

جامعة النجاح الوطنية
كلية الدراسات العليا

التناص في رواية إِيّاس خوري
باب الشمس

إعداد
أمل أحمد عبد اللطيف أحمد

إشراف
الأستاذ الدكتور عادل الأسطة

قدمت هذه الأطروحة استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير في اللغة العربية وآدابها بكلية الدراسات العليا في جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين.

2005م

التنافس في رواية إلياس خوري

باب الشمس



إعداد

أمل أحمد عبد اللطيف أحمد

نوقشت هذه الأطروحة بتاريخ 10 / 09 / 2005 وأجيزت

التوقيع

أعضاء لجنة المناقشة

د. ر. عادل أسطة / مشرفاً

- الأستاذ الدكتور عادل الأسطة / مشرفاً

د. غانم مزعل / ممتحناً خارجياً

- الدكتور إبراهيم نمر موسى / ممتحناً خارجياً

د. غانم مزعل / ممتحناً داخلياً

- الدكتور غانم مزعل / ممتحناً داخلياً

إهداء:

إلى أمي ... الغائبة الحاضرة

وإلى أبي الغالي

اعترافاً بفضلهما

شكر وتقدير

كل الشكر والتقدير لأسرة جامعة النجاح الوطنية، وإلى أساتذتي الأفاضل في قسم اللغة العربية الذين لم يبخلوا علينا بعلمهم، ولا سيما الأستاذ الدكتور عادل الأسطة الذي أشرف على هذه الدراسة، فكان بعلمه منارة نهتدي بهديها.

كما أتقدم بالشكر الجزيل للذين تفضلوا بمناقشة هذه الرسالة، وإلى كل الذين ساهموا في إخراج هذه الدراسة إلى النور.

فهرس المحتويات

الصفحة	الموضوع
ت	الإهداء
ث	الشكر والتقدير
ج	فهرس المحتويات
ذ	الملخص باللغة العربية
1	المقدمة
13	الفصل الأول: التناس الذاتي في باب الشمس
14	مدخل
15	تداخل الحكايات
19	تداخل الحكايات في "باب الشمس"
26	تداخل الحكايات في "مملكة الغرباء"
29	تداخل الحكايات في "يالو"
32	التكرار (التواتر)
34	التكرار على مستوى الحكاية أو "القص المكرر"
42	التكرار على مستوى الجملة أو اللفظة
47	أسلوب النفي
52	التشابه بين السارد والروائي
54	من هو السارد في تلك الروايات
55	التناس من خلال المقولات النقدية
58	التناس من خلال فلسفة الحكاية
64	تعدد الرواة
65	تعدد الرواة في الروايات السابقة "مملكة الغرباء" نموذجاً
67	تعدد الرواة في "باب الشمس"
69	تعدد الرواة في "يالو"
70	اللعب الروائي
71	اللعب الروائي في الروايات السابقة "رحلة غاندي الصغير" نموذجاً
72	اللعب الروائي في "باب الشمس"

الصفحة	الموضوع
74	تقنية المخاطب / المخاطب في "باب الشمس"
76	اللعب الراوي في "يالو"
77	تقنية المخاطب / المخاطب في "يالو"
80	انشطار الذات
86	تداخل الضمائر في السرد
93	الفصل الثاني: التناس الداخلي في باب الشمس
94	مدخل
94	التناس مع الرواية العربية
95	التناس مع رواية "عائد إلى حيفا" نموذجاً
97	العودة وعلاقتها بالهزيمة
101	نهاية حكايات العودة في "باب الشمس" و "عائد إلى حيفا"
105	التلاقي والاختلاف بين أبطال خوري وكنفاني في حكايات العودة
108	التعلق بالمكان
115	فلسفة الوطن
117	الاعتراف بالعجز والمسؤولية عن ضياع الوطن
122	المعاناة داخل الوطن
124	نسيان الأبناء
127	صورة اليهود
136	اليهودي ضحية للحركة الصهيونية
138	التناس مع الشعر العربي الحديث
138	التناس مع محمود درويش
138	التناس الحاضر
141	التناس الغائب
149	التناس مع الأخطل الصغير
151	التناس مع الرواية العالمية
153	التناس مع رواية "باولا" نموذجاً
155	التناس الأسلوبي
155	التناس من حيث بناء الحكاية

الصفحة	الموضوع
158	التناص من حيث التقنية السردية
165	دور الراوي
167	تبادل الأدوار بين المخاطب والمخاطب
170	التناص بين فلسفة الليندي وفلسفة خوري لفن كتابة الحكاية
173	التناص مع "مذكرات جان جينيه"
178	التناص مع النص التاريخي والوثائقي
179	التناص مع كتاب "تحقيق حول مجزرة" نموذجاً
181	التناص الظاهر
186	التناص عبر الامتصاص والتحويل
190	الفصل الثالث: التناص الخارجي في باب الشمس
191	مدخل
191	التناص الأسطوري
192	"الأوديسة" نموذجاً
196	التناص الديني
197	التناص مع العهد الجديد
201	التناص مع النص الإسلامي
202	المستوى الأول
206	المستوى الثاني
207	المستوى الثالث
213	التناص مع الشعر العربي القديم
213	التناص مع امرئ القيس
216	التناص مع المتنبي
218	التناص مع أبي تمام
220	التناص مع مجنون ليلى
221	التناص من خلال حكاية عشق يونس لنهيلة
223	التناص من خلال حكاية عشق خليل لشمس
225	التناص مع النص السردى التراثي "ألف ليلة وليلة"
227	بناء الحكاية
230	الحكاية الإطارية

الصفحة	الموضوع
231	التنائية داخل الحكاية الإطارية
232	دور الحكاية الإطارية
234	البداية والنهاية في الحكاية الإطارية
237	السارد وأساليبه في القص
241	التناص مع مسرحية "هاملت"
245	الخاتمة
249	قائمة المصادر والمراجع
b	الملخص باللغة الإنجليزية

التناص في رواية إلياس خوري

باب الشمس

إعداد

أمل أحمد عبد اللطيف أحمد

إشراف

أ. د. عادل الأسطة

الملخص

تتناول هذه الدراسة التناص في رواية إلياس خوري "باب الشمس"، وذلك من خلال الوقوف على مستويات التناص: الذاتي والداخلي والخارجي، عبر الكشف عن مدى حضور النصوص الأخرى أو غيابها في النص الروائي، والدور الذي تلعبه في تشكيل المعنى داخل الرواية ومدى إفادة الكاتب منها.

تشتمل الدراسة على مقدمة وثلاث فصول وخاتمة. تناولت الباحثة في المقدمة أسباب اختيارها لموضوع التناص في رواية "باب الشمس"، إضافة إلى التعريف بمنهج التناص وبمحتويات الدراسة.

تتناول الباحثة في الفصل الأول التناص الذاتي، أي صلة الرواية بروايات الكاتب الأخرى، واقتصر هذا الجانب على التناص الأسلوبي مع بعض روايات الكاتب التي بدا فيها الأسلوب متشابهاً إلى حد ما. وذلك من حيث تداخل الحكايات، والتكرار، وأسلوب النفي، والتشابه بين السارد والروائي، وتعدد الرواة، واللعب الروائي، وانشطار الذات، وتداخل ضمائر السرد.

وفي الفصل الثاني تتناول الباحثة التناص الداخلي، أي صلة الرواية مع نصوص معاصرة من الأدب العربي والعالمى والتاريخى، ولكثرة هذه النماذج التناصية اقتصرت الباحثة على أبرزها حضوراً، إن كان في جسد النص أم في ذاكرتها أي -النصوص الغائبة-.

فالتناص الأدبي، شمل التناص مع رواية "باولا" نموذجاً للتناص مع الرواية العالمية، والتناص مع "عائد إلى حيفا" نموذجاً للتناص مع الرواية العربية، وكذلك التناص مع الشعر العربي الحديث من خلال التناص مع محمود درويش، والأخطل الصغير، والتناص مع مذكرات (جان جينيه) "أسير عاشق" و "أربع ساعات في شاتيل".

أما التناص مع النصوص غير الأدبية (النص التاريخي والوثائقي)، فجاء من خلال كتاب تحقيق حول مجزرة (لأمنون كابليوك).

وفي الفصل الأخير الذي جاء بعنوان التناص الخارجي، تناولت الباحثة صلة الرواية مع نصوص أخرى ظهرت في عصور بعيدة وشمل هذا الفصل: التناص الأسطوري مع الأودية نموذجاً، والتناص الديني (الإسلامي، والعهد الجديد)، والتناص مع الشعر العربي القديم ممثلاً: بإمرئ القيس، والمتنبي، وأبي تمام، ومجنون ليلي، وكذلك التناص مع النص السردي التراثي ممثلاً بـ "ألف ليلة وليلة"، إضافة إلى التناص مع مسرحية "هاملت".

وتأتي الخاتمة في نهاية الدراسة لتخلص رؤية الباحثة حول كل ما تم دراسته، وذلك من خلال عرضها للنتائج التي توصلت إليها، مكثفة مسوغات التناص بين الرواية والنصوص المدروسة الأخرى.

المقدمة

تتمتع الرواية بفضاء واسع قادر على استيعاب النصوص الأخرى، وكذلك الأجناس الأدبية الأخرى، والمظاهر الثقافية غير الأدبية، فهي تستوعب كل ما يتصل بحياة الإنسان وبفكره، من تاريخ ودين وفلسفة، وأسطورة وسياسة...، ما يجعلها فسيفساء من تلك الحقول المتجاورة والمتداخلة والمنسجمة، رغم تعارضها أحياناً، ويجعلها أيضاً تقرض نفسها فناً أدبياً مهيمناً على المرسل والمتلقي في آن معاً.

وإذا كانت هذه الأهمية لفن الرواية قد جعلت الكتاب يتنافسون في حقل إبداعه، وينوعون في أساليب كتاباتهم، سعياً لتحقيق مستوى من الكتابة يتناسب مع قيمة هذا الفن، فإن ذلك يتطلب من القارئ (القطب الآخر لإنتاج النص)، أن يولي تلك الكتابات الأهمية ذاتها حتى يتساوى طرفا المعادلة.

من هذا المنطلق تأتي هذه الدراسة، لتحاوّر عالماً روائياً غنياً، لكاتب مهم كتب في الحقل الروائي العربي، وهو إلياس خوري⁽¹⁾، ولتحقيق هذه المعادلة، رغم صعوبتها، تتخذ الدراسة لنفسها منهجاً أعطى القارئ الدور الأكبر لإنتاج النص.

يمتلك إلياس خوري عالماً واسعاً ومتنوعاً في مجال القصة والرواية والنقد والنشاط الثقافي والسياسي، فقد عُرف ناقدًا وأديبًا، له العديد من الدراسات حول الرواية العربية والشعر العربي على السواء، منها: "تجربة البحث عن أفق"، و"دراسات في نقد الشعر"، و"الذاكرة المفقودة".

(1) إلياس خوري لبناني الأصل، في شبابه انتمى لحركة (فتح)، وعمل مع المقاومة الفلسطينية، وكان في الصفوف الأولى المتقدمة منها، حمل الهم الفلسطيني، ودافع عنه في مواقفه وكتاباته المتنوعة، وفي قصصه ورواياته، حيث كانت ولا تزال القضية الفلسطينية تشغل حيزاً كبيراً من فكرة ووجدانه. حول ذلك ينظر: مروة، كريم: إلياس خوري "المتقف المشاكس"، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص78

أما على الصعيد الروائي فقد كتب أكثر من عشر روايات، عبر من خلالها عن قضاياها القومية والوطنية، شغل فيها موضوع الحرب والموت والدمار، المرتبة الأولى، وامتازت بشكل فني متميز، بشهادة نقاد عديدين⁽¹⁾، وأهمها "باب الشمس"، التي نشرها عام 1998، حيث اعتبرها بعض النقاد نقلة نوعية كبرى في الحقل الروائي بأسره⁽²⁾، في حين اعتبرها الكاتب نفسه المنعطف الأكبر في تاريخه الروائي⁽³⁾. تلك الرواية التي بناها من مجموعة حكايات متجاوزة ومتقاطعة، تشدنا إلى مأساة الواقع الفلسطيني، وعنف التاريخ الذي كتب حكاية الفلسطيني بحروف من دم، إنها حكاية فلسطين الكبرى، التي تتنازل منها عشرات الحكايات. لكن المهم في هذه الرواية ليس هذا التاريخ وأحداثه وحسب، بل الأسلوب الروائي، وطريقة سرد الحكايات التي يتوالد بعضها من بعض كما في "ألف ليلة وليلة"، والنصوص الحاضرة فيها والغائبة، التي تغري بدراستها وتبيان دورها في تشكيل المعنى العام للرواية.

من هنا جاء اختيار "باب الشمس" التي شكلت محور هذه الدراسة الساعية إلى البحث عن علاقة هذه الرواية مع غيرها من النصوص الأخرى، التي تتشكل منها وتعيد تشكيلها في آن معاً، وذلك من خلال الوقوف على مستويات التناص: التناص الذاتي، من خلال تناصها مع روايات الكاتب الأخرى، والتناص الداخلي والخارجي، من خلال التناص الأدبي وغير الأدبي. كما سعت هذه الدراسة إلى كشف مدى حضور تلك النصوص أو غيابها في نص الكاتب، وذلك من خلال البحث عن مصادر هذه النصوص في مراجعها الأصلية، والدور الذي تلعبه في تشكيل

(1) من أهم هؤلاء النقاد:

- رفيف رضا صيداوي: إلياس خوري يصوغ عالم الحرب عبر تفكيك بنية عالمة الروائي، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001

- صبحي حديدي: "مجمع الأسرار" جدل الحاجة إلى الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001

- ميسون علي: "ملكة الغرباء" أثر المرجعي في تمييز بنية الشكل، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001

(2) ينظر: حديدي، صبحي: "باب الشمس" الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999، ص8

(3) ينظر: أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001، ص148

المعنى داخل الرواية، ومدى إفادة الكاتب منها، الأمر الذي يمكننا في النهاية من الوقوف على "قلق التأثير"⁽¹⁾ الذي دفع الكاتب إلى ممارسة هذه التعالقات التناصية.

أ- دراسات سابقة:

لم تدرس ظاهرة التناص في رواية "باب الشمس"، لكن المرء يقرأ العديد من الدراسات التي تناولت أعمال خوري الروائية ومنها:

- دراسة صبحي حديدي: "باب الشمس" الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى⁽²⁾.

حاول الكاتب تطوير الخلاصات التالية: إن "باب الشمس" رواية تاريخية، ورواية كبرى عن فلسطين، ورواية واقعية ملحمة لا مكان فيها للرمز المباشر وغير المباشر، إضافة إلى أن الرواية تشكل نقلة استثنائية في الأسلوب الروائي عند خوري.

- دراسة ماهر جرار: القص والموت والذاكرة، "باب الشمس" ملحمة الوعي والأدب المقاوم⁽³⁾.

يأتي الكاتب في هذه الدراسة على طريقة السرد في "باب الشمس"، الراوي الضمني، والرواة الهامشيين، والانتقال من ضمير (الأنا) السارد، إلى ضمير الغائب الذي يتعدد بتعدد الشخصيات، ويولد بعضها بعضاً، كما يأتي على علاقة الزمان بالمكان، ورمزية العلاقات التي تحدد رمزية المكان فيها.

- دراسة فخري صالح: "باب الشمس" بين التمثيل الرمزي وقوة الحكاية⁽⁴⁾.

(1) قلق التأثير هو الذي يخلق الوازع والذوق، ورغبة المبدع في الميل إلى تغيير النماذج وفق صور شتى، ينظر حول ذلك القمري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد: حالة الرواية "مدخل نظري" الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص93

(2) حديدي، صبحي: "باب الشمس" الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999

(3) جرار، ماهر: القص والموت والذاكرة "باب الشمس" ملحمة الوعي والأدب المقاوم، الطريق، بيروت، ع2، سنة1999، 58

(4) صالح، فخري: "باب الشمس" بين التمثيل الرمزي وقوة الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، 60

قدم الكاتب فيها قراءة نقدية لـ "باب الشمس" التي رأى فيها قراءة لتاريخ الفلسطينيين، من خلال سرد حكاياتهم التي يتوالد بعضها من بعض على طريقة "ألف ليلة وليلة"، وفيها أيضاً ألقى الضوء على الشكل الروائي وطريقة بناء الرواية.

- دراسة سونيا ميثار: "أبواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة⁽¹⁾.

تلقي الكاتبة من خلال هذه الدراسة الضوء على رمزية المدينة، وتربطها بالعناصر الموازية (مدينة النحاس في ألف ليلة وليلة)، وتقرن أهمية الذاكرة في كلتا المدينتين، كما تأتي فيها على التقنية الروائية: السرد وتداخل الأصوات، والتكرار، وأسلوب الحذف الذي اكتسبها الطابع الشعري.

- دراسة ميسون علي: "مملكة الغرباء" أثر المرجعي في تمييز بنية الشكل⁽²⁾.

تحاول الكاتبة في هذه الدراسة الإجابة عن بعض التساؤلات التي تطرحها الرواية مثل كيف تُحكى الحكاية؟ ومن الذي يروي الحكاية؟ وكيف يمكن للحكاية عبر تشظيها وتشتمتها أن تعبر عن القول الذي تضمه الرواية. هذا إلى جانب محاولتها قراءة التفاعل بين الحقيقة والخيال، وطريقة السرد في تلك الرواية.

ب- منهج البحث:

اعتمدت هذه الدراسة على منهج التناص، مستفيدة من الكتابات النقدية الغربية التي نظرت لمصطلح التناص الذي يُعد من المصطلحات النقدية الإشكالية في النقد الأدبي، نظراً لتشعب مدلولاته الناجمة عن طبيعة الفهم الذي يمتلكه أصحاب هذه النظرية عن النص، إضافة إلى غياب الضبط المنهجي المتكامل والواضح، لأسباب ترتبط بتعدد الاتجاهات والحقول المعرفية التي تشكل فيها هذا المصطلح كالبنيوية والسيميائية والتفكيكية وغيرها من الحقول، ما

(1) ميثار، سونيا: "أبواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، 60.

(2) علي، ميسون: "مملكة الغرباء" أثر المرجعي في تمييز بنية الشكل، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، 60.

أدى إلى عدم وضوح الحدود الفاصلة للمفاهيم والمقولات والأنماط التي تشكل الأساس الذي قامت عليه نظرية التناص.

ويعد التناص "أحد مميزات النص الأساسية، التي تحيل على نصوص سابقة عليها أو معاصرة لها"⁽¹⁾، فكل نص عبارة عن فسيفساء من الاقتباسات، وكل نص امتصاص وتحويل لنصوص أخرى⁽²⁾.

ويجمع النقاد على أن مصطلح التناص بمفهومه الحديث لم يظهر إلا بعد النصف الثاني من القرن العشرين على يد الناقدة (جوليا كريستيفا) التي تعرفه بأنه "ترحال للنصوص وتداخل نصي، ففي فضاء نص معين تتقاطع وتتألف ملفوظات عديدة مقتطعة من نصوص أخرى"⁽³⁾.

وقد استفادت (كريستيفا) من أبحاث الناقد الروسي (ميخائيل باختين) حول الرواية، خاصة كتابه "شعرية دستوفسكي" الذي درس فيه أعماله الروائية، مؤطراً لمصطلحي تعدد الأصوات والحوارية الذي استخدمه للدلالة على العلاقة بين أي تعبير والتعبيرات الأخرى⁽⁴⁾.

كما استفادت من النظرية التحويلية في اللسانيات التي تبلورت على يد (شومسكي)، لذا نظرت إلى النص الأدبي باعتباره أداة تحويل للنصوص السابقة أو المعاصرة، فدخول هذه النصوص إلى نص جديد ينتج عنه بالضرورة أداة تحويل في دوالها ومدلولاتها، وكأن النص يعيد قراءة النصوص التي دخلت في نطاقه ويقوم بتحويلها لفائدته الخاصة⁽⁵⁾.

(1) معن، مشتاق عباس: شعرية التناص "قراءة في شعرية كريستيفا السلبية"، علامات في النقد، جـ 37، مج 10، 2000، ص 431

(2) ينظر رأي جوليا كريستيفا في دراسة حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد، جـ 34، مج 9، 1999، ص 245

(3) كريستيفا، جوليا: علم النص، ت: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991، ص 21

(4) ينظر: تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996، ص 121. وينظر كذلك حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد، جـ 34، مج 9، 1999، ص 245

(5) ينظر: لحمداني، حميد: التناص وإنتاجية المعاني، علامات في النقد، جـ 40، مج 10، 2001، ص 69

تتسرب تلك النصوص (السابقة أو المعاصرة) إلى النص الجديد بوعي من الكاتب أو دون وعي، فالنص يخضع منذ تشكله لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالماً ما، هذه النصوص تتفاعل بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاوز وتضطرع بوصفها أنظمة علامات متماسكة لكل منها دلالاته الخاصة، وهذه الأنظمة إذ تلتقي في النص الجديد تسهم متضافرة في خلق نظام ترميزي Code جديد يحمل على عاتقه عبء إنتاج المعنى أو الدلالة في النص⁽¹⁾.

وتتجلى مقدرة الكاتب في تشكيله من هذه النصوص - التي أتيح له تمثلها في أطوار سابقة من تكوينه الثقافي - نصاً جديداً يحمل بصماته الخاصة ونظاماً دلالياً جديداً . وبناءً على ذلك، لا ينبغي - من وجهة نظر (كريستيا) - النظر إلى لغة النص الأدبي بوصفها لغة تواصل، بل بوصفها لغة منتجة منفتحة على مراجع خارج النص، منها النصوص الأدبية والفكرية والممارسات الأيديولوجية والدينية والفنية، فالنص مساحة خصوصية للواقع والتاريخ⁽²⁾. وبمعنى آخر، الكتابة هي إعادة إنتاج مستمرة ودائمة، بأشكال مختلفة للكلام، فلا كلام بكر إلا كلام آدم وحواء، وكما يقول (باختين) : "مهما كان موضوع الكلام، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى"⁽³⁾.

لكن ثمة نقاد وباحثون كثير خاضوا غمار البحث والدرس في مصطلح التناص، ومن هؤلاء (ريفاتير) الذي يرى أن التناص لا يقتصر على علاقة نص بنصوص أخرى سابقة له أو متزامنة معه، وإنما يتجاوزها إلى تناول علاقة النص بالنصوص اللاحقة أيضاً. فهو يتجاوز الوقوف عند النص في لحظة إنتاجه الأول (كتابته)، ليتناوله من لحظة إنتاجه الثاني (قراءته) أيضاً، وليعطي بالتالي، دوراً أكبر للقارئ وللقراءة في تحقيق تناصية النص⁽⁴⁾.

(1) ينظر: الأحمدي، نهيلة: التفاعل النصي، النظرية والمنهج، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1423هـ، ص75

(2) ينظر: حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكاتب، دت، ص25

(3) تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ص124

(4) ينظر: محمد، ولات حسن: النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، رسالة جامعية، جامعة

دمشق، 1999، ص29

ومن أولئك الباحثين (جيرار جينيت) الذي وسع مفهوم التناص ومنحه أبعاداً فتحت المجال واسعاً أمام الدراسات اللاحقة التي اتخذت من النص أو التناص حقلاً لاشتغالها. ففي كتابه "أطراس" درس (جينيت) التعالي النصي الذي عرفه بأنه "كل ما يضع النص في علاقة ظاهرة أو خفية مع نصوص أخرى"⁽¹⁾.

وفي الخطاب النقدي العربي القديم، فإن الدرس التناصي بأبعاده النظرية وممارساته الإجرائية، لم يكن في مجمله بالموضوع الجديد، لذا يمكننا أن نتلمس بعضاً من جوانب هذه الظاهرة من خلال معالجة القدماء لجملة من المفاهيم النقدية والبلاغية مثل الموازنة والسراقات الشعرية والتضمين والاقْتباس⁽²⁾.

أما في الخطاب النقدي العربي الحديث، فقد التفت النقاد العرب لمصطلح التناص مع بداية العقد الثامن من القرن العشرين، وبعد الانتشار الواسع والسريع لهذا المصطلح في الدراسات النقدية الغربية. ومن أهم النقاد العرب الذين درسوا نظرية التناص، وأفادت الدراسة مما خلصوا إليه في دراساتهم، إلى جانب إفادتها من تنظير النقاد الغربيين للمصطلح ذاته: عبد الله الغدامي في كتابه "الخطيئة والتكفير" وفيه عرف الكاتب التناص بأنه "نص يتسرب إلى داخل نص آخر، يجسد المدلولات سواء وعى الكاتب بذلك أم لم يع"⁽³⁾ وفيه أيضاً رأى أن النص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على ذهن منسجمة مع ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاوراة والتعارض والتنافس⁽⁴⁾.

(1) حول التعالي النصي ينظر: المختار حسني، نظرية التناص، علامات في النقد، ج 34، مج 9، 1999، ص 253

(2) حول المفاهيم النقدية والبلاغية القديمة ينظر:

- الخطيب القزويني: الايضاح في علوم البلاغة، ج 1، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتاب، بيروت، دت، ص 575، 578

- علي عبد العزيز الجرجاني: الوساطة بين المتبني وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل إبراهيم، وعلي محمد الجاوي، دار القلم، بيروت، دت، ص 21

- بدوي طبانة: السراقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، دار الثقافة، بيروت، 1974، ص (33-37)

(3) الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985، ص 320

(4) ينظر: السابق، ص 323

أما محمد مفتاح فقد قدم في كتابه "تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص"، دراسة نظرية وتطبيقية حول التناص، ميز فيها بين التناص الضروري والتناص الاختياري، وبين التناص الداخلي والتناص الخارجي، وخلص إلى أن الكاتب أو الشاعر ليس إلا معيذاً لإنتاج سابق في حدود من الحرية، سواء أكان ذلك الإنتاج لنفسه أم لغيره⁽¹⁾ وفي كتابه "المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي"، قدم مفتاح تعريفاً جديداً للتناص أولى فيه أهمية للمتلقي. فالتناص "نصوص جديده تنفي مضامين النصوص السابقة وتؤسس مضامين جديدة خاصة بها يستخلصها مؤول بقراءة إبداعية مستكشفة غير قائمة على استقراء واستنباط"⁽²⁾ وفي هذا الكتاب أيضاً أثار جملة من العلاقات التناصية التي تنشأ بين النصوص السابقة والمزامنة والنص الإبداعي المنتج، وهو ما عرف بين الدارسين بالتعلق النصي، ومن هذه العلاقات: التطابق، والتحاذي، والتقاصي والتفاعل⁽³⁾.

وفي كتاب سعيد يقطين "انفتاح النص الروائي: النص والسياق". يأتي الكاتب على تطور مفهوم التناص في الدراسات الغربية، ويخلص إلى أن النقاد العرب استعملوا التفاعل النصي مرادفاً لما شاع تحت مفهوم التناص أو المتعاليات النصية كما استعملها (جينيت)، ويبرر يقطين تفضيله للتفاعل النصي لأن التناص عند (جينيت)، ليس إلا واحداً من أنواع التفاعل النصي⁽⁴⁾. وبناءً على هذا الفهم ميز يقطين بين ثلاثة أشكال للتفاعل النصي هي: التفاعل النصي الذاتي، والداخلي، والخارجي⁽⁵⁾.

(1) ينظر: مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: إستراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،

1986، ص122، 125

(2) مفتاح، محمد : المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999، ص41

(3) حول العلاقات التناصية ينظر: محمد مفتاح، المفاهيم معالم، ص (41-43)

(4) ينظر: يقطين، سعيد: انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 2001 ص97

(5) ينظر: السابق، ص100

أما حسن محمد حماد فقد ميز في كتابه "تداخل النصوص في الرواية العربية" بين ثلاثة مستويات من العلاقات التناسية وهي: التناس الذاتي، والتناس الداخلي، والتناس الخارجي⁽¹⁾.

ويستعرض أحمد الزعبي في كتابه "التناس نظرياً وتطبيقياً" مفهوم التناس عند مجموعة من النقاد، ثم يخلص إلى تعريفه بأنه تضمين نص أدبي نصوصاً أخرى سابقة له عن طريق الاقتباس أو التضمين أو التلميح أو الإشارة. وهو بذلك يمزج بين المفاهيم النقدية القديمة، ومعطيات الدرس التناسي الحديث، وفي الجانب التطبيقي من دراسته يميز الزعبي بين تناس مباشر وتناس غير مباشر⁽²⁾.

وإضافة إلى ما سبق أفادت الدراسة من مجموعة من الدراسات النظرية والتطبيقية حول التناس⁽³⁾، كما أفادت أيضاً من نظريات القراءة الخاصة بالمتلقي، فـ (بارت) ينظر إلى القارئ على أنه منتج للنص⁽⁴⁾، وبما أن كل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لانهائي هو (المكتوب من قبل)، وبما أن هناك نصوصاً طليعية تشجع القارئ على إنتاج المعنى، فإن دراسة التناس تعتمد على اتساع خلفية القارئ النصية ومقدرته الخاصة على إيجاد علاقات جديدة بين النص - موضوع القراءة - ونصوص أخرى كثيرة تسبح من حوله، في هذا العالم الممتلئ بالنصوص دون التقيد بالخلفية النصية للكاتب أو النصوص المكونة أو المولودة لنصه.

(1) ينظر: حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، ص45

(2) ينظر: الزعبي، أحمد : التناس نظرياً وتطبيقياً، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000

(3) من الدراسات النظرية والتطبيقية حول التناس، والتي أفادت منها الدراسة:

- عبد الوهاب ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناس في الخطاب النقدي المعاصر، الفكر العربي المعاصر، ع60-1989، 61

- بشير القمري: مفهوم التناس بين الأصل والامتداد: حالة الرواية مدخل نظري، الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989

- شربل داغر، التناس سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، القاهرة، ع1، مج16، 1997

- مصطفى عبد الغني: خصوصية التناس في الرواية العربية "مجنون الحكم نموذجاً تطبيقياً"، فصول، القاهرة، ع4، مج16، 1998

(4) ينظر: الغدامي، عبد الله محمد: الخطبة والتكفير، ص (79-82)

وبناءً على ما سبق خلصت هذه الدراسة إلى قراءة التناص في "باب الشمس" وفق التقسيم

التالي:

- 1- التناص الذاتي: ويقصد به العلاقة بين نص الرواية، وروايات الكاتب الأخرى.
- 2- التناص الداخلي: ويقصد به العلاقة بين نص الرواية، ونصوص الكتاب الآخرين المعاصرين، سواء كانت أدبية أم غير أدبية.
- 3- التناص الخارجي: ويقصد به العلاقة بين نص الرواية، والنصوص الأخرى التي ظهرت في عصور بعيدة.

ج- لمحة عن محتويات البحث:

تأتي هذه الدراسة في ثلاثة فصول، وذلك على النحو التالي:

الفصل الأول: التناص الذاتي

تناولتُ فيه بالدراسة صلة "باب الشمس" بروايات الكاتب الأخرى، ونظراً لأن دراسة هذا الجانب تحتاج إلى دراسة مطولة لا يتسع لها مجال البحث هنا، اقتصرت الدراسة على الجانب الأسلوبي مع بعض روايات الكاتب التي بدا فيها الأسلوب متشابهاً إلى حد ما. وقد اشتمل هذا الجانب على تداخل الحكايات، والتكرار، وأسلوب النفي، والتشابه بين السارد والروائي، وتعدد الرواة، واللعب الروائي، وانشطار الذات، وتداخل ضمائر السرد.

الفصل الثاني: التناص الداخلي

تناولتُ فيه بالدراسة صلة "باب الشمس" مع نصوص معاصرة من الأدب العربي والعالمي والتاريخ. ولكثرة هذه النماذج التناصية، اقتصرت الدراسة على أبرزها حضوراً، إن كان في جسد النص أم في ذاكرة الباحث أي - النصوص الغائبة -.

ومن المحاور التي تناولها هذا الفصل: التناص الأدبي وشمل التناص مع رواية "باولا نموذجاً للتناص مع الرواية العالمية، والتناص مع "عائد إلى حيفا" نموذجاً للتناص مع الرواية العربية.

أما التناص مع الشعر العربي الحديث فجاء من خلال التناص مع محمود درويش والأخطل الصغير، بالإضافة إلى ذلك شمل هذا المحور التناص مع مذكرات (جان جينيه) "أسير عاشق" و "أربع ساعات في شاتيل".

أما المحور الثاني فقد ناقش التناص مع النصوص غير الأدبية (النص التاريخي والوثائقي)، واقتصرنا على كتاب "تحقيق حول مجزرة" (لأمنون كابلوك)، كونه الأبرز داخل جسد النص الروائي، وفي هذا المحور حاولت الدراسة البحث عن كيفية توظيف النص التاريخي والوثائقي داخل النص الروائي، ومدى خدمته للخطاب العام للرواية.

الفصل الثالث: التناص الخارجي

تناولت فيه بالدراسة صلة "باب الشمس" مع نصوص أخرى ظهرت في عصور بعيدة، ويشمل هذا الفصل عدة محاور.

يتناول المحور الأول التناص الأسطوري مع الأوديسة نموذجاً، وهنا حاولت الدراسة تحديد التعالقات التناصية بين الأوديسة والنص الروائي، ومعرفة ما تنتجه هذه التعالقات من دلالات داخل النص الروائي.

أما المحور الثاني فتناول التناص الديني (الإسلامي، والعهد الجديد)، وذلك من خلال حضور هذه النصوص الدينية ذاتها، أو من خلال بنيات نصية صغرى تحيل إلى خطاب ديني.

ويتناول المحور الثالث التناص مع الشعر العربي القديم، إن كان على مستوى استحضار النصوص الشعرية، أو على مستوى استحضار شخصية الشاعر، وذلك باستعارة صفة من

صفاتها، أو بعض أحداث حياتها، أو اقتباس بعض أقوالها، ومن هؤلاء: امرؤ القيس، والمتنبي، وأبو تمام ومجنون ليلى.

ويتناول المحور الرابع التناص مع النص السردي التراثي ممثلاً "بألف ليلة وليلة"، وفيه ناقشت الدراسة التناص الأسلوبي بينه وبين النص الروائي.

وتختم الدراسة هذا الفصل بدراسة المحور الأخير ممثلاً بالتناص مع مسرحية "هاملت".

وتأتي الخاتمة لتلخص رؤية الدراسة حول كل ما تم دراسته، وذلك من خلال عرضها للنتائج التي توصلت إليها، مكثفة مسوغات التناص بين الرواية والنصوص المدروسة الأخرى.

وبعد، إذا كانت للدراسة ثغراتها - ولا بد من ذلك - فعزاء الدراسة أنها حاولت واجتهدت، وأنها لفتت أنظار النقد إلى واحدة من أهم بنيات عالم خوري الروائي، وهو ما لم يحظ باهتمام النقاد ودراساتهم، إلا في وقفات جزئية وعابرة لهذا الناقد أو ذاك.

ويبقى للدراسة أن تشير إلى أن ثمة نصوص أخرى في "باب الشمس" لم يتسع المجال لدراستها أو التوسع فيها، وربما تتم مقاربتها على يد باحث آخر.

الفصل الأول

التناص الذاتي في باب الشمس

من حيث التناص الأسلوبي

1-1 تداخل الحكايات

2-1 التكرار "التواتر"

3-1 أسلوب النفي

4-1 التشابه بين السارد الروائي

5-1 تعدد الرواة

6-1 اللعب الروائي

7-1 انشطار الذات

8-1 تداخل الضمائر في السرد

مدخل:

يعبر الروائي عن موقفه من العالم، حينما يقدم على فعل الكتابة، ويجسد رؤيته ورؤياه عبر الكلمات، وعندما تتعدد كتاباته ونصوصه وتتنوع، فإن تلك الرؤى ووجهات النظر تتوزعها تلك النصوص والكتابات؛ بوصفها عالماً متكاملًا من الأفكار والأحلام، إذ ليس هناك نص جديد كلياً - التناسية علامة كل ما يؤلف-، وقدرة الكاتب على الإبداع هي التي تكفل رواج ما يكتب كنموذج إبداعي قابل للانفتاح على أي نص آخر.

ولا شك أن لكل كاتب عالماً خاصاً به، يقوم بإنتاجه في نصوصه عن طريق فهم خاص للكتابة، يشكله من خلال ثقافته التي استمدها من محيطه الاجتماعي والسياسي والثقافي، ومن تفاعله مع نصوص سابقة قرأها في مراحل متعددة من حياته، وتفاعل معها على نحو ما، وشكلت بالتالي مرجعيته التي يمتح منها في كتاباته الإبداعية، وجعلته يحاول دائماً امتلاك تقنياته الخاصة التي تكون خصوصيات أسلوبه وتعطيه تميزاً ما.

والتناس الذاتي هو العلاقات التي تعدها نصوص الكاتب مع بعضها، إن كان على مستوى الأسلوب أو على مستوى تقاطع الموضوعات والرؤى والأفكار التي تعبر عن هاجس الروائي وموقفه من العالم، لا بل تتعداها إلى الشخصيات التي تجسد رؤاه، وإلى اللغة التي تعبر بها الشخصيات عن تلك الرؤى.

ولعل فائدة دراسة هذا النوع من التناس عند كاتب ما، ما هي إلا محاولة لفهم أعمق لتجربته الإبداعية. فالكاتب ينتج نصاً واحداً، مهما تعددت نصوصه وتنوعت، إنه خلاصة نصوصه كلها، النص الكامن في أعماق ذهنه، والذي يعبر عن هاجس الكاتب ورؤيته للعالم والذي تتوالد عنه نصوصه جميعها.

ونظراً لأن هذا المستوى من العلاقات التناسية بين نصوص الكاتب يحتاج إلى دراسة مطولة لا يتسع لها المجال في هذه الدراسة، اقتصرنا في دراسة التناس الذاتي على الجانب الأسلوبي فقط.

1-1: تداخل الحكايات

تتسم روايات خوري ببنية روائية متميزة، فهي لا تركز على حكاية واحدة، لتسردها في خط زمني متسلسل متصاعد، بل تركز على العديد من الحكايات، التي تعتمد في سردها على التداخل والتنويع، ونثر الحكاية الواحدة على معظم أو جميع فصول العمل، واستجماع خيوطها بين حين وآخر دون الوصول بها إلى خاتمة ما يشكل صعوبة لدى المتلقي في لم ما تنثر منها من جهة، وفي إعادة ترتيبه لها من جهة ثانية.

هذا النوع من البنى السردية جديد نسبياً على الأدب العربي الحديث، وإن كان القص العربي القديم هو صاحب الفضل في ابتداعه في أعظم النصوص القصصية العربية والإنسانية "ألف ليلة وليلة"؛ ثم عرفته القصة الغربية بعد ذلك منذ نهاية القرن الماضي وبداية هذا القرن⁽¹⁾. ولا شك أن هذا الأسلوب أصبح الآن من أظهر ملامح الرواية الجديدة القائمة على دمج القارئ في عملية التواصل حتى لا ينحصر دوره في مجرد التقبل والتأثر، بل يشترط أن يكون متدخلاً، فاعلاً يعاني جهد القراءة والتمحيص⁽²⁾.

وتكاد الرواية العربية الحديثة تجمع على توظيف هذا الأسلوب، إلا أن ذلك يتفاوت من رواية إلى أخرى. فقد يرد عند بعض الكتاب عرضاً، بينما يستعمله كتاب آخرون بقصد ووعي. يلتقي هذا الأسلوب في عمقه مع معنى التداخي في الأفكار والمشاعر حيث ينهار بناء الحكاية الأصلية، أي خط السرد والنمو والتطور المنطقيين للحكاية الأصلية، كما كان الحال عليه في الكتابات ذات الحبكة التقليدية، وكما كان عليه الحال في الكتابات الواقعية الملترمة أكثر بالتراتبية الزمانية⁽³⁾.

(1) ينظر: حافظ، صبري: بنية الترجيعات النغمية المتداخلة والحلقات القصصية، الآداب، بيروت، ع3، سنة 42، 1994، ص69

(2) ينظر: السابق، ص78

(3) ينظر: الصميلي، حسن وآخرون: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1996، ص153

يشكل هذا النمط الأسلوبي في تركيب الحكاية وروايتها، أحد الجوانب المهمة التي تميز أسلوب خوري الروائي، منذ روايته الأولى "عن علاقات الدائرة، 1975"، بيد أن استخدامه بشكل تقني وواع في رواياته، بدأ منذ قصته الطويلة "رائحة الصابون" التي صدرت ضمن مجموعته القصصية الوحيدة "المبتدأ والخبر، 1984"، ثم عادت وانفصلت عنها كرواية في طبعة جديدة عام 2000، وفي مقدمتها يقول خوري إنها استطاعت أن تحمل في داخلها شبكة روائية تقوم على دوائر صغيرة، هي الحكايات، وهي تجربة سوف تتم بلورتها وتطويرها في أعماله الروائية اللاحقة⁽¹⁾. في حين تُعد روايته "باب الشمس، 1998" أكثر رواياته تجسيدا لهذا الأسلوب.

وربما كان غنياً عن البيان طموح الرواية عند خوري، أو سعيها الصريح، إلى جمع أكبر قدر من الحكايات- حكايات الناس - المهمشين، لتكون رواية توثيقية لتاريخ غير رسمي، لا تحفل به كتب التاريخ، من غير أن يؤدي ذلك إلى نزع النضارة الفنية المبتوشة في كل مفاصل العمل الروائي ودروبه، بدءاً من استلهاهم بعض أطر السرد الذاتي، وتطعيمه بظلال معاصرة تجسدت بما يسمى تعدد الأصوات، واللعب الروائي. إضافة إلى استثمارها لأسلوب السرد التراثي، المنحدر من طرائق القص والحكي في "ألف ليلة وليلة" بالتحديد.

ويأتي استخدام خوري لأسلوب السرد المتداخل - تداخل الحكايات وتشظيها - من فهمه للحكاية، فهو يرى أن "القصة لا يمكن أن تكون مكتملة. لا يمكن إلا أن تكون منقطعة ومكسورة، فالذاكرة منقطعة، والحياة ليست خيطاً نعرف أين يبدأ وكيف وإلى أين ينتهي"⁽²⁾. كما يأتي من الهم الذي يتقل كاهله كاتباً روائياً، فهو يرى أن شرط كتابة الرواية لديه هو كيف يستطيع أن يكتب كتابة متوالية، أربيبك من حكايات لا تنتهي، وكيف يجعل هذه الحكايات تتوالى وتتوالد ويكون توالدها لا متناهياً⁽³⁾.

(1) ينظر: خوري، إلياس: رائحة الصابون، دار الآداب، بيروت، 2000، ص7

(2) العويط، عقل: حوار مع إلياس خوري، نحن نعيش فعلاً مع الموتى، النهار الدولي العربي، 1984/12/2-11/26، ص53

(3) ينظر: الأمير، يسري: حوار مع إلياس خوري، الآداب، ع7-8، سنة 41، 1993، ص72

وفي موضوع دراستنا، سيحاول هذا الجانب منها الكشف عن أنساق تداخل الحكايات في "باب الشمس" وأشكالها، وتناص هذا الجانب الأسلوبي فيها مع رواياته الأخرى. لكن ينبغي علينا أولاً التعرف إلى أنساق السرد وأشكاله بصفة عامة.

حاول الباحثون في الحكي سواء في السرديات أو السيموطيقا السردية تصنيف أنساقه وأشكاله، فمع الشكلايين الروس تحدث (شلوفسكي) عن نسقين للحكي هما: التأطير والتضيد⁽¹⁾، وتحدث (تودوروف) عن التوليف بين الحكايات، وقسمه إلى ثلاثة أشكال: التوليف المتسلسل وفيه تحل حكاية برمتها محل الحكاية الأولى مع وجود رابط يربط بينهما. وقد تحل الحكاية الثانية محل الحكاية الأولى طبقاً لنوع العلاقة الفرضية القائمة بينهما، كعلاقات الشرح السببي أو علاقات التراصف الغرضي، أو لتأجيل حدث ما. أما الشكل الثاني فيتمثل بإمكانيات أخرى للتوليف المتسلسل، بحيث توضع الحكاية الواحدة تلو الأخرى عوض أن تتداخل. في حين يتمثل الشكل الأخير من التوليف بما يعرف بالتناوب أو التضافر، بحيث تتناوب الحكاية الأولى مع الحكاية الثانية في السرد. أي سرد الحكايتين في آن واحد⁽²⁾. ويميز هذا الشكل الأنواع الأدبية التي فقدت كل رابطة لها مع الأدب الشفاهي الذي لا يمكنه استخدام التناوب⁽³⁾.

وما يعيننا في دراستنا هنا، هو السرد المتسلسل بأنواعه، وهو ما سنطلق عليه اسم السرد المتداخل - تداخل الحكايات - لأن هذا الشكل يسم روايات خوري باستثناء "رائحة الصابون"، التي تنفرد دون رواياته الأخرى بالسرد عن طريق التناوب. ففيها نكون إزاء حكايتين ترويان في آن معاً، لكل منهما خطابها الخاص، حكاية الفلم، وحكاية الراوي التي يتوالد منها العديد من الحكايات وتتداخل بعضها في بعض. لكن التناوب الذي يحكم السرد في هذه الرواية، يأتي عن طريق التجاور؛ أي تأطير الخطابين - خطاب حكاية الفلم، وخطاب حكاية الراوي - ضمن الخطاب الروائي العام للرواية.

(1) ينظر: بوريس، إخنباوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، ت: إبراهيم الخطيب،

مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982، ص48-49

(2) ينظر: تودودوروف، تزفيتان: الشعرية، ت: شكري المخبوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987، ص71

(3) ينظر: تودودوروف، تزفيتان: الأدب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996، ص7

ويبرز أسلوب تداخل الحكايات بشكل لافت في "باب الشمس"، و"مملكة الغرباء" و"يالو"، ما ينم عن الاستخدام الواعي والتقني لهذا الأسلوب، حيث يتم الانتقال بالقارئ من ظروف قصصية كان قد انغمس فيها إلى ظروف قصصية أخرى مغايرة، وينتج عن هذا الانتقال دمج عناصر قصصية جديدة، الأمر الذي يجعل السرد جامعاً لفضاءات من التخيل متعددة ومتداخلة على مستوى الزمن أو الحدث أو الشخصيات.

يتعمد السارد أو "المؤلف الضمني"⁽¹⁾، أن يقطع السرد في لحظة ما أرادها هو، باعتباره المتحكم في عملية القص، ريثما يحيل على فضاء عالم وهمي أو قصصي مواز، معتمداً على وسائل مختلفة كالاسترجاع والتداعي والاستنكار، مع وجود قرائن تركيبية أو سياقية أو دلالية تربط بينها على مستوى الخطاب⁽²⁾.

واتكاء "باب الشمس" على هذا الأسلوب جاء لتمكين الكاتب من أن يجمع أكبر قدر من حكايات الفلسطينيين عن اللجوء والتشرد، والحرب الأهلية، وحصار المخيمات، وخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت، وصولاً لاتفاق (أوسلو) وعودة القيادة الفلسطينية إلى الضفة والقطاع؛ ليُعيد من خلال تلك الحكايات كتابة التاريخ الفلسطيني، الذي لا يحفل به التاريخ الرسمي دون المساس ببنية العمل الروائي.

ويُعد تداخل الحكايات وتوالدها، بنية أساسية ومتكاملة في الخطاب الروائي لـ "باب الشمس" والتي بمقتضاها يتحدد الحكي في الخطاب. لذا يصعب علينا إعطاء فكرة عن هذه البنية من خلال الخطاب كله، لأن دراسة هذا الجانب تتطلب بحثاً خاصاً. وبما أننا أمام خطاب يتيح لنا إمكانية التعامل معه كبنية متكاملة، تتضمن بنيات فرعية أساسية، تتضافر مجتمعة لتحقيق ذلك الكل، فإننا سنقتطع من هذه البنية الكلية، بنى فرعية سردية، من هنا وهناك، لنحاول من خلالها

(1) يعتبر (بوث) السارد الضمني الذات الثانية للكاتب، ولمزيد من المعلومات، ينظر: سعيد يقطين: تحليل الخطاب الروائي "الزمن- السرد- التبئير"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997، ص291

(2) ينظر: الوسلاتي: البشير: مظاهر التجديد في رواية "المؤامرة"، الأدب، بيروت، ع3، سنة 42، 1994، ص79

إبراز تداخل الحكايات وتوالدها، لنقدمها نموذجاً جزئياً لهذا الكل. وهكذا سـنـدرس بعض روايات خوري الأخرى التي تتناص مع "باب الشمس" في هذا الجانب الأسلوبي.

تداخل الحكايات في "باب الشمس"

يلحظ قارئ "باب الشمس" وجود وجهين لتداخل الحكايات فيها: الأول تفرضه الحالة السيكولوجية للسارد أو للشخصية الراوية، وكذلك الاعتماد على الذاكرة كإطار مرجعي لسرد الحكايات التي حاول السارد أن يجمع شذراتها من يونس، ومن جدته، ومن أم حسن، ومن شمس، ومن نهى ومن غيرهم. فهو غير محكوم بالحدثي، بل بمشهديته المرتسمة كشبكة على شاشة الذاكرة، فهو لم يعاين الحدث، لذا يفتح سرده على نوافذ تعدد الأقوال واختلافها والتباسها، فتتجاوز وتولد انطباعاتاً بالمتاهة⁽¹⁾. نهى قالت: "أنها جمعت حكاية عودتهم من نتف الحكايات. ترى المشهد أمامها كأنها تتذكره"⁽²⁾، ولكثرة ما حوت تلك الذاكرة بدت مشوشة غير قادرة على الاسترجاع تملؤها بياضات الفراغات، يقول السارد: "الحكايات تشبه بقع الزيت التي تطفو فوق ماء ذاكرتي. أحاول ربطها لكنها لا تترابط"⁽³⁾.

إن عملية التذكر لا تخضع لمنطق التسلسل أو التتابع الزمني الذي تمدنا به الأحداث والوقائع، لأن السرد من الذاكرة لا يمكن إلا أن يكون مفككاً. الأمر الذي أتاح للسارد التحرر من السرد التقليدي (أي تفكيك الخطاب)، ويؤكد كلام السارد ذلك، إذ يقول "كنت أريد أن أروي لك الحكاية التي لا تعرفها، ولا أعرف كيف تغير الموضوع، يجب أن أركز، لأن الكلام يجر الكلام"⁽⁴⁾. فالحكايات تتداخل وتتشظى دون أن يعي السارد ذلك، نظراً للتوتر النفسي الشديد الذي يعانيه، ففي سرده يقفز من حكاية إلى حكاية فتضيع منه الأشياء وينسى البداية. فهو شخصية

(1) ينظر: العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، 1990، ص 141

(2) خوري، إلياس: باب الشمس، دار الآداب، بيروت، ط3، 2003، ص 200

(3) السابق، ص 350

(4) السابق، ص 47

قلقة حائرة يلفها الإحساس باليأس والخوف والإحباط من كل شيء وهو سجين المستشفى وسجين الحكاية يقول: "الحكايات تغرقني وأنا سجين، لا يملك سوى حكايات يؤلفها عن حريته"⁽¹⁾.

أما الشخصيات الراوية فهي لا تنقل عن السارد شعوراً بالتوتر والقلق والإحباط. ما ينعكس على سردها هي الأخرى، فتتداخل الحكايات التي تسردها، يقول خليل عن يونس "حين كنت أسأله عن نهيلة، لم يكن يعترض أو يرفض الجواب، يبدأ بالإجابة، ثم يدخل في دهاليز حكايات جانبية، فتضيع مني الحكاية"⁽²⁾.

ويأتي الشكل الثاني لتداخل الحكايات في "باب الشمس"، نتيجة تقنية واعية يستخدمها السارد لينظم من خلالها عملية السرد. حيث يعمد إلى التشويش على الحكاية الأصلية بإحضار حكاية أخرى من خارجها، أو قد يتحكم السياق وسيرورة الأحداث وتدفق السرد في خلق لحظات تتداخل فيها الحكاية الأصلية مع حكايات أخرى كثيرة، ويتم التداخل في كلتا الحالتين من خلال وسائل مختلفة كاستخدام التداخي والاستنكار والاسترجاع، مع وجود قرائن تركيبية أو سياقية أو دلالية تسوغ هذا التداخل.

نقرأ في الصفحات من (52-54) عدداً من الحكايات المتداخلة. يروي السارد "خليل" عن أرقه وعدم قدرته على النوم وكيف يسترجع الماضي، يقول: "أترك الخيالات تأخذني إليها وأفكر في كفر شوبا. من زمان، وكفر شوبا رفيقة نومي. أستلقي على سريري وأسافر إلى هناك، وأرى القنابل الضوئية"⁽³⁾.

يسترسل السارد في سرده عن نفسه حينما كان يعمل مفوضاً سياسياً في كفر شوبا، فتأتي حكاية إحداه داخل الحكاية الأولى - حكاية داخل حكاية - بشكل انسيابي دون وجود قرينة لغوية تسوغ استدعاءها ودخولها ضمن الحكاية الأولى. ولما كان لا بد من وجود حد أدنى من العلاقات الداخلية لتسويغ التداخل بين الحكايات، فإن السياق هنا جاء مسوغاً ومبرراً لهذا

(1) خوري، باب الشمس، ص236

(2) السابق، ص407

(3) السابق، ص52

التداخل. فالحكاية الثانية جاءت كاستمرار للحكاية الأولى على مستوى تطوير الحكى (السرد) عن شخص السارد. بغية إلقاء مزيد من الضوء على شخص السارد، وكنوع من الاسترجاع الداخلي ضمن إطار المحكي الأول وزمنه⁽¹⁾.

يعود السارد بعد هذا التداخل ليلم أحد خيوط حكايته في كفر شوبا، فيتحدث عن عناقيد الضوء التي كانت تشعل غابة الزيتون هناك. لكن سرعان ما يقطع سرده هذا، ليدخل في دهاليز حكاية أخرى تذكر بها (عناقيد الضوء)، كمسوغ لفظي يستدعي تلك الحكاية. (حكاية عناقيد الضوء في مخيم شاتيتلا عشية المذبحة)، والتي تأتي كنوع من الاسترجاع الخارجي لحدث تاريخي لا يقع ضمن إطار المحكي الأول - حكاية عناقيد الضوء في كفر شوبا - بل خارج زمنه، فهناك مسافة زمنية فاصلة بين الحكايتين.

يعود السارد بعد انتهاء الحكاية الثانية ليلم شتات الحكاية الأولى. ويلاحظ القارئ أن السارد يعمد إلى ملء الفراغات بين الحكايات المتداخلة، من خلال تعليقه عليها أو شرحه لبعض الجوانب فيها، أو من خلال تقديمه لبعض الإضافات عليها.

ويبدو تداخل الحكايات أحياناً غير محكوم بضوابط خارجية، فقد ينتقل من زمان إلى آخر، ومن شخصية إلى أخرى دون روابط وثيقة تبرر لنا هذا التداخل. لكن لا بد من مسوغ لهذا التداخل، والذي قد نجده في السياق أو في سيرورة الأحداث أو في تدفق السرد.

ففي الصفحات (102-112) نقرأ ضمن حكاية زيارة أم حسن لبيتها في الكويكات عدة حكايات، قد يسوغها السياق كما هو الحال مع حكاية أم عيسى التي هُجرت عن بيتها في مدينة القدس، دون أن تطفئ النار تحت طنجرة الكوسا، وحكاية عودة نعمان الناطور لبيته في عكا. وهنا يعمل سياق العودة على تسوية تداخل هذه الحكايات مع حكاية أم حسن. في حين قد يسوغ تدفق السرد تداخل الحكايات كما هو الحال مع حكاية اليهودية التي هُجرت من لبنان إلى إسرائيل، هذه الحكاية تتداخل فيها حكاية معاناة اليهود الشرقيين في إسرائيل.

(1) ينظر: بو طيب، عبد العالی: إشكالية الزمن في النص السردی، فصول، القاهرة، ع2، مج12، 1993، ص 135

لكن في الوقت الذي تداخلت فيه حكاية هجرة اليهودية اللبنانية مع حكاية زيارة أم حسن لبيتها في الكويكات مباشرة، ضمن سياق التهجير عن البيت والوطن، دون أية روابط لفظية تربط بين الحكايتين. فإن حكاية هجرة اليهودية من لبنان تداخلت مع حكاية معاناة اليهود الشرقيين في إسرائيل من خلال مسوغات لفظية. إذ قام السارد بتسوية هذا التداخل من خلال إمساكه بزمام السرد، فبعد أن أنهت المرأة اليهودية سرد حكايتها قال: "المرأة اليهودية قالت لأم حسن إنها لم تنس اللغة العربية، وقالت إنها أصيبت بالخرس في إسرائيل"⁽¹⁾، فحديث السارد عن إصابة المرأة اليهودية بالخرس، فسح لها المجال كي تسرد بنفسها معاناتها في المعبروت وإصابتها هناك بالخرس. وهنا تروي المرأة اليهودية جزءاً من معاناتها ومعاناة اليهود الشرقيين في إسرائيل، بينما يكمل السارد على لسانها الجزء الآخر المتبقي من الحكاية.

وقد يأتي تداخل الحكايات كنتيجة حتمية لتنظيم السارد لحركة السرد، كتأجيله لحدث أو لحكاية ما، ليقدم بدلاً منها حكاية أخرى. على شرط أن يعود للحكاية الأولى بعد الانتهاء من الثانية. ففي حكاية عبد المعطي، يروي السارد عن رغبته المستمرة في القتال رغم كبر سنه، ويعلل ذلك بأنه كان يقاتل كي لا يشمسوه. وبدلاً من سرد حكايات التشميس، يؤجلها السارد ليدخل في دهاليز حكاية أخرى مغايرة للأولى وإن كانت تتدرج ضمن سياق المحكي الأول، معاناة الفلسطينيين، يقول السارد "كان عبد المعطي يحمل بندقيته التشيكية ويكمن في المواقع المتقدمة... قال عبد المعطي إنه يقاتل كي لا يشمسوه من جديد. قبل التشميس وحكاياتها، هل تذكر ماذا فعل عبد المعطي خلال الحصار"⁽²⁾.

يقطع السارد الحكاية الأولى بصفته المتحكم في السرد، ليبدأ في سرد الحكاية الثانية - حكاية عبد المعطي خلال الحصار⁽³⁾، والتي تأتي كنوع من الاسترجاع الداخلي ضمن إطار

(1) خوري، باب الشمس، ص 111

(2) السابق، ص 231

(3) تتلخص حكاية عبد المعطي خلال حصار حركة أمل لمخيم شاتيلا في اتصاله بصحفية لبنانية تعمل لدى إحدى وكالات الأنباء الفرنسية، وطلبه منها الحصول للفلسطينيين داخل المخيم المحاصر، على فتوى لأكل لحم البشر من إحدى المرجعيات الدينية في محاولة منه لفك الحصار عن المخيم، ينظر: خوري، باب الشمس، ص 231

المحكي الرئيس، ليسترجع من خلالها السارد ماضياً لمن يقص عنه - عبد المعطي - بغية تزويد القارئ بمعلومات تكميلية عن شخص المروي عنه تساعده في فهم ما جرى ويجري من أحداث⁽¹⁾. ما يؤكد على وعي السارد كمؤلف ضمني للحكاية، لأهمية تداخل الحكاية التي يرويها بحكايات أخرى مندرجة في سياق الحكاية الأصلية، لإكمال جوانب قد أغفلها في سرده للحكاية الأولى، أو لإلقاء المزيد من الإضاءة على جوانب أخرى.

ولا يقتصر التداخل في الحكاية الرئيسية على حكاية واحدة، وإنما قد يتعداها إلى العديد من الحكايات، التي قد يتوالد منها أيضاً حكايات أخرى تتداخل في بعضها، لأن "الأمر ليس خياراً تقنياً فحسب، بل هو عماد تكويني لم يكن في وسع خوري أن يعتمد سواه بعد أن سارت روايته في منحى كتابة الحكاية / الحكايات لكي تخدم هذه واحداً من أبرز أغراض كتابة الملحمة الوطنية: الاستجماع المنهجي للأصوات، ومنح هذه الأصوات تفويضات سردية مستقلة، وإطلاقها في أفق مؤقت يجسر الهوة بين الحكايات، بين البشر أبطال الحكايات، وبين الأمكنة مسارح الحكايات"⁽²⁾.

فمثلاً يروي خليل ليونس حكايات عن اللجوء والتشرد عام 48، فيتداخل بعضها في بعض، ويتم ذلك بأشكال مختلفة كما أسلفنا سابقاً، كالتداعي والاسترجاع ... أو من خلال روابط لفظية أو سياقية أو من خلال قيام السارد بملء الفراغات بين الحكايات المتداخلة، لتسوية التداخل بينها. يخاطب خليل يونس قائلاً: "كل حكايات النزوح تتجمع في عينيك المغمضتين على نقاط الدموع التي أقطرها فيهما، وبدل البطولة أرى الأحران، وأسمع صوت جدتي يروي عن المرأة التي خاطت الرغيف. أستمع إلى حكاية المرأة في حقول قرية بيت جن"⁽³⁾.

وهنا يأتي استدعاء حكاية المرأة التي خاطت الرغيف لتتداخل مع غيرها من حكايات النزوح والتشرد عام 48، ولتقوم بوظيفة مساندة، تسهم في بناء صورة للواقع المأساوي الذي

(1) ينظر: بوطيب، عبد العالی: إشكالية الزمن في النص السردی، فصول، القاهرة، ع2، مج 12، 1993، ص134

(2) حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999، ص23

(3) خوري، باب الشمس، ص210

عاشه الفلسطينيون عام 48، حينما هُجروا عن مدنهم وقراهم. فقد وفر تداخل الحكايات وتوالدها هنا نوعاً من التطور والنمو في السرد، حتى وإن كان هذا النمو على المستوى الرأسي في اتجاه التنوع والعمق بدلاً من المحور الأفقي المعهود بنموه الخطي. فالحكايات المتداخلة، وإن كانت تتمحور حول عنصر أو عدد من العناصر، فهي تأتي جميعاً ضمن وحدة بنائية أكبر هي وحدة الإطار العام للرواية.

يعود السارد بعد عملية التداخل بين حكاية وأخرى، إلى استئناف ما كان قد قطعه أو توقف عنده، أي إلى الحكاية الأصلية، فالسارد "يأخذ دور الراوي التقليدي، الذي يهمله أن تسايره وتعرف عن أي شيء يحكي وفي أي زمن، وضمن أي إطار، فهو يسأل المروي عليه باستمرار أين كنا؟"⁽¹⁾، ونقرأ ذلك في الكثير من البنى السردية الفرعية:

- "تتبادل الأحاديث، فتأخذنا الحكايات إلى حيث لا نريد. أين كنا؟ كنت أحاول أن أجمع لك شتات حكاية أبي. كانوا في ترشيحا"⁽²⁾.

- "أترك عزيز أيوب في ضريحه، وتعال معي نبحت عن شاهينة. كنا قد تركناها أمام الخيمة في دير القاسي"⁽³⁾.

- "أين كنا؟ ... يبدو أنني صرت مثل الدكتور أمجد، كل الدكاتره هكذا، أتركك مرمياً وأتلهى بحكاية كايد"⁽⁴⁾.

- "أين كنا؟ تركنا ياسين في وادي الكويكات يبكي خوفاً"⁽⁵⁾.

(1) يقطين، سعيد: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985، ص249

(2) خوري، باب الشمس، ص329

(3) السابق، ص344

(4) السابق، ص124

(5) السابق، ص308

هكذا ورغم محاولة السارد في أن يمسك بخيوط الحكاية الأولى (الأصلية) بعد تداخلها مع حكاية أخرى. إلا أننا نلاحظ أنه سرعان ما يقطعها لينتقل إلى دهاليز حكاية أخرى أو أكثر، وقد يؤطر لحكي لاحق، ونقرأ ذلك في الكثير من البنى السردية:

- "لن أحدثك الآن، عن تفاصيل تلك الليلة في باب الشمس، فأنا أريد الصين، تعال معي في رحلة قصيرة إلى الصين، ثم نعود إلى المغارة"⁽¹⁾.

- "لم أجد على الخروج إلا حين جاء الوفد الفرنسي، يومها اكتشفت سليم الذي سأخبرك عنه فيما بعد"⁽²⁾.

- "ياسين مات قبل تلك الزيارة التي قام بها صهره إلى القرية، لذلك لا يستطيع روايتها أنا سأرويها لك، لكن ليس الآن"⁽³⁾.

- "أريد أن أفهم لماذا نحن هنا كسجينين في هذا المستشفى ... أم لأنني خائف من أعماقي من شمس؟ التي سأروي لك حكايتها فيما بعد"⁽⁴⁾.

وتبدو هنا تقنية السارد جلية واضحة، فهو يعمد إلى الإبقاء على الحكاية الأولى (الرئيسية) مفتوحة متناثرة، ممتدة على صفحات عديدة، بل قد يمتد بعضها حتى نهاية سرد الرواية قبل أن يعود ليلى شظاياها المبعثرة ويغلقها. فهو يعتمد في سرده للحكاية على التقنيات والتشظي سواء في تقديم الشخصيات أو الأحداث، التي يقدمها على مراحل خلال الرواية، فتبنى من (نتف) المعلومات المتناثرة التي تتجمع فوق بعضها بشكل تراكمي، وكلما تقدمنا في القراءة، نكتشف جوانب كانت غامضة أو غير مترابطة، فمثلاً "حكاية شمس" نتعرف إليها دفعة واحدة، فالسارد ينثرها في فضاء روايته، ويستجمع خيوطها بين حين وآخر، دون الوصول بها إلى خاتمة، معتمداً على الكثير من الإرجاء، قبل أن يلى شظاياها المبعثرة.

(1) خوري، باب الشمس، ص 147

(2) السابق، ص 241

(3) السابق، ص 307

(4) السابق، ص 311

تداخل الحكايات في "مملكة الغرباء"

تتناص رواية "مملكة الغرباء" مع "باب الشمس" في اعتمادها أسلوب السرد المتداخل - تداخل الحكايات - كبنية أساسية في خطابها الروائي. ففي هذه الرواية حاول خوري أن يجمع حكايات متفرقة ومتنوعة عن الموت والحرب والألم، منها ما هو ممتد ومتجذر في المرجعي - في الواقع -، ومنها ما هو من صنع الخيال، يقول السارد "لكن نبيلة كانت، وعلي أبو طوق، وفيصل أحمد سالم، والشركسية البيضاء. أما جرجي الراهب فهو حكاية"⁽¹⁾.

ولا يشكل جمعه لهذا السيل المختلف والمتنوع من الحكايات، خلافاً في الحكاية التي يكتبها أو يرويها، لأن الخلل في الحكاية يكون في المقارنات، في حين هو لا يقارن "الأشياء تتداعى وتتداخل"⁽²⁾، لأن مخزون الذاكرة متشعب ومتداخل، لهذا يتسم السرد بالتشعب والتداخل، فهذا المخزون ليس إلا المرئي والمعيش والمسموع. أي هو الواقع ذاته من حيث علاقة الناس به، ومن ثم ارتسامه في ذاكرتهم "فالذكريات حين تستعاد وتختلط، تتحول إلى مزيج إلى حكاية واحدة أصولها في كل الحكايات"⁽³⁾.

وكما هو السارد في "باب الشمس"، فإن السارد هنا يعاني أيضاً من التوتر والقلق والإحباط من الواقع المؤلم يقول: "تبحث عن حكايتنا، وندعي أننا نبحت عن الحقيقة، نجد الحقيقة فتضيع الحكاية ونبدأ من جديد"⁽⁴⁾. لكن الحكاية لديه لا تنتهي، ففي لحظة ما يعمد إلى بترها أو قطعها، لتبدأ في لحظة نهايتها، حكاية أخرى جديدة. ففي حين تبدو حركة السرد في إيقاع مماثل لحركة الأحداث والتطورات في حكاية ما، على مدى من التلاؤم والتجانس، سرعان ما ينكسر هذا التلاؤم وتمضي حركة السرد لتعانق حركة أحداث وتطورات، ولتخطو على إيقاع مشترك في فضاء حكاية أخرى مختلفة أو مكملة للحكاية الأولى. كما في سرد الراوي لحكاية إميل، حينما كان مجنناً في غزة، مع الفلسطيني الذي جثا على ركبتيه وتحرك إلى الوراء مخافة

(1) خوري، إلياس: مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993، ص 118

(2) السابق، ص 111

(3) السابق، ص 12

(4) السابق، ص 112

أن يطلقوا عليه النار في ظهره⁽¹⁾، يقطع السارد تلك الحكاية وينتقل إلى حكاية أخرى تستدعيها الحكاية الأولى ضمن نظام خفي يضبط هاجس الكتابة والقضايا التي تطرحها فتتداخل الأماكن والشخصيات والأحداث.

وتستدعي حكاية إميل مع الفلسطيني في غزة، حكاية مقتل نبيلة، التي أُطلق عليها الرصاص من الخلف في بيروت⁽²⁾، ومن داخل حكاية نبيلة توالد عدد من الحكايات المكمل لها، والتي أُلقت الضوء على بعض المحطات في حياة نبيلة الشخصية والعائلية، وما تعرضوا له من مجازر بدءاً من التشرد والتهجير عام 48 إلى مجازر الحرب الأهلية في لبنان، قبل أن يعود السارد ليغلق حكاية نبيلة بالحديث عن جنازتها، ومن ثم الحديث عن المقبرة الجماعية لضحايا مذبحة صبرا وشاتيلا عام 1982.

وفي سياق التداخل الأول، لعب النداعي دور الموجه والمنظم لعملية السرد، فقد بقيت الحكايات في سياق واحد هو سياق الموت والمعاناة والألم الذي يتعرض له الفلسطيني، وكأن السارد أو الكاتب الضمني، يرصف تلك الحكايات إلى جانب بعضها بعضاً، ليجمع أكبر قدر منها، ضمن السياق المؤطر للرواية كلها. أما التداخل في إطار الحكاية الثانية، فلا يهدف إلى طمس الحكاية الأصلية ومحوها، بل على العكس يهدف إلى إلقاء المزيد من الضوء عليها، من خلال الحكايات الصغيرة المتولدة منها.

ويؤدي تداخل الحكايات إلى تداخل مستويات السرد على مستوى اللغة، والأحداث والشخصيات، وتعدد الأصوات، وزاوية الرؤية. فحين يروي السارد حكاية استشهاد علي أبو طوق كما روتها سامية، تدخل فيها حكاية الطبيب اليوناني (يانو) الذي حاول أن ينقذ حياة علي أبو طوق، وهنا يأخذ الطبيب دوره كشخصية ساردة، ليسرد حكايته بنفسه من وجهة نظره الخاصة، فنستمع إليه يروي عن علي وعن نفسه وعن سامية⁽³⁾.

(1) خوري، مملكة الغرباء، ص 114

(2) ينظر: السابق، 116

(3) ينظر: السابق، ص 22

يعود السارد الرئيسي بعد ذلك ليمسك بزمام السرد، وليلم شتات حكاية الطبيب (يانو) فيقول: "طبعاً رحل الطبيب اليوناني إلى كندا أو بلاد أخرى، لست أدري، وعلي بقي مكانه، جسده يرتجف وروحه تمتد فوق المكان، وأصوات قذائف مختنقة تملأ الفضاء"⁽¹⁾.

وهنا يقوم التداخل بوظيفة مهمة في السرد، فهو ليس عبثياً، فحكاية الطبيب (يانو) قامت بوظيفة شارحة للحكاية الأولى - حكاية استشهاد علي أبو طوق-.

وكما هو الأمر في "باب الشمس"، يلاحظ القارئ لـ "مملكة الغرباء"، أن السارد لا يقدم شخصياته وحكاياته دفعة واحدة، بل يشكلها من نتف المعلومات المتناثرة في فضاء الرواية، والتي تتجمع فوق بعضها بشكل تراكمي كلما تقدمنا في القراءة. فحكاية الشركسية البيضاء ينثرها السارد ويفتتها على صفحات روايته، فيتولد منها العديد من الحكايات ويتداخل فيها العديد أيضاً.

يروى السارد حكاية شراء والد جورج نفاع للشركسية البيضاء، فيتولد منها الحديث عن المجاعة وعن وديع السخن، ثم لا يلبث أن يقطع هذا السرد، لينتقل إلى دهاليز حكاية أخرى مختلفة عن الأولى، فينتقل إلى حكاية إميل زائيف مباشرة دون أية مسوغات لفظية، وكأنه يرصف حكاياته جنباً إلى جنب، ليبنى منها عالمه الروائي، يقول السارد: "لست أدري لماذا تذكرت وديع السخن حينما التقيت إميل زائيف"⁽²⁾. لكنه في لحظة ما يقطعها بصفته المتحكم في عملية السرد، ليلم خيوط حكايته هو - حكاية البحر الميت حينما كان فدائياً - بيد أنه سرعان ما يقطعها، ليعود إلى حكاية إميل، محاولاً لم خيوطها التي لا تلبث هي الأخرى أن تتسرب منه، ليدخل في دهاليز حكاية فيصل ومنامه⁽³⁾. وهكذا تنتثر حكاياته على صفحات كثيرة قبل أن يعود ليلم شتاتها.

(1) خوري، مملكة الغرباء، ص 25

(2) السابق، ص 27

(3) ينظر: السابق، ص 32

ففي هذه الرواية حاول خوري أن يثد حكاياته إلى بعضها، باتكائه على أسلوب تداخل الحكايات، لتعبر حكاياته عن معاناة الإنسان في ظل مناخ الحرب والموت والألم، مهما كان انتماؤه العرقي أو الوطني أو الديني، فالحكاية عنده لا تحيا مستقلة عن حكايات أخرى.

تداخل الحكايات في "يالو"

تتناص رواية "يالو" مع "باب الشمس" في استخدامها التقني والواعي لأسلوب تداخل الحكايات، الذي يشكل بنية أساسية ومتكاملة في خطابها الروائي. وكما هو الأمر في "باب الشمس" يقدم خوري روايته هذه مرتكزاً على بنية سردية تستخلص مشروعها من السرديات العربية التراثية.

ففي "يالو" حاول الكاتب أن يروي حكايات الحرب والفقر والألم، عبر حكاية بطلها يالو، والتي توالد منها العديد من الحكايات، وتداخل بعضها في بعض، في فضاءات الحرب الأهلية ونتائجها ومناخاتها.

فقد عمد خوري على الاتكاء على أسلوب توالد الحكايات وتداخلها، ليجمع أكبر قدر ممكن من الحكايات المتتاثرة حول الحرب، ولشد أجزائها إلى بعضها، وإيجاد نوع من الصلات الداخلية بينها، دون الادعاء بكتابة حكاية الحرب.

ويكشف التداخل السردية في "يالو" - كما في "باب الشمس" -، أن الخطاب الروائي فيهما، لا يهدف إلى بناء حكاية تقليدية، إنما يهدف إلى تكوين حالة متوترة لا تولى للترتيب الزمني أهمية كبيرة، وإنما يجمع المشاهد والمواقف ليكشف الحالة النفسية المتأزمة للسارد أو للشخصية الساردة. فيالو / دانيال شخصية محطمة بئسة يفها الإحساس بالقلق والتوتر والضياع، يقبع خلف جدران السجن العالية. وهناك يجبر على سرد حكايته وكتابتها، بناءً على

طلب المحقق. ونظراً للتوتر والقلق اللذين يخيمان على حياته، فإن الحكايات التي يكتبها "تأتيه مثل قصص ممزقة لا تكتمل"⁽¹⁾.

واعتماد يالو على الذاكرة كإطار مرجعي لسرد حكاياته، جعلها تتداخل وتختلط ببعضها، ونظراً لذاكرته المتشظية في الزمان والمكان، والتي بدت كأرشيف مميز، ممتلئ بالأحداث والوقائع، بفعل حياته الزاخرة بالتجارب، ابتداءً من طفولته البائسة، ومحيطه العائلي، وشبابه في الحرب، وهربه إلى باريس، مروراً بأحداث "بلونه" وعشاقها، وانتهاءً بتجربة السجن والتعذيب، وتجربة الكتابة، جعلته "لا يستطيع تذكر الحكاية بشكل متناسق"⁽²⁾. فالصور اختلطت في رأسه، والأزمنة تداخلت في وعيه، فالحرب هدمت الذاكرة، كما هدمت البيوت، يقول خوري "الحرب لم تجر على أرض الواقع فقط، بل كانت تجري في الذاكرة"⁽³⁾.

ويأتي تداخل الحكايات أيضاً كتقنية واعية يستخدمها السارد يالو - المؤلف الضمني للحكاية - لينظم من خلالها عملية السرد والكتابة التي يقوم بها. وكما هو الأمر في "باب الشمس"، يعتمد السارد على وسائل مختلفة، كالتداعي والاسترجاع والتذكر والاستيهامات، للربط بين الحكايات المتداخلة، مع وجود عامل مشترك، لفظي أو معنوي يربط بينها.

يروى السارد قائلاً "جلست كالغريبة، وخرج من عينيها الصغيرتين شيء يشبه وحشية الشباب في ذلك اليوم الذي قرر يالو أن ينسأه، ونسيه، حين أخذوا الرجال الثلاثة إلى المقبرة، وصلبوهم على الأرض ... قبل أن يطلقوا النار، ثم صاروا يشتمون ويبصقون والرعب يسكن عيونهم"⁽⁴⁾.

نقرأ في تلك البنية السردية، تداخلاً بين حكايتين، حكاية أحد لقاءات يالو بشيرين، وحكاية وحشية الشباب في الحرب، وقد سوغ التداخل بين الحكايتين وجود رابط معنوي جمع

(1) خوري، إلياس: يالو، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002، ص 274

(2) السابق، ص231

(3) خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، دار الآداب، بيروت، 1990، ص 26

(4) خوري، يالو، ص29

بينهما، فنظرة عيون شيرين الوحشية، ذكرت يالو بوحشية الشباب في الحرب، ولكون السارد هو المتحكم في عملية السرد، فإن له الحق في سرد ما يشاء وفي تنظيمه.

يقطع السارد الحكاية الأولى ليدخل في دهاليز حكاية ثانية لا علاقة لها بالحكاية الأولى، فيبدأ زمن الحكاية الثانية مع بداية سردها، ويتوقف زمن الحكاية الأولى مع توقف السارد عن سردها. علماً بأن زمن الحكاية الثانية - وحشية الشباب في الحرب- ما هو إلا استرجاع لزمن سابق لزمن الحكاية الأولى - حكاية أحد لقاءاته بشيرين-.

وخلافاً لما هو الأمر عليه في "باب الشمس"، تترابط الحكايات المتداخلة في "يالو"، وفق منطق خاص، منطق داخلي، فالراوي لا يهمله أن يساير المتلقي أو يتعرف عن أي شيء يحكي، وفي أي زمن، وضمن أي إطار، بل هو لا يشبه الراوي التقليدي. فهو حر في سرده وحكيه، يحطم عمودية السرد، ويدخل بين الأزمنة والحكايات، وفق ما يشاء، يحكي عن شيء، فيقطع السرد ليحكي عن شيء آخر، وقد تكون له علاقة بذلك الشيء الذي كان يحكي عنه سابقاً، وقد لا تكون له علاقة به، وقد يتشعب السرد فينسى المتلقي الحكاية الأولى قبل أن يعود السارد ليلمها مرة أخرى.

يروى يالو حكاية هربه إلى باريس مع طوني عتيق، بعد سرقة المال من ثكنة الجيش التي كانا يعملان فيها، فيفتتها وينثرها على عدة صفحات (206-212)، فيتوالد عنها ويتداخل فيها العديد من الحكايات، قبل أن يعود السارد لجمع خيوطها.

ومن الحكايات التي تتداخل في حكاية هربه إلى باريس، حكاية نومه في غرفة مستقلة هناك. تلك الحكاية تذكره ببيته في لبنان وبحكاية نومه مع جده في غرفه واحدة حينما كان صغيراً. وهنا تقوم الحكاية المسترجعة، كما يرى (ريمون)، بوظيفة شارحة⁽¹⁾. وذلك من خلال إضاعتها بعض الجوانب من حياة يالو العائلية. في المقابل يؤدي تداخل مستويات السرد إلى نوع من الحرية لدى السارد في تركيب الأحداث وتداخلها، ويتزامن ذلك مع غياب العلاقة السببية

(1) ينظر: ماري، خوسيه: نظرية اللغة والأدب، ت: حامد أبو بكر، مكتبة غريب، القاهرة، د.ت، ص272

المنطقية، وعليه تتراصف وتُتضد تلك الحكايات والأحداث جنباً إلى جنب، دون الحاجة للبحث عن العلاقات التي تربطها.

يروى يالو حكايته مع المرأة الفرنسية التي كانت تكلمه بلغتها، وكأنها ترميه بالحجارة لأنه لم يكن يفهم الفرنسية، ثم ينتقل للحديث عن علاقته باللغة السريانية، ومن ثم الحديث عن علاقة جده وأمه بالسريانية والكردية والعربية، ليصل إلى حكاية جده مع إلياس الشامي⁽¹⁾.

وهكذا تتراصف الحكايات والأحداث جنباً إلى جنب، دون وجود علاقات سببية تجمع بينها. فعالم السارد/ يالو الذي يروي عنه، يتسم بالثشطي والتفتت والتداخل، وهكذا هي ذاكرته التي يسترجع منها هذا العالم. فهي تعكس بموضوعية واقعاً معيشياً، سواء على المستوى الخارجي للحدث، أو على المستوى الداخلي لشخص السارد.

وبناء على ما سبق فإن انكاء خوري على أسلوب تداخل الحكايات وتشظيها وتوالدها، ما هو إلا سعي لبناء خطابه الروائي الذي يحقق كليته وانسجامه من جهة، وانزياحه عن المؤلف السردى من جهة ثانية. فالقارئ لرواياته يجد صعوبة في مسايرة القراءة. لأنه يجد نفسه أمام مشاهد عديدة وأحداث مشتتة ومتداخلة، من خلال تواترها في مجرى الخطاب الذي يقدم لنا بعض هذه الأحداث باقتصاد كبير، وفي كل مرحلة، من مراحل تطور الخطاب، يقدم لنا جزءاً منها حتى نهاية الخطاب. لكننا بعد الانتهاء نستخلص أن التشتت والتداخل تسهم كل أجزاء في تكوين كلية الخطاب، هذه الكلية لا يمكن تفكيكها بسهولة إلى أحداث وحكايات، يمكن أن نستعيدها بسهولة كما نفعل مع بعض الروايات التقليدية التي يمكننا استعادة أجزائها الصغيرة.

1-2: التكرار (التواتر)

ثمة أمور تتعلق بالنص السردى لا يمكن أن يفصل بينها بوضوح، ولو من الناحية النظرية أو الإجرائية، وهو ما يجعلنا نقول إن العمل الأدبي هو كل تتداخل وظائف عناصره أحياناً حتى ليصعب تحديدها عن بعضها. فالتكرار يُعد من المصطلحات النقدية الشائكة

(1) ينظر: خوري، يالو، ص 209

والمختلف عليها عند النقاد، فبعضهم يدرجه ضمن الدراسات الأسلوبية، والبعض الآخر يدرجه ضمن دراسة الزمن⁽¹⁾.

وهنا سندرج التكرار ضمن دراستنا للتناص الأسلوبي بين "باب الشمس" وروايات خوري الأخرى، فالتكرار يُعد من أهم المظاهر الأسلوبية التي تميز أسلوب الكاتب الروائي إلى جانب تداخل الحكايات واللعب الروائي.

يُحدد التكرار انطلاقاً من كون الحدث أي حدث، ليس له فقط إمكانية أن ينتج، ولكن أيضاً أن يُعاد إنتاجه. أي أن يتكرر مرة أو عدة مرات في النص الواحد، لذا يدرس بالنظر في العلاقة بين تكرار الحدث في المبنى الحكائي من جهة، وتكراره في المتن الحكائي من جهة ثانية. فقد حدد (جيرار جينيت) ثلاث إمكانيات نظرية للتكرار هي: الانفرادي، والتكراري، والتكراري المتشابه. في الانفرادي نجد خطاباً وحيداً يحكي ما جرى مرة واحدة. أما في التكراري فنجد خطابات عديدة تحكي حدثاً واحداً، وقد يكون ذلك من شخصية واحدة أو من عدة شخصيات. أما التكراري المتشابه، فنجد من خلال الخطاب الواحد الذي يحكي مرة واحدة أحداثاً عديدة متشابهة أو متماثلة⁽²⁾.

وما يهمنا هنا هو الجانب التكراري إن كان على مستوى الحكاية أو الجملة أو اللفظة، فدراسة التكرار في النص الروائي تشكل عنصراً مهماً ورئيساً في الكشف عن زاوية الرؤية في تناول النص، وأهمية ذلك إلى بنية الرواية وشكلها الفني. فالنصوص الروائية الحديثة تحفل في مجملها بأسلوب التكرار، إن كان على مستوى الحكاية أو الحدث، أو على المستوى المعجمي أو النحوي، كما حفلت بالتكرار الفنون الأخرى كالشعر والمسرح والرسم، إلا أنه لم يُلتفت إلى دراسته في النص الروائي في مستوييه النظري والتطبيقي، وإن كان هناك بعض الالتفات البسيطة التي جاءت في ثنايا دراسات نقدية تناولت جوانب مختلفة لهذه الرواية أو تلك⁽³⁾.

(1) ينظر: العبد، يمى: تقنيات السرد الروائي، ص 88

(2) ينظر: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي "الزمن - السرد - التثبير"، ص 78

(3) ينظر: الزعبي، أحمد: في الإيقاع الروائي: "نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية"، دار الأمل، عمان، 1986، ص 12

1- التكرار على مستوى الحكاية أو "القص المكرر"⁽¹⁾

تحفل "باب الشمس" بهذا النمط من التكرار، رغم أنها تنزع إلى نقل الحدث الواحد مرة واحدة، إلا أننا نلاحظ أنه يغدو تكرارياً في بعض المواضع، إذ تستحضر عدة خطابات حدثاً واحداً بعينه. ولكون هذه الرواية تعتمد في بنائها على توالد الحكايات وتداخلها، كما هو الحال في روايات الكاتب الأخرى، فإن تكرار الحكاية - أو ما يسمى القص المكرر - يغدو سمة من سماتها الأسلوبية.

ينتج القص المكرر "عن عمليات مختلفة كالقص المتناقض لشخصية أو عدة شخصيات تشككنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه"⁽²⁾. كما في حكاية طفل الصفصاف⁽³⁾، التي تقوم على الوقائع التالية:

- أثناء نزوح مجموعة من الفلسطينيين من قرية الصفصاف إلى الحدود اللبنانية ليلاً، يشرع طفل صغير في الثالثة أو في الرابعة من العمر في البكاء، لأنه كان جائعاً.
- تحاول الأم إسكات الطفل، فتخيط رغيف الخبز المجزء لكنها تفشل في إسكاته.
- الكهل الفلسطيني الذي كان يقودهم يأمر الأم بإسكات طفلها، وإلا فإنه سيقتله خوفاً من انكشاف أمرهم لليهود، الذين استقبلوهم في الصالحية بالشراشف البيضاء، لكنهم أعدموا ملفوفين بها.

(1) تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص 49

(2) السابق، ص 49

(3) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 213-216

يُكرر السارد الحكاية مرتين من منظورين مختلفين، منظور شاهينة، ومنظور أم فوزي، ومن موقعهما داخل العالم الروائي المسرود، فمتابعة الحدث مروياً من قبل شخصيات عديدة يمكننا من تكوين صورة شاملة له من جميع جوانبه⁽¹⁾.

يروى السارد خليل في المرة الأولى من منظور جدته شاهينة، "فيأخذ وضع الملاحظ الموضوعي، فينقل خطاب شخصياته، بكل جزئياته حتى الصوتية منها"⁽²⁾. أي من وجهة نظر خارجية، ينقل خطاب جدته بصوتها، فتروي أن المرأة لفت الطفل بحرام وحملته على كتفها كي يسكت في حين كان الكهل يمشي خلفها ويشد رأس الطفل إلى كتفها، وحينما وصلوا إلى ترشيحا اكتشفت الأم أن الطفل قد مات.

في المرة الثانية يأخذ خليل وضع المقرر الذي يتبنى وجهة نظر داخلية، وجهة نظر أم فوزي فهو لا يركز هنا على جزئيات الخطاب، بل يتدخل فيه عن طريق التفسير والتوضيح⁽³⁾. يقول خليل: إن الطفل قد قتلته أمه، لفته بالحرام وجلست فوقه، وهنا ينحاز السارد إلى رواية أم فوزي التي أخبرته سابقاً بأن الأم قتلت صغيرها لأن الكهل هدد بقتله وقتلها إذا لم يسكت.

يرافق تكرار الحكاية اختلاف في المضمون يأتي وفقاً لوجهة نظر الراوي وعلاقته بالمروي. ما يؤدي إلى اختلاف في المعنى النسبي للحقيقة، "فالتقديم الحكائي لواقعة تاريخية ما، هو وحده الذي يسمح باستدراج جملة من الاستجابات التي لا تتوقف عند حدود اتخاذ موقف معرفي إزاء ما جرى، بل تتجاوز ذلك إلى مستوى اتخاذ حكم أخلاقي قيمي على ما جرى، وتستدعي بالتالي ردود فعل مباشرة: نقدية، متشككة أو متعاطفة مع محتوى الحدث"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: بوطيب، عبد العالی: مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، فصول، القاهرة، ع4، مج 11، 1993، ص 73

(2) يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي "الزمن - السرد - التبئير"، ص 295

(3) ينظر: السابق، ص 295

(4) حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999، ص 14

وسواء قتلت الأم طفلها حسب رواية أم فوزي، أم قتله الكهل حسب رواية شاهينة، فإن الحكاية على اختلاف صيغتها تتوب بذاتها عن الشيفرة العليا لحكاية النزوح الفلسطيني، وعن الأثمان الإنسانية الفادحة التي أجبر الإسرائيليون الفلسطينيون على دفعها، وهم يهجرونهم عن مدنهم وقراهم⁽¹⁾.

وقد يأتي القص المكرر من وجوه متكاملة في قص شخصيات عدة للحدث نفسه، كما في حكاية عدنان أبو عودة⁽²⁾. "ففي الأدب لا نكون أبداً بإزاء أحداث أو وقائع خام وإنما إزاء أحداث تقدم لنا على نحو معين، فرؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة تجعلان منها واقعتين متميزتين. ويتحدد كل مظهر من مظاهر موضوع واحد بحسب الرؤية التي تقدمه لنا"⁽³⁾.

تتكرر حكاية عدنان أبو عودة، لا بتنوع أسلوبه فحسب، بل باختلاف في وجهات النظر، أي من خلال "الرؤية المجسمة"⁽⁴⁾، التي توفر للقارئ معرفة شاملة ومتكاملة للموضوع المسرود.

تُروى الحكاية في المرة الأولى من منظور شخصيات عدة، "فتعدد الإدراك يعطي الحكاية الموصوفة رؤية أكثر تعقيداً"⁽⁵⁾. يقدم الجزء الأول منها من منظور يونس، ويقدم جزء آخر من منظور آخرين، والجزء المتبقي يقدم من منظور السارد خليل.

تتشكل الصياغة الأولى للحكاية كما يلي:

- الجزء الأول منها والذي يُروى من منظور يونس، يحكي عن اعتقال عدنان في أثناء قيامه بعملية عسكرية داخل الوطن المحتل، والحكم عليه بالسجن لمدة 30 عاماً. ويحكي أيضاً عن خروجه من السجن بعد عملية تبادل الأسرى عام 1983.

(1) ينظر: حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، ص 16

(2) ينظر: خوري، باب الشمس، ص (136-140)

(3) تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص 51

(4) بوطيب، عبد العالی: إشكالية الزمان في النص السردي، فصول، القاهرة، ع2، مج 12، 1993، ص 142

(5) تودوروف، تزفيتان: الأدب والدلالة، ص 79

- الجزء المتبقي من الحكاية يرويهِ السارد من منظور الآخرين، ومن منظوره الخاص بصفته شاهداً على جزء من الحكاية. يروي عن مرض عدنان العصبي، وفقدانه للنطق، وخروجه من بيته عارياً، وعن إرساله إلى مستشفى الأمراض العقلية، وعن موته هناك حيث دفن سرّاً كالعار، دون مشاركة عائلته. لكن السارد حين يروي يقف على الحياد، لا يتدخل ينقل ما رواه الآخرون عن علاقة يونس بعدنان "كان ابنه جميل يريد إرساله إلى مستشفى الأمراض العقلية... قيل أنك سحبت مسدسك وحاولت قتله، أحاط بك الناس قالوا حرام... لماذا سحبت مسدسك! ولماذا لم تقتله؟ ولماذا تركتهم يأخذونه إلى دار العجزة"⁽¹⁾.

تتكرر حكاية عدنان بصيغة ثانية ومن منظور مختلف، منظور السارد خليل فقط، ومن موقعه كسارد "جواني الحكي"، يقول: "اسمح لي، من بعد أمرك، فلن أترك عدنان ينتهي هناك، وسأروي الأحداث بطريقة مختلفة"⁽²⁾.

يصوغ خليل القص المكرر، فيضيف بعض الجزئيات والدقائق، لإبراز المحيط العام مؤكداً أجواء الحكاية، كوصفه لحفلة استقبال عدنان حينما أفرج عنه ضمن صفقة تبادل الأسرى. وكذلك دخول الدكتور خليل (أنا السارد) كجزء مشارك في الحكاية بصفته طبيباً يعالج عدنان. لكن تبقى هذه الاختلافات بسيطة لا أهمية لها مقارنة مع الاختلاف الجوهرى بين الحكايتين، والمتمثل في النهاية المغايرة التي اختارها السارد من منظوره الخاص لعدنان.

"سحب يونس مسدسه وأطلق طلقة واحدة على رأس عدنان وصرخ: أعلنتك شهيداً... مات عدنان شهيداً، طبعوا صورهِ على ملصقات كبيرة حمراء، وخرجت له جنازة ضخمة لا مثيل لها"⁽³⁾.

يتوافق الاختلاف بين الحكايتين هنا، مع ما يذهب إليه (هايدن وايت) من أن "الحكاية يمكن أن تبدل المعطيات التاريخية للواقعة الفعلية، بواسطة مستقبل الحكاية (المستمع أو

(1) خوري، باب الشمس، ص 138

(2) السابق، ص 138

(3) السابق، ص 139

القارئ)، واعتماداً على سلسلة استجاباته للحكاية المروية، والتي يقع حكم القيمة في رأسها⁽¹⁾.

فتكرار الحكاية بهذا الشكل المختلف، وظف للكشف، بشكل مبطن، عن خبايا نفسية وفكرية في نفس السارد (خليل)، غير أن الحقيقة لا تخفى بغربال. فقد شف التكرار بشكل غير مباشر، عن نقد شديد للذات الثورية ولممارساتها غير الإنسانية على أرض الواقع.

ويأتي القص المكرر أحياناً، من استعادة الشخصية ذاتها للحكاية نفسها، مع تحويل في مضمونها، بهدف تسوية الحكاية وجعلها تتوافق مع الحالة النفسية للمروي عليه. كما هو الحال في سرد نهيلة عن موت ابنها إبراهيم.

تُكرر نهيلة الحكاية مرتين من موقعها كسارد حاضر في سرده، وفي كل مرة هناك اختلاف في الحكاية، ففي المرة الأولى تعزو سبب موت إبراهيم إلى مرض ألم به، وإلى عدم تمكنها من علاجه بسبب رفض السلطات الإسرائيلية منحها تصريحاً للذهاب به إلى مستشفى عكا.

تعود نهيلة وتكرر الحكاية بشكل مغاير، ففي كل تكرار لا تعود الحكاية كاملة؛ إذ إن "هناك جملة من المتغيرات تجعله ذا وظيفة مؤثرة في المحيط التعبيري أو الحركة الحكائية التي تكتنفه"⁽²⁾. كما أن التحويلات التي تلحق الحكاية تناسب تطور الحدث أو الشخصيات.

ففي المرة الأولى تروي نهيلة الحكاية على ذلك النحو، اتقاءً لتهور قد يقوم به زوجها يونس، إذا علم بالحقيقة، لكنها في المرة الثانية تروي الحقيقة، بعد تصريح يونس عن رغبته في الانتقام لموت ابنه.

(1) حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999، ص 15

(2) العلق، على جعفر: شعرية الرواية، علامات في النقد، ج23، مج6، 1997، ص 117

تقول الحكاية الحقيقية إن سبب موت إبراهيم يعود إلى سقوط حجر كبير عليه من المستعمرة القريبة من القرية، وإلى عدم تمكن والدته من نقله إلى المستشفى في عكا، لأنها اعتقلت حينما ذهبت لطلب تصريح، وحين أفرج عنها كان الطفل قد مات.

ويوظف خوري القص المكرر أيضاً بعدة رؤى دون الادعاء بأن واحدة منها تملك الحقيقة، الأمر الذي يخلق الحيرة لدى القارئ نظراً لالتباس علاقة المحكي بمرجعته، فـ "باب الشمس" تنشي منذ الوهلة الأولى بقوة التاريخ في الحكاية، من خلال الإشارة إلى أحداث واقعية، لكن الروائي ومن خلال القص المكرر، يجهد لإعطاء صفة التخيل على روايته ومحاولة إقناع المتلقي بأن الأمر ليس إلا لعبة لغوية - سردية.

وكما هو الأمر في "باب الشمس"، فإن مجمل روايات خوري الأخرى، تحفل بأسلوب القص المكرر، سواء السابقة لها أو اللاحقة.

ففي "الجبل الصغير" مثلاً يبدو هذا الأسلوب السردى بشكل واضح في الجزء الأول منها، والذي يحمل عنوان الرواية. فحكاية اعتقال بطل الحكاية، تروى من زاوية رؤية واحدة، هي رؤية السارد صاحب الحكاية. تتكرر تلك الحكاية ثلاث مرات من منظور واحد هو منظور السارد الخاص بصفته سارداً حاضراً في سرده.

"جاؤوا خمسة رجال يقفزون من سيارة جيب شبه عسكرية. يحملون البنادق الرشاشة في أيديهم، يطوقون المنزل. يخرج الجيران من منازلهم يتفرجون. إحداهن تبتسم وترسم بيدها علامة النصر... يدخلون يبحثون عني..."⁽¹⁾.

يسوغ التكرار هنا، انتقال السارد من محور إلى آخر في سرده، ليؤكد من خلاله على هوية بطل الحكاية. فهو مسيحي انحاز إلى الطرف الآخر، إلى الفلسطينيين والفقراء وعبد الناصر والشيوعية الدولية في مواجهة المسيحيين من طائفته، الذين ترتسم على وجوههم علامات الحقد وهم يطاردون الفلسطينيين ومن يقف إلى جانبهم.

(1) خوري، إلياس: الجبل الصغير، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط2، 1984، ص(10،14،19)

يوظف السارد تكرار الحكاية في "الجبل الصغير"، لخدمة خطابها الروائي، فالحكاية المكررة، بما تحمله من مضمون، يجعلها كنقطة انطلاق ينطلق منها خطاب السارد الروائي ويتشعب في السرد اللاحق.

وفي "مملكة الغرباء" تتنازع حكاية جرجي الراهب الاحتمالات، إذ تروى بعدة رؤى دون الادعاء بأن واحدة منها تملك الحقيقة، قيل إنه كان أحد المحرضين على الثورة، وقيل إنه ترأس عصابة في الجليل، وقيل إنه كان مبشراً بين فلسطين ولبنان، وقيل إنه كان يخطف اليهود ويقتلهم⁽¹⁾.

تتكرر حكاية جرجي الراهب وتتناثر، لكن تكرارها لا يكون تاماً، ففي كل مرة تكون محاطة بسياق مختلف، ليطلعنا على شيء جديد فيها. وهكذا هي حكاية منام فيصل الفلسطيني ونومه فوق جثث أخوته الأموات⁽²⁾. تتكرر هذه الحكاية مرات ومرات، وفي كل مرة يستعيد السارد يطلعنا على شيء جديد، يرويها من منظوره حيناً، ومن منظور فيصل ذاته حيناً آخر.

وفي "يالو" يشكل أسلوب التكرار على مستوى الحكاية أمراً لافتاً، وهي بذلك تُعد أكثر روايات خوري تناصياً مع "باب الشمس" في هذا الجانب الأسلوبي. فحكاية هذه الرواية، هي حكاية الحرب⁽³⁾، لذا يتوالد منها عشرات الحكايات التي تتكرر مرات ومرات في فضاء الرواية.

وخلافاً لما عليه الأمر في "باب الشمس" تتكرر تلك الحكايات من منظور السارد فقط - أي أن شخصية واحدة هي التي تستعيد الحكاية - وهذا ما يحدو بنا إلى القول إن قيمة الخطاب تفوق قيمة الحكاية أهمية، فالغاية ليست الحكاية ذاتها، بل طريقة إخبارها، وكأن السارد يريد التشكيك بحقيقة تلك الحكايات.

(1) حول حكاية جرجي الراهب ينظر: خوري، مملكة الغرباء، ص 67

(2) ينظر: السابق، ص (106، 105، 104، 34، 32)

(3) ينظر: خوري، يالو، ص 290

وفي "يالو" أيضاً تفرض تقنيتهما وطريقة بنائها تكرار الحكايات، فيالو - بطل الرواية - يكتب حكايته، حكاية الحرب، يكتبها مرات ومرات بناءً على طلب المحقق. فتتكرر حكايات وتحتفي أخرى. والحكايات التي يُكررها قد يضيف عليها بعض المعلومات حيناً، وقد ينقص بعض المعلومات حيناً آخر، وكأننا في كل مرة أمام حكاية جديدة. فالسرد المكرر ليس إعادة ما سبق ذكره إعادة حرفية، بل هو توقف في مستوى تنامي الأحداث، لأنه يضيف عليها دفعاً جديداً، وإضافة في مستوى تصوير بعض الحواف المحيطة بالحدث المذكور⁽¹⁾. فمثلاً في حكاية عصابة المتفجرات التي أتهم يالو بالانتماء إليها⁽²⁾، تتكرر في الرواية أكثر من خمس مرات، تستعاد من الشخصية ذاتها - شخصية السارد -، وتُروى جميعها من منظور واحد هو منظور السارد بصفته حاضراً في سرده.

وهكذا تتكرر حكايات يالو الأخرى، حكايات طفولته، وحكايات أمه وجدده وإلياس الشامي، وحكايات بلونه وعشاقها، وحكاية هربه إلى باريس، وحكاية الكسي، وحكاية مذابح الأرمن وغيرها من الحكايات، وكأننا في خضم متاهة من الحكايات المكررة. الأمر الذي يجعلنا لا نقدر على التمييز بين الحقيقي والمتخيل منها، كما يدفعنا هذا إلى التساؤل عن أسباب توظيف الروائي لهذا الأسلوب في "يالو". هل أراد إضفاء صفة المتخيل على حكاياته، رغم جنوها العميقة في الواقع المرجعي؟ أم أنه أراد أن يعبر عن موقفه الأيديولوجي من حكاية الحرب؟ أم لأن التكرار سمة للعالم الذي نعيش فيه، وما نمارسه من تكرار في حياتنا يمارسه أبطال الرواية. فمن منا لا يكرر حكايته مرات ومرات ومن منا يستطيع أن يروي الحكاية ذاتها كما رواها أول مرة، ففي كل مرة نجد أنفسنا لا شعورياً نضيف عليها أو ننقص منها بعض المعلومات. أم أن هذه الأسباب مجتمعة كانت وراء توظيف الروائي لهذا الأسلوب.

(1) الوسلاتي، البشير: مظاهر التجديد في رواية "المؤامرة"، الآداب، بيروت، ع3، سنة42، 1994، ص 79

(2) ينظر: خوري، يالو، ص (204، 185، 217، 328، 329)

التكرار على مستوى الجملة أو اللفظة

لا يقتصر أسلوب "باب الشمس" على القص المكرر - تكرار الحكاية - بل تسعى أيضاً إلى تنمية ثرائها الإيقاعي بتكرار الجملة أو اللفظة، مما يعمق من هاجس الإيقاع فيها، ويدفع به إلى التسرب عبر مفاصل النص وأطرافه.

يأتي التكرار، على مستوى الجملة، بتعديل في أسلوب العبارة أو دونه. فالمهم في هذه الحالة أن نلاحظ أن الراوي يكرر كلامه عن فعل واحد، أو عن الفعل نفسه، وقد لا يتوالى هذا التكرار مباشرة، بل قد يتوزع على مدى صفحات من الرواية أو على مدى الرواية كلها⁽¹⁾.

يُوظف هذا النوع من التكرار لغايات عديدة، فمثلاً جملة "ماتت أم حسن"⁽²⁾، تتكرر على مدى صفحات عديدة في فضاء الرواية، وبتنوعات أسلوبية مختلفة، تحمل في تكرارها شحنات إيقاعية تتناثر في ثنايا النص، خالقة نوعاً من الروابط التي تشد حلقاته، ويحمل تكرارها أيضاً إيقاعاً جنائزياً حزيناً، يضيف السارد من خلاله جواً من الحزن والأسى على حكيه.

ويوظف السارد، أحياناً، تكرار الجملة أو اللفظة كأداة تذكيرية، للتذكير بماضي الشخصية التي يسرد عنها. وكأنه مسكون بفعل أو حدث ما، يعود إليه بأكثر من عبارة أو بأكثر من صياغة، كتذكيره مثلاً بقضية الحادة.

يأتي السارد خليل على هذه القضية في سياق حكيه عن عمله كمفوض سياسي في كفر شوبا يقول: "فأنا على عادة تلك الأيام أعلنت إلهادي"⁽³⁾ وفي صفحات لاحقة يعود مرة أخرى وفي سياق آخر إلى قضية الحادة، ففي سياق حكاية أبي معروف يقول: "كان أبو معروف

(1) ينظر: العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي. ص 86

(2) خوري، باب الشمس، ص (9،10،11،12،13،26،،28،99)

(3) السابق، ص53

رجلاً لطيفاً، التقيت به عام 1969، في مخيم نهر البارد شمال لبنان، بعد أن طردني قائد القاعدة في كفر شوبا، لأنني ملحد"⁽¹⁾.

ومن التكرار اللافت في "باب الشمس"، على مستوى الجملة أو اللفظة، تكرار السارد لجملة السرد التراثية، (كان يا مكان، في ذلك الزمان، تقول الحكاية)⁽²⁾، ويوحى تكرار هذه الجملة كإلزام سردي بأننا أمام سرد شفاهي، كالذي نجده في تراثنا السردي وفي "ألف ليلة وليلة" تحديداً، "فالرواية العربية الجديدة في امتدادتها المعاصرة ارتادت مستوى التأصيل عن طريق التفاعل الحدسي (ربما) مع مكونات الواقع العربي ومع محكيات التراث وامتخيلاته. فنهض السرد القصصي والروائي منغرساً في تربة اللغة المتحولة عبر الزمان ومستوحياً بالحكي الشفوي وفضاءاته"⁽³⁾.

وتُعد "باب الشمس" من الروايات العربية الحديثة التي اتكأت على أسلوب السرد التراثي، وفق ما يتسق والإطار العام لخطابها الروائي، الذي حاول أن يقبض على حكاية القضية الفلسطينية بفضاءاتها المختلفة السياسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية.

ويبدو تكرار السارد لهذه الإلزام التراثية في "باب الشمس" وسيلة للإفصاح عن فحوى المتن الروائي الممتد والواسع، وما تتركز حوله السلسلة الحكائية كلها. وكأن هذه الإلزام السردية ترفع غطاء النص عن بئر عميقة تعج بحكايات موجعة ومرهقة تضغط على السارد وعلى القارئ على السواء، بما تحمله من معاناة وبؤس، وليجعلنا أيضاً في أجواء المحكي الشفاهي، والحكي عن الماضي، ليشككنا بالحكاية وعلاقتها بالمرجعي.

(1) خوري، باب الشمس، ص 87

(2) ينظر: السابق، ص(31،32،79،81)

(3) عبد الغني، مصطفى: خصوصية التناص في الرواية العربية "مجنون الحكم" نموذجاً تطبيقياً، فصول، القاهرة، ع4،

مج 16، 1998، ص272

وتعد "مجمع الأسرار"⁽¹⁾ من أكثر روايات خوري السابقة التي تتناص معها "باب الشمس" في هذا المجال، فصبحي حديدي يرى أن "مجمع الأسرار" كانت تحمل في داخلها إرهاباً بما سيفعله إلياس خوري في "باب الشمس"⁽²⁾.

يستخدم السارد في هذه الرواية لازمة سردية يتخذ منها هيئة المفتاح الأسلوبية للرواية، فيفتتح مجمل فصول الرواية بعبارة "هكذا بدأت الحكاية" أو "بدأت الحكاية هكذا"، وقد يرافق ذلك تعديل في أسلوب العبارة، أو دون تعديل له. وتوسع تلك العبارة، في بداية كل فصل، لاعتبار ما يأتي بعدها كحكاية مستقلة بذاتها.

كما يكرر السارد أيضاً جملة "في ذلك اليوم، وفي ذلك الزمان"⁽³⁾، كلازمة سردية مرافقة للمفتاح الأسلوبية الذي أشرنا إليه من قبل، أو كلازمة سردية منفردة، كما في الفصل الأخير من الرواية. تذكرنا هذه الجملة بأسلوب السرد التراثي في "ألف ليلة وليلة"، فالسارد من خلال تلك الجملة التي يستخدمها كلازمة سردية مرافقة لغيرها، أو منفردة، ينقلنا إلى أجواء الماضي ليفصح من خلالها عما في جعبته من حكايات تعج بالعذاب والعذوبة معاً؛ حكايات المجتمع اللبناني، حكايات الماضي، حتى عشية الحرب الأهلية عام 1975، ما يثير في المتلقي أصداً ارتباطات غافية لحكايات الماضي والتاريخ.

وتتناص "باب الشمس" مع روايات خوري الأخرى، من خلال استخدام تلك الروايات للتكرار على مستوى الجملة أو اللفظة، ففي "الجبيل الصغير" مثلاً، يتكرر على صفحات الجزء الأول منها وبشكل لافت عبارة "كانوا يسمونه الجبل الصغير، وكنا نسميه الجبل الصغير"⁽⁴⁾، وبتنوعات أسلوبية مختلفة ترافقها.

(1) خوري، إلياس: مجمع الأسرار، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994

(2) ينظر: حديدي، صبحي: "مجمع الأسرار" جدل الحاجة إلى الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص60، ص125

(3) ينظر: خوري، مجمع الأسرار، ص(7، 13، 35، 113، 119)

(4) خوري، الجبل الصغير، ص(9، 10، 11، 21، 22)

يحمل تكرار هذه العبارة في داخله شحنة إيقاعية، يؤكد السارد من خلالها على انتمائه للمكان - الجبل الصغير - قبل أن يتحول إلى حي الأشرافية، الحي المسيحي، الذي يعج بقوات الكتائب، وقبل أن يخرج السارد من محيطه الطائفي (المسيحي)، ليقف في الاتجاه المعاكس لطائفته، ليدافع عن الفقراء والغرباء في وطنه.

يوظف السارد ومن خلفه الروائي هذا التكرار، بما يحمله من أبعاد دلالية، لخدمة الخطاب الروائي وتأطيره، فهو نقطة مركزية ينطلق منها خطاب السارد، ويتكئ عليها في سرده اللاحق.

وفي "أبواب المدينة"⁽¹⁾ يسيطر التكرار، عن طريق الأدوات اللغوية، على البنية النصية فيها، فالتكرار على مستوى الجملة أو اللفظة يحمل في داخله مستويات كثيرة ومختلفة للتجلي الإيقاعي، والتي دأب الروائي على الاستعانة بها لخلق نمط إيقاعي يتوزع في نسيج المحكي كله، ليضفي عليه جمالية شعرية.

ففي هذه الرواية يميل الروائي إلى اعتماد أكثر من لازمة مسجوعة يكررها في ثنايا النص هنا، وهناك، ولا يكون تكرار هذه اللازمة أو تلك رغبة في ما تنطوي عليه من شحنة صوتية إيقاعية فحسب، بل رغبة أيضاً في توظيف ما تحمله من دلالات إلى جانب ثرائها الصوتي.

يكرر السارد مثلاً عبارة "كان رجلاً، وكان غريباً" أو "كان رجلاً وكرجل مشى" وبتنوعات أسلوبية، ليؤكد من خلال هذا التكرار على غربة الرجل في هذه المدينة الغرائبية، مدينة الموت والأشباح.

ويلاحظ في مستوى آخر تكرار الفعل (قال) على نحو واسع في الرواية، مستنداً إلى ضمير أو إلى معرفة (قال الرجل، قال الغريب، قال الراوي، قالت المرأة، أنا أقول)، وكان

(1) خوري، إلياس: أبواب المدينة، دار الآداب، بيروت، ط2، 1990

الروائي مسكون بفعل القول، والحكي، فهناك رغبة جامحة لسرد الحكاية، حكاية الرجل الغريب في مدينة غريبة وغرائبية.

ويؤكد هذا المستوى من التكرار أن الحكاية، لا تُروى من زاوية واحدة، وإنما بعدة رؤى، كل يروي من منظوره الخاص، حسب علاقته بالمروي، دون الادعاء بأنه يملك الحقيقة. وفي "رحلة غاندي الصغير"، يرتكز النص الروائي على تكرار أحداث صغرى تتجاوز إلى جانب بعضها؛ لتغدو فقرة طويلة، تعبر عن حدث هام، يركز على مصير الشخصية المروي عنها.

"- قالت أليس إنه مات. جئت ورأيت، غطيته بالجرائد ...

- قالت أليس إنها أخذته إلى المقبرة، ورأت الناس بلا وجوه ...

- أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيل ما حدث فاكتشف تقوياً في الحكاية ...

- هكذا انتهت حكاية عبد الكريم حصن الأحمد المغايري، الملقب بغاندي الصغير.⁽¹⁾

تتكرر تلك الفقرة في ثنايا النص كلازمة سردية لخمسة من فصول الرواية الستة، دون أي تعديل أو تحوير في عباراتها، فيشكل هذا التكرار الذي يستعيده السارد، في بداية كل فصل، رابطاً يُوَظَر وينظم عملية السرد، يلجأ إليه عند انتقاله من محور إلى آخر في روايته، فغاندي يمثل منعطفاً في سرد الحكاية، فلولا ما عرفت أليس الحكاية، ولولا موته ما روت أليس الحكاية للسارد، ولولا اختفاء أليس ما كتب السارد حكاية غاندي الصغير.

وتتناص رواية "يالو" أيضاً مع "باب الشمس"، في استخدامها لأسلوب التكرار على مستوى الجملة أو اللفظة، كغيرها من روايات الكاتب الأخرى. فمثلاً تتكرر في العديد من صفحاتها جمل عديدة تشير إلى مذابح الأرمن في طور عابدين عام 1860، ومذابح السريان في

(1) خوري، إلياس: رحلة غاندي الصغير، دار الآداب، بيروت، 1989، ص(12، 24، 46، 88، 199)

عين ورد⁽¹⁾. ويلاحظ من خلالها هذا التكرار أن السارد مسكون بهذا الحدث، الذي يعود إليه بأكثر من عبارة، وبأكثر من صيغة. الأمر الذي جعل من هذا الحدث بؤرة محورية في بنية الرواية. هذا الحدث كان قد شكّل أيضاً عند الروائي بؤرة محورية في روايته "مجمع الأسرار"، ففي تلك الرواية، استخدم السارد أيضاً أسلوب التكرار ليشير إلى مذابح 1860 في عين كسرين⁽²⁾.

وفي "يالو" يوظف السارد تكرار هذا الحدث في سرده، ليقول لنا أن الحرب الأهلية، التي يرويها، تلخص جميع الحروب التي شهدها لبنان⁽³⁾. فالحرب الأهلية عام 1975 ليست استثناءً، لأن الحرب قائمة منذ زمن فجزورها تمتد إلى المذابح التي شهدها لبنان في السابق، كما أن الموت والقتل قديم في لبنان، فقط يتغير شكله.

3-1: أسلوب النفي

يتحكم الخطاب السردى عند خوري بالحكاية، نظراً لتلك الخصوصية الغالبة على رؤية الراوي أو بؤرة المنظور، التي يعتمد عليها خوري في سرد عالمه القصصي، وهي خصوصية يطغى عليها الشك والقلق.

فالقضية في رواياته ليس مجرد قضية مضمون يتناول حكايات الحرب والموت والناس البسطاء من لبنانيين وفلسطينيين، بل هي قضية وجودية وفلسفية وتاريخية وسياسية وفنية، يُظهر من خلالها عمق المأساة في الواقع المعيش، الأمر الذي جعله يبحث عن الأداة الفعالة في توصيل ما يريد.

"فإشكالية الكتابة خلال الحرب تتواجد داخل مفارقة أن إطار الكتابة هو حقيقية - الحرب - تهدم كل شيء حولها، حتى الكتابة نفسها"⁽⁴⁾، لذا لجأ الخطاب الروائي عند خوري

(1) ينظر: خوري، يالو، ص (177، 204، 231، 304، 351، 352، 358، 360)

(2) ينظر: خوري، مجمع الأسرار، ص (112، 136، 143، 149، 150، 151، 159، 160، 209)

(3) ينظر: خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، ص 27

(4) ميشار، سونيا: "أبواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001، ص 84

إلى جملة عن العناصر لتحقيق هذا الوعي بواقع الحرب، لكن دون الادعاء بكتابتها. منها اعتماد السارد على أسلوب النفي لتحقيق الالتباس بين الحقيقي والمتخيل، وذلك من خلال المزج الهائل بين الواقع والخيال، والصدق والكذب، والشك واليقين، "وهو في مسعاه تجريب تلتبس لغته بين المعرفة واللامعرفة، التباس الحكاية في الحكايات والوجه في المرايا، أي التباس الواحد في تعدده"⁽¹⁾.

ففي "باب الشمس" يقوم السارد أو المؤلف الضمني، بوظيفة رئيسة في توليد دلالات الالتباس بحقيقة ما يروي، أي التباس الواقع بالمتخيل، وذلك من خلال أسلوب النفي، فالراوي يعلن صراحة عن هذا التداخل إذ يقول: "لا أريد قصة نهيلة من جديد، فأنا لم أعد أعرف ما الحقيقي وما المتخيل"⁽²⁾.

وعلى الرغم من وجود الكثير من الإشارات التاريخية والأحداث الواقعية، نراه يخلط الحقيقة بالخيال فيقول: "نروي ونتذكر ونتخيل"⁽³⁾، وفي أكثر من موضع يلتبس خطاب الراوي بين المعرفة واللامعرفة يقول: "هل بدأت الحكاية في تلك المرحلة؟ لا أعرف، فأنا لا أعرفه قبل تلك المرحلة، بلى أعرفه لكنني كنت صغيراً... عرفته جيداً مع بداية السبعينات... ولكنني أتساءل... هل بدأت الحكاية حين انتهت لا أعرف"⁽⁴⁾، فالأمور اختلطت في ذهنه ولا يعرف لها تفسيراً.

لا يبدو هذا السارد غير عارف وحسب، بل إنه مصاب بضياح يحوله إلى راوٍ ذي موقع مفكك ملتبس بسبب ذاكرته المشوشة التي تعكس تشردم الواقع، والأحداث المستحضرة يقول: "أنا لا أعرف قصة كاملة"⁽⁵⁾، لذا يردد باستمرار أنا لا أعرف، أنا لا أذكر.

(1) العيد، يمى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998، ص 157

(2) خوري، باب الشمس، ص 415

(3) السابق، ص 513

(4) السابق، ص 409

(5) السابق، ص 348

يلف الراوي الإحساس بالتوتر والقلق والتمزق الداخلي الأمر الذي ينعكس على الذات واللغة والقص، فالراوي يرى نفسه وكأنه شخص آخر "الذي أخبر عن جمال اللببي لم يكن أنا؛ بل كان رجلاً يشبهني"⁽¹⁾.

وتضيق الحقيقة ما بين الصدق والكذب، في خطاب الراوي، ويغدو القول بغيابها عنصراً بارزاً فيه "بقائتي في بيروت لم يكن ضرورياً كما ادعيت أمام شمس، قلت لها أنني شعرت بضرورة البقاء وأنه لا يمكن أن نترك الناس هنا وندير لهم ظهورنا ونمشي، لكنني كنت أكذب، لا لم أكذب. يومها مع شمس شعرت بما قلته. أما الآن فلم أعد أدري"⁽²⁾.

يعود الراوي وفي موقع آخر لتأكيد الالتباس من خلال أسلوب النفي "أنا لم أقل، بل أعدت على مسامعها جملتي تلك، قلت أنني شعرت بضرورة البقاء"⁽³⁾. هذا النفي لا يأتي من باب الاستدراك، بغية تأكيد نفي سبق إثباته - أي أن النفي ليس من باب التصويب -، بل هو نفي لما يمكن أن يوهم باليقين، أو لما يمكن أن يظنه القارئ حقيقة فعلية إنه من باب التشكيك في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته أو بعلاقته مع المرجعي⁽⁴⁾، يقول السارد: "كنت تسمي تلك اللحظات صلاة النهاية. وكنت... لا، لن أقول الحقيقة كي لا أفسد ذكرياتك التي تصنعها كما يروق لك"⁽⁵⁾.

ويبدو فعل السرد هنا عملية لغوية فنية، تقبض على المتخيل والواقعي، وترينا التداخل بين الاثنين، فالعلاقة بين الواقع والخيال علاقة تداخل، فالحقيقة قد تكون أغرب من الخيال، والخيال قد يكون أقرب إلى الحقيقة، أو لا فرق في الواقع بين الحقيقة والخيال، التاريخ والحكاية، ففي كليهما تضيق الحقيقة والمعالم. وهذا ما يسعى خوري لتأكيد من خلال تكنيك

(1) خوري، باب الشمس، ص 424

(2) السابق، ص 94

(3) السابق، ص 95

(4) ينظر: العيد، يمني، فن الرواية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص 158

(5) خوري، باب الشمس، ص 386

سردي حدثي، يخلخل الوقائع ويبقيها مهزوزة متداخلة⁽¹⁾، يقول السارد: "أنا لم أعد مستعداً للبحث في صدق الحكايات أو عدمه... كل حكاياتنا لا تصدق، ومع ذلك هي حقيقة. أنت تعرفها وأنا أعرفها وكل الناس يعرفونها"⁽²⁾.

وأسلوب النفي هذا كان قد وجد طريقه إلى روايات الكاتب السابقة لـ "باب الشمس" وإلى رواية "يالو" اللاحقة. وإن كان استخدامه يتفاوت من رواية إلى أخرى، لكنها في مجملها تتناص مع "باب الشمس" في انكفاء السارد على هذا الأسلوب لخلق دلالة الالتباس بين الحقيقي والمتخيل، ليشككنا بالحكاية التي يرويها.

ففي "رحلة غاندي الصغير" يبني السارد معمار سرده على أسلوب النفي لتوليد دلالة الالتباس يقول: "لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي يحكي. أنا الذي حكى طول الوقت. لكنني غير متأكد. هل هو صوتي أم هي الصورة"⁽³⁾.

وفي "الوجه البيضاء" اعتمد السارد رغم اختلافه وتعدده، على أسلوب النفي للتشكيك بالحكاية التي يرويها، وليخلق دلالة الالتباس بين الحقيقي والمتخيل في سرده، يقول أحدهم: "أمي ربما ماتت، لا أعرف لماذا لم أزرها هي لا تعلم، طبعاً لا تعلم... ربما ماتت، لا، لم تمت"⁽⁴⁾، ويتوه السارد ما بين الحقيقي والمتخيل يقول: "وجدت نفسي هنا، لا، لم أجد نفسي لا أدري"⁽⁵⁾.

وفي "رائحة الصابون" يعتمد السارد أيضاً على هذا الأسلوب ليشككنا بالحكاية التي يرويها. "كان يقول إنها جاسوسة، وأنا أدافع عنها، لم أكن أدافع عنها، كنت أقول أنها

(1) ينظر: علي، ميسون: مملكة الغرباء "أثر المرجعي في تميز بنية الشكل"، الطريق، بيروت، ع1، سنة60، ص119

(2) خوري، باب الشمس، ص471

(3) خوري، رحلة غاندي الصغير، ص7. ولمزيد من المعلومات حول أسلوب النفي في "رحلة غاندي الصغير"،

ينظر: يمني العيد: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص157-162

(4) خوري، الوجه البيضاء، ص166

(5) السابق، ص163

مسكينة⁽¹⁾، وهنا يبدو السارد غير قادر على التركيز، لذا نراه يهذي فيقول: "خفت لا لم أخف، لكني، عندما وضعوا غسان... قلت لعلي، لم أقل لعلي... أنا الذي قلت لعلي أنني لن أترجع"⁽²⁾.

وتبدو "باب الشمس" أكثر تناصاً مع "مملكة الغرباء" في استخدام أسلوب النفي، فالسارد في "مملكة الغرباء" يطرح قضية الالتباس القائمة بين الحكاية وحقيقتها، الذي يؤدي إلى التاريخ ووهمه وذلك من خلال أسلوب النفي، تماماً مثلما يفعل السارد في "باب الشمس" فهو مثله يخوض كبقية الشخصيات في تجارب الحب والإيمان والبطولة... وفي تعاملها مع الأسطوري والواقعي والوهمي والحقيقي لتصبح جزءاً لا يتجزأ من العالم القصصي للرواية، يقول السارد: "دائماً هكذا، نقرر ولا نذهب، ثم بعد أن يمر الوقت تختلط الأمور في رأسي، فأتذكر الأشياء التي لم تكن، وكأنها كانت"⁽³⁾.

ويولد انكفاء خطاب الراوي على أسلوب النفي الالتباس بين المعرفة واللامعرفة يقول: "عم أكتب حكايتان، لا، ثلاث حكايات، لست أدري؟"⁽⁴⁾ فالأمور اختلطت في ذهن السارد، لذا تغدو الحكاية شكلاً من أشكال الربط بين الواقع والتمثيل "هل حقيقة وداد البيضاء هي حياتها كما نرويها اليوم، أم هي حياتها التي لم تعشها، أم لا هذه ولا تلك"⁽⁵⁾ ويضيف في موقع آخر "تلك الليلة التي أذكرها لأنها روتها لي أو رويتها لها، لا أعرف"⁽⁶⁾ ويبدو الالتباس جلياً من خلال تكرار الراوي لأسلوب النفي "لا أعرف، لا أذكر، لا أدري"⁽⁷⁾.

ويأتي الالتباس أحياناً من خلال لغة السرد القائمة على المزج ما بين الحقيقة والوهم، يقول: "لم تكن معي في رحلتي إلى الغور، بلى كانت ثم نامت. لم تنم"⁽⁸⁾. هذا النفي لا يأتي من

(1) خوري، رائحة الصابون، ص 83

(2) السابق، ص 68

(3) خوري مملكة الغرباء، ص 118

(4) السابق، ص 12

(5) السابق، ص 95

(6) السابق، ص 8

(7) السابق، ص (6،12،17،76،98،102،103،109)

(8) السابق، ص 5

باب الإيهام بالحقيقي، بل من باب التشكيك بعلاقة المتخيل بالواقعي، كما هو الأمر في "باب الشمس".

ففي حكاية الراوي مع (إميل زائيف) مثلاً، هناك إشارات إلى تاريخ حقيقي، إلى القرى الفلسطينية التي دمرها المحتل في منطقة القدس عام 1967 (بيت نوبا وعمواس ويالو)، لكننا سرعان ما نلمس جهد الراوي لإكساب الحكاية طابع التخيل، من خلال استخدامه لأسلوب النفي، وللسرد الغرائبي / ألامعقول - لقائه بالمسيح -، يقول الراوي "على ضفة البحر الميت رأيت صديقي إميل ... وأمام النهر التقيت به. كان المسيح في كل مكان يقف وسط المياه الضحلة التي حول الإسرائيليين مجارياً"⁽¹⁾، وفي سرد لاحق يعود وينفي وجود إميل على ضفة البحر الميت، يقول: "إميل لم يكن معي التقيته في نيويورك"⁽²⁾.

وهنا تلتبس الحكاية وحقيقتها، التاريخ ووهمه، لتغدو الرواية شكلاً من أشكال الربط بين الواقع والمتخيل، يقوم الراوي فيها بوظيفة توليد الالتباس، الذي يترك أثره لا على علاقته بما يروي، أي بالمحكي وحقيقته بل على علاقته بشخصيات الرواية والنمط السردى نفسه.

أما في رواية "يالو" والتي صدرت بعد "باب الشمس"، فإن استخدام السارد لهذا الأسلوب يبدو أقل، ففي "يالو" اعتمد السارد أو المؤلف الضمني على تقنيات سردية أخرى كالإفراط في التكرار لتوليد الالتباس.

1-4: التشابه بين السارد والروائي

فكرة السارد في روايات خوري من الإشكالات الأساسية في معماره الروائي، لأننا لسنا أمام كاتب الرواية، كما أننا لسنا أمام البطل الروائي، بل أمام سارد يخوض في نظريات الكتابة والنقد والأنواع الأدبية، ويطرح وعياً حاداً بالقضية التي يثيرها، وكأن السارد هو

(1) خوري مملكة الغرباء، ص29

(2) السابق، 30

الروائي ذاته، رغم أن خوري نادراً ما يكتب عن ذاته، فقليلة هي الروايات التي بدا فيها إلياس شخصية من شخصيات رواياته، وهو ما نلاحظه في "مملكة الغرباء"⁽¹⁾.

وعلى الرغم من اعتراف معظم الروائيين بأن الروائي يوجد في روايته كلها، وليس بالضرورة أن يكون مختفياً وراء شخصية من الشخصيات، يبقى على الناقد أن يبحث عن التوافق بين شخصية المؤلف والشخصية الروائية، وأن ينظر إلى المؤلف والمختلف بين ما يكتبه الكاتب في الرواية عن الشخصية وما يكتبه أو يقوله شخصياً خارج الرواية.

وفي دراستنا لهذا الجانب التناسي عند خوري، لا نرمي إلى البحث عن المطابقة بين السارد والروائي، بل نبغي التعرف إلى صوت الروائي داخل نصوصه، من خلال المقارنة بين شخصيات الساردين وثقافتهم، وما يعرف عن الروائي.

يدرك قارئ أعمال الكاتب كلها أن هناك تشابهاً بين سارديه، فثمة أفكار وآراء يكررها السارد الذي يبدو مختلفاً من رواية إلى أخرى، ومع ذلك تؤرقه فكرة القصد والسرود ويخوض في النظريات النقدية والأدبية، تلك الأفكار التي يقرأها المرء في روايات خوري على لسان سارديه تقول أن مصدرها الروائي الذي كان - بوعي أو دون وعي - يتسلل إلى عقول سارديه، لبيث بعض آرائه ومفاهيمه وقناعاته، حتى ليتمكن القول أن سارديه رغم بساطتهم واختلاف مستوياتهم التعليمية، كانوا أحياناً ينطقون بما ينطق به الكاتب نفسه، وإن كانوا مثقفين نوعاً ما⁽²⁾. الأمر الذي يعزز التناسي الذاتي الذي تحفل به رواياته.

ولإلقاء الضوء على هذا الجانب التناسي بين "باب الشمس" وروايات خوري السابقة واللاحقة، سنحصر دراسة التناسي الذاتي في بعض رواياته، لأن دراسة التناسي الذاتي، ومن ضمنه هذا الجانب في رواياته، تحتاج إلى دراسة خاصة بذاتها. ومن الروايات التي سنعتمد

(1) ينظر: الأسطه، عادل: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي "قراءة في روايته الجديدة بالو"، الأيام، 2003/6/24

(2) ينظر: الاسطه، عادل: صورة اليهود في أدب إلياس خوري، تسامح، مركز رام الله لدراسات حقوق الإنسان، السنة الأولى، تشرين ثاني، 2003، ص34

عليها في دراسة هذا الجانب، رواية "يالو" و "مملكة الغرباء"، و "الوجوه البيضاء" و "مجمع الأسرار".

من هو السارد في تلك الروايات

في "باب الشمس" يدعى السارد خليل، وهو فلسطيني مسلم من مواليد مخيم شاتيلا، كان مقاتلاً ومفوضاً سياسياً في قواعد الفدائيين في الجنوب اللبناني، درس الطب الشعبي في الصين، لكنه عمل طبيباً في مستشفى المخيم، غير متعلم، لكن الروائي يقدمه مثقفاً يحب الشعر والأدب، وقارئاً لروايات نجيب محفوظ، وجورجي زيدان وغان كنفاني، وقارئاً للأدب الروسي خاصة (دستوفسكي) و(شولوخوف)، يحب الشعر الجاهلي والمنتبي ويعشق رنين الكلمات والطرب.

يروى خليل ليونس قصته التي تنفرع إلى قصص وحكايات مختلفة، جمعها منه ومن آخرين، وفي أثناء سرده يمنح شخوصه فرصة ليسردوا بأصواتهم عن أنفسهم وعن آخرين، تماماً كما يفعل ساردوه في رواياته الأخرى.

وفي "مجمع الأسرار" السارد لبناني غير محدد المعالم، لكنه يبدو مثقفاً على معرفة بالفلسفة والتاريخ واللغة والدين، والأدب العالمي والنظريات النقدية. يعرف عن (شولوخوف)، و(ماركيز) و(كامو)، ويعرف في فن السرد والحكي ويجعل من ذلك لعبته الفنية.

وفي "الوجوه البيضاء" السارد لبناني، تخرج من قسم العلوم السياسية، يدرج نفسه مثقفاً، على معرفة بفن كتابة الحكاية، وبالتقنيات السردية الحديثة وبالأدب قديمه وحديثه، يقدم نفسه كاتباً روائياً لحكاية مقتل خليل جابر، التي جمع مصادرها من الصحف ومن الوثائق ومن الناس الذين منحهم دوراً ليسردوا عن خليل جابر، وعن أنفسهم وعن آخرين، في حين بقي هذا السارد مؤطراً وناظماً لحركة السرد في الرواية.

وفي "مملكة الغرباء" السارد لبناني مسيحي، مثقف، حمل السلاح وقاتل مع الفدائيين الفلسطينيين، كما عمل في مركز الأبحاث الفلسطيني. وبعد الحرب الأهلية افتترقت خطاة عن

خطا الفدائيين، وأصبح دارساً للأدب وكاتباً للحكاية التي يرويها، يحمل هموم الكتابة الروائية ويعرف في النظريات النقدية الحديثة.

وفي "يالو" يدعى السارد يالو / دانيال، وهو لبناني مسيحي من الكتائب، اشترك في الحرب الأهلية، ثم عمل حارساً لفيلا يملكها المحامي وتاجر السلاح اللبناني ميشال سلوم. أتهم يالو بجرائم سرقة واغتصاب واشترك في عصابة متفجرات، غير متعلم، لكنه يدرج نفسه مثقفاً، يحب الأدب واللغة وشعر نزار قباني، وروايات جورجى زيدان. نستمتع من خلاله إلى الكثير من النظريات النقدية الحديثة والفلسفات الخاصة بالسرد، وفن كتابة الحكاية رغم أن يالو ليس كاتباً روائياً ولا دارساً للأدب كما هو حال الراوي في "مملكة الغرباء"⁽¹⁾، بل يكتب حكايته بناءً على طلب المحقق في السجن.

1 - التناسل من خلال المقولات النقدية

يستعمل السارد في روايات خوري ملفوظ الغير، والذي يحدد بطريقة أو بأخرى لفظة المؤلف مع الاحتفاظ بنفسها ظاهرياً، فخطاب المؤلف المباشر يحتفظ بدور الناظم بين جميع مستويات الأسلبة بتخلل (intercalation) يترجم أحياناً رؤيته للعالم (رؤية المؤلف)⁽²⁾.

ففي "باب الشمس" يبدو خليل ناقداً وعلى معرفة بالنظريات النقدية والفلسفية، وذلك من خلال حديثه عن فلسفة الأول ومحو الزمن "في الأول لم يكونوا يقولون كان ياما كان... فهم في الأول كانوا لا يكذبون. لا يعرفون لكنهم لا يكذبون، فيتركون الأمور غامضة، مفضلين استخدام هذه "الأو" التي تجعل الذي كان كأنه ما كان، والذي ما كان كأنه كان. فتتساوى القصة بالحياة. فالقصة هي الحياة التي ما كانت، والحياة هي القصة التي ما رويت"⁽³⁾.

(1) ينظر: الأسطة، عادل: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي "قراءة في روايته الجديدة "يالو"، الأيام 2003/6/17

(2) ينظر: القمري، بشير: مفهوم التناسل بين الأصل والامتداد، عالم الفكر العربي المعاصر، ع60-1989، ص61، ص99

(3) خوري، باب الشمس، ص32

ويبدو السارد في سياق آخر على معرفة بنظرية التفكيك وقراءة الممحو، إذ يقول: "كان يجب أن تقتله كما يقتل الفارس حصانه الجريح، بدلاً من تركه يؤخذ إلى هناك. كان يجب بدلاً من. هل سمعت هذه الجملة الناقصة: كان وبدلاً"⁽¹⁾. ومن خلال سرده لحكاية طفل الصفاصاف يبدو خليل على معرفة بفن المسرح والتمثيل والتصوير يقول: "أرى جدتي كممثلة إيمائية، تقوم بتصغير عينيها كي تستطيع إدخال الخيط الوهمي في ثقب الإبرة الوهمية، ثم تمسك رغيفاً وهمياً في يدها، تقسمه إلى قسمين، وتبدأ بخياطته"⁽²⁾.

وفي حديثه عن جبرا يبدو ناقداً يفرق بين لغة الحكي ولغة الأدب، إذ يقول: "أنا أحب جبرا، لأنه يكتب بشكل أرسقراطي، جملة نخبوية وجميلة، صحيح أنه كان فقيراً في طفولته، لكنه كتب مثل الكتاب، أي صاغ جملاً أدبية بليغة. عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب، وليس كما أحكي معك الآن"⁽³⁾.

وفي سياق آخر يشف كلام السارد عن آراء نقدية متطورة عن الفهم النقدي التقليدي للبلغة العربية، يقول: "الآن كمشتك وصار علي أن أترجم كلامك، كل الكلام يحتاج إلى ترجمة يا سيدي، كل الكلام هو تورية واستعارة وعلينا ترجمته"⁽⁴⁾. ويبدو السارد في مواضع أخرى، وكأنه دارس متعمق في الأدب والنقد يقول: "لم يتابع كنفاني الموضوع معك لأنه كان يبحث عن حكايات رمزية"⁽⁵⁾.

ويتناص ما يرد على لسان السارد هنا - في باب الشمس - إلى حد ما مع ما يرد على لسان سارديه في رواياته الأخرى. فمثلاً في "مملكة الغرباء" يبدو السارد من خلال حديثه حول

(1) خوري، باب الشمس، ص 140

(2) السابق، ص 210

(3) السابق، ص 99

(4) السابق، ص 388

(5) السابق، ص 43

الكتابة ملماً بمقولات التناص يقول: "اكتبها لأنها مكتوبة. نكتب المكتوب، لو لم يكن مكتوباً ما كتبنا... هكذا يا سيدي أكتب المكتوب، وإلا ماذا أكتب؟"⁽¹⁾.

يحيلنا هذا الكلام إلى كتابات باختين المتأخرة التي يؤكد فيها أن موضوع الكلام مهما كان، فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل، بصورة أو بأخرى، وأن آدم هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب إعادة التوجيه المتبادل فيما يخص خطاب الآخر الذي يقع في طريق موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالماً يتسم بالعذرية ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول⁽²⁾.

وفي "الوجه البيضاء" يبدو السارد على معرفة بالتقنيات السردية الحديثة، يقول: "أما حكاية الفلسطيني الذي وجد مشنوقاً في مراحيض المطار، فهي حكاية عادية جداً، وسردية، ولا تحتل أية فنتازيا كتابية، لا الفلاش باك ممكن، ولا النداعي ولا الإيقاع اللغوي"⁽³⁾.

وفي "مجمع الأسرار" يبدو السارد على معرفة بهموم الكتابة السردية والنظريات النقدية الحديثة، يقول "أسماء الأبطال هي مشكلة الرواية الحديثة، فالحدث هي انتقال إلى الفرد، والفرد لا وجود له دون اسم، من أين تأتي بالاسم؟"⁽⁴⁾.

وفي "يالو" يبدو السارد يالو / دانيال وكأنه على اطلاع بالنظريات النقدية قديمها وحديثها، يقول "يبتسم من حماقة حفيده الذي لا يعرف أن جميع كتاب العالم مجرد نساخ، وأنه لا يوجد على وجه الأرض سوى، كتاب خفي واحد، لم يكتب من وحي بشري، وأن الناس حين كتبوا الأدب والأشعار تجلت لهم مقاطع منه فنسخوها وأعادوا تركيبها من جديد"⁽⁵⁾.

(1) خوري، مملكة الغرباء، ص30

(2) ينظر: تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ص125

(3) خوري، الوجه البيضاء، ص249

(4) خوري، مجمع الأسرار، ص36

(5) خوري، يالو، ص110

ويضيف "جميع الأفكار مسروقة"⁽¹⁾، يحيلنا هذا الكلام إلى مقولات التناسل، ونظريات السرقة الأدبية.

ويبدو السارد في سياق آخر وكأنه درس التأويل والتفكيك وقرأ (جاك دريدا)⁽²⁾، ونقرأ ذلك من خلال سرده التالي "جده قال وهو يروي عن المذبحة التي جرت في طور عابدين، أنه تعلم قراءة الممحو. لازم نتعلم نقرأ الكلمات المحمية هيدي هي قصتنا نحن شعب حكايته إنمحت ولغته إنمحت، وإذا ما تعلم يقرأ المحمي بضيع كل شيء"⁽³⁾.

2: التناسل من خلال فلسفة الحكاية

تكشف روايات خوري عن عشرات الحكايات التي تتداخل ويتناسل بعضها من بعض، حكايات الحرب والموت والدمار، حكايات البسطاء والفقراء من الناس، حكايات المهمشين منهم. تلك الحكايات حاول خوري أن يجمعها في رواياته، فهاجس كتابة الحكاية والبحث عنها يشكل جوهر نصوصه الروائية، يقول خوري "شعوري أنه إذا لم تكتب الحكايات تموت وتتلاشى"⁽⁴⁾، لذا يرى أن علينا أن نكتب الحكاية، فإن لم تصنع لنا تاريخاً، فإنها تصنع لنا ذاكرة، لكنه غير معني بالحكاية الواحدة، وبالصيغة النهائية.

من هنا جاءت كثرة الحكايات في رواياته، والتي تعبر في مجملها عن الحاضر الذي يعيشه الناس، لكنها ليست نقلاً (فوتغرافياً) عن الواقع. فالمهم ليست كتابة الواقع، بل كيف ننقل المعيش إلى مكتوب، وفي هذا يقول خوري "لكي تكتب عليك أن تختار وأن تحذف وأن تضيف... تخبيء قليلاً وتكذب قليلاً"⁽⁵⁾، ويقتبس خوري من (جان جينيه) قوله نكذب لكي نكتب، لكنه لا يكذب إلا بمعنى وحيد من أن الرواية والتخييل الروائي ينطويان على الكذب الفني.

(1) خوري، يالو، ص 259

(2) ينظر: الأسطة، عادل: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي "قراءة في روايته الجديدة يالو"، الأيام، 2003/6/17

(3) خوري، يالو، ص 304

(4) أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 6، 2001، ص149

(5) الأمير، يسري: حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، ع7-8، سنة1993، 41، ص62

هذه الفلسفة وجدت طريقها إلى رواياته، وذلك من خلال الأسئلة التي يثيرها ساردوه حول كتابة الحكاية وروايتها. ولعل من أهم السمات السردية في مجمل رواياته، هي أن سارديه يصرحون برغبتهم، في صوغ المادة السردية، بما يوافق رؤيتهم للأحداث وعلاقتهم بها وفهمهم لمقاصدها. ولهذا نجد أنها تتضمن سجلات حول الكيفية التي ينبغي فيها أن تتركب المادية السردية. فبدل أن تتبثق الأحداث من وسط السرد، فإن سارديه يعلنون عن حضورهم ورغبتهم في ترتيب تلك الأحداث، مما يلفت الانتباه إلى أدوارهم ووظائفهم في تضاعيف نصوصه الروائية. وتتواتر هذه الظاهرة في "الوجوه البيضاء"، و"رحلة غاندي الصغير" و"مملكة الغرباء" و"باب الشمس"، و"يالو" على أنها تبدو لافتة للاهتمام في الروايات الثلاث الأخيرة.

ففي "باب الشمس" يتشابه خليل مع أمثاله من الساردين في روايات خوري الأخرى، فهو لا يؤلف الحكاية، بل يحاول جمعها وسردها يقول: "هدفي ليس تأليف الحكاية"⁽¹⁾، وجمع السارد للحكاية هو محاولة لحفظها من الضياع والانقراض، كما هو هدف الروائي ذاته، يقول خليل "لو جاءت زينب واستمعت إلى حكايتك لفهمت أنني لم اكن أضيع وقتك ووقتي، بل كنت أشتري لي ولك وقتاً وتاريخاً"⁽²⁾، وبمقدار أهمية الحكاية، فإن طريقة بنائها وسردها تبدو الأهم بالنسبة للسارد الذي يقول: "المسألة ليست ماذا حدث، بل كيف نرويها أو نتذكره"⁽³⁾، والروائي يرى كذلك أن "أهمية الحكاية تكمن في روايتها وكتابتها"⁽⁴⁾.

لذا يغلب سارد خوري فعل السرد على حكاية الأفعال، كما يغلب هواجس الكتابة على كتابة الهواجس لأن "لا أحد يعرف أن يكتب لأن أي كلام سوف ينحل في الكتابة، ويتحول إلى رموز وإشارات باردة فاقدة لكل حياة"⁽⁵⁾، فهو يحمل هم البحث عن شكل سردي جديد، لذا يقول: "كيف أحكي لك أو معك أو عنك"⁽¹⁾، ويتساءل هل أروي الحكاية من بدايتها أم من نهايتها "أنا

(1) خوري، باب الشمس، ص34

(2) السابق، ص 498

(3) السابق، ص281

(4) إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع18-19، 1998، ص8

(5) خوري، باب الشمس، ص 213

(1) السابق، ص13

أعطيتك من الآخر، رويت لك نهاية القصص قبل بدايتها ... لم أخبر كاترين بهذه الطريقة، بل أخبرتها من البداية"⁽¹⁾.

وتتناص فلسفة السارد للحكاية في "مملكة الغرباء" مع فلسفة السارد في "باب الشمس"، فهو مثله لا يؤلف الحكايات، بل يترك الأشياء تأتي. في المقابل نجده يبحث عن الحكايات، وبحثه عنها ليس لأجل الحكاية، بل هو بحث عن نمط لكتابتها أو روايتها، يقول: "حاولت أن ألعب معها لعبة أخبار الحكايات"⁽²⁾، وتلك الحكايات رواها له آخرون، حكايات يعرفها وأخرى لا يعرفها. فتبدو الرواية بهذا الشكل لعبة لسرد الحكايات، "أقول أنني أروي الحكاية كما هي، وكنت أريد أن أقول دون زيادة أو نقصان، لكنني عدلت عن ذلك"⁽³⁾.

يستعيد السارد حكاياته من الذكريات، التي لا يعرف كيف يجمعها أو كيف يرويها، ويبرز ذلك من خلال الأسئلة الكثيرة التي يثيرها حول كتابة الحكاية أو روايتها، يقول:

- "نجد الحكايات مرمية في شوارع الذاكرة وأزقه المخيلة. كيف نجعلها لنقيم نسقاً فوق أرض تتحطم فيه كل الأنساق"⁽⁴⁾.

- "ماذا أحكي؟ الحقيقة لا أعرف كيف"⁽⁵⁾.

- "لماذا لم ترو حكاياتنا قبل هذه الحرب؟ هل لأننا كنا لا نعرف أن نروي ... أم أن سطح الأشياء كان يمحو الحكايات ويدخلها في مملكة النسيان"⁽⁶⁾.

ويبدو السارد هنا متقللاً بهموم السرد تماماً كما هو حال السارد في "باب الشمس"، بفارق أن السارد هنا لديه مهمة أخرى، مهمة الكتابة التي أصبحت من مهامه الأساسية إلى جانب فعل

(1) خوري، باب الشمس، ص 427

(2) خوري، مملكة الغرباء، ص 11

(3) السابق، ص 21

(4) السابق، ص 103

(5) السابق، ص 117

(6) السابق، ص 103

السرد، فالحديث عن الكتابة جزء لا يتجزأ من جوهر الرواية - مملكة الغرباء -، كيف لا والروائي ذاته يرى أن الهم الشكلي في الرواية يرتبط بتجربة الكاتب نفسه ونظرته إلى كيف وماذا يروي⁽¹⁾. لذا فالسارد وبصفته الكاتب الضمني، يفتح بداية كل فصل بالتأكيد على فعل الكتابة، فيقول: "عم أكتب"⁽²⁾، كما يجعل من الأسئلة التي يثيرها حول الكتابة مدخلاً لغالبية فصول الرواية "ماذا أكتب"⁽³⁾، وهنا يطرح السؤال قضية المسافة بين الكلمة وصورتها، وبين الحقيقة والخيال، وهو تساؤل قائم في كثير من روايات الكاتب⁽⁴⁾. ففي "مملكة الغرباء" يتكرر هذا السؤال مرات ومرات، حتى يظن القارئ أن هناك رهبة في العلاقة مع الكتابة.

وفي خضم تداخل الحكايات، تُولد أسئلة الكتابة التي يثيرها السارد أو الكاتب الضمني، الالتباس، وتدفع لإعادة النظر في كل ما قيل أو كتب.

- يقول: "كيف أكتب قصة فيصل، وفيصل مات قبل أن تكتمل قصته، هل هو الفتى نفسه الذي قابلته بعد مذابح شاتيللا وصبرا عام 82، لست أدري؟"⁽⁵⁾

- "وحول قصة الراهب يتساءل "هل أحذف سبب بقاء الحكاية؟ أم أحذف الحقيقة؟ أم أحذف الحكاية بأسرها وأتخلى عن محاولة كتابتها أم أكتبها ناقصة؟"⁽⁶⁾

وفي أكثر من موضع يرى السارد أن البحث عن الحقيقة ليس إلا من أجل كتابتها يقول: "عندما نكتبها نخونها ونحولها إلى حكاية، ماذا نفعل غير ذلك... نكتب أي نكذب"⁽¹⁾.

(1) ينظر: أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص60، ص150

(2) خوري، مملكة الغرباء، ص (12،21)

(3) السابق، ص (26،37،63،109)

(4) في كثير من روايات خوري يطرح السارد قضية الكتابة، والعلاقة بين الحقيقة والتخييل كما في "باب الشمس"، وفي "يالو"، و"رحلة غاندي الصغير"

(5) خوري، مملكة الغرباء، ص32

(6) السابق، ص 119

(1) السابق، ص 64

وفي رواية "يالو" يتناص السارد فيها مع السارد في "باب الشمس" الذي لم يكن مهتماً بالحكاية، فالحكايات كانت تأتيه دون أن يسعى إليها، فجدته كانت تغرقه بحكاياتها. أما يالو فلم تعد روحه مهتمة بالحكاية، فالحكاية عنده ليست مهمة، بمقدار أهمية طريقة سردها وكتابتها، مثلما هو الأمر في "باب الشمس"، فالأسئلة التي يثيرها السارد حول فعل السرد والكتابة تشكل جوهر الرواية وبنيتها الأساسية. ومثلما هو الأمر عند بعض ساردي خوري يحمل يالو هم كتابة الحكاية، فيتساءل باستمرار "كيف يكتب؟ وماذا يكتب؟"⁽¹⁾.

يضيف تواتر هذه الأسئلة وغيرها من الأسئلة في نصوص خوري، جمالية خاصة تمكنه من الإيحاء بحيادية ككاتب. إلا أن القارئ يدرك جيداً من خلال استعراضنا لهذا الجانب التناسي بين "باب الشمس" وبعض روايات الكاتب الأخرى، أن تلك الأفكار والمقولات النقدية والأدبية المتعلقة بفن السرد وفلسفة كتابة الحكاية وروايتها. وإن كانت تصدر عن صوت السارد، فإنها تتفصل عنه لتتجه إلى صوت الروائي ذاته. وكأن خوري كان ينطق سارديه بما ينطق به شخصياً بمعنى آخر يؤسلب لغة شخصه كما يقول (باختين)⁽²⁾، أي يجعلها تنطق بلغته وبأسلوبه هو.

وتعد هذه الظاهرة من الظواهر البارزة في روايات خوري، إذ تعمل على كسر إيهام القارئ بحقيقة ما يروى، وكسر الإيهام، يعني الشعور بأجنبية الصوت، الذي يحيل إلى صوت الروائي⁽³⁾.

يدفعنا هذا الأمر للتساءل قراءً ودارسين، هل يتقصد خوري تقديم جوانب من المعرفة النقدية والأدبية للقارئ من خلال رواياته؟ أم أن تلك المعرفة تتسرب من الذات إلى ظلها دون وعي وقصد من مبدعها؟ أم أن انحيازها لنصه الإبداعي هو الذي يدفعه ويلح عليه لتضمينه هذه

(1) خوري، يالو، ص (177، 194، 235، 352، 379)

(2) ينظر: باختين، ميخائيل: الخطاب الشعري والخطاب الروائي، الكرمل، ع 1985، 17، ص 156

(3) السابق، ص 156

المعرفة الأدبية والنقدية؛ ليوكب التجديد والحدائثة في صياغة نص جديد يحمل سماته الخاصة التي تميزه عن غيره.

فالسارد في رواياته يجمع بين أسلوبين، ولغتين، ومنظورين دلاليين، أي بين خطابيه وخطاب المؤلف، وامتزاج هذين الخطابين يقودان إلى تحقق محكيين، محكي السارد ومحكي المؤلف الذي لا يقص ما يقصه السارد فحسب، ولكنه فضلاً عن ذلك يحتكم فيه إلى ذاتيته، الأمر الذي ينعكس في المحكي أي عبر لغته الأدبية التي تجعل وجهات النظر ونبرات القول والانطباعات تتعارض وتتواجه من خلال لغة المؤلف التي تحتفظ لنفسها بنوع من الحياد النسبي - أي كوعي سيميائي - يحيل إلى ذاكرة المؤلف ومرجعياته الثقافية لا على مرجعية السارد وذاكرته⁽¹⁾.

وبهذا يكون السارد ليس هو إلا قناعاً لفظياً، ومضاعفاً للمؤلف بوصفه السارد الواقعي أو السارد السيميائي المتورط في اللعب الذي يفرضه⁽²⁾، "فللمؤلف دائماً صوته ورؤيته بين أصوات مختلف الرواة ورؤاهم في العمل الروائي الواحد"⁽³⁾.

وخوري ليس روائياً فحسب، بل هو متنوع الثقافة، أكاديمي وناقد له اطلاع واسع على النظريات النقدية الحديثة، وله العديد من الدراسات في مجال الشعر والرواية⁽⁴⁾. وحين يكون المبدع مسكوناً، بمرجعياته المعرفية والنقدية والأدبية، فإنه لا يستطيع أن ينأى بها عن نصه الإبداعي، كما أن "انتقال المبدع بين أرض كتابية وأخرى لا يتم ببسر، بل تظل تجربته حافلة

(1) ينظر: القمري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد، الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص99-100

(2) ينظر: شكير، يوسف: شعرية السرد عند إدوارد الخراط، عالم الفكر، ع2، مج2001، ص30، ص261

(3) بركات، حلیم: الكتابة، الهوية، التغيير، الآداب، بيروت، ع5-6، سنة 2000، ص48، ص36

(4) كتب خوري عدة دراسات أهمها: تجربة البحث عن أفق 1974، دراسات في النقد والشعر 1979، الذاكرة المفقودة 1982، زمن الاحتلال 1985

بمشقة من نوع خاص⁽¹⁾. فهو حين يكتب نصه يحس أنه يخطط من أجل ذاكرة مقبلة وقراء محتملين، يفترض فيهم الثقافة والمعرفة النقدية والأدبية⁽²⁾.

وخوري كذلك، يرى أن "الأدب يخدم نفسه، يخدم الأدب المعرفة الإنسانية بشكل عام"، ويقول: "الأدب معرفة وحين نقرأ رواية مهمة نكتشف أشياء لا تعرفها"⁽³⁾.

5-1: تعدد الرواية

تقتضي البنية الروائية عند خوري تعدداً في الرواية، نظراً لاعتماد مجمل رواياته على تقنية الحكاية التي تشد إليها عشرات الحكايات التي يتوالد ويتداخل بعضها من بعض. وفي هذا يشير الكاتب ذاته إلى أن التركيب الحكائي في رواياته "يقوم على تعدد الرواية الذين يخبرون عن بعضهم البعض، إن كانوا أحياءً أو أمواتاً"⁽⁴⁾، فهو يكتب حكاية لا تنتهي؛ والحكاية التي لا تنتهي لا يمكن أن يكون فيها راوٍ واحد.

يتخذ الكاتب في رواياته تقنية الراوي الرئيس، ليكشف بها عالم قصه - أي ليحكي لنا الحكاية - هذا الراوي وإن كان الروائي قد فوض له امتلاك النص والتحكم في مساراته السردية وتفريعاته، فإنه لم يكن الوحيد المستأثر بعملية القص. فالقارئ يلاحظ وجود رواية هامشييين إلى جانبه. لذا يبدو ديمقراطياً، فالشخصيات تتقدم في سياق السرد عنها، لتأخذ دورها كشخصيات ساردة، تمسك بزمام السرد، لتحكي حكايتها أو حكاية غيرها بصوتها ولغتها الخاصة التي تناسب ثقافتها، فيتعدد - تبعاً لذلك - الرواية ويتنوعون، وتتعدد معهم وجهات النظر وتتنوع هي الأخرى، كل يروي من زاوية الرؤية الخاصة به، حيث كان هو في الزمان المختلف والمكان المختلف، وهو ما يسمى "بالحكي داخل الحكي أو الرواية داخل الرواية"⁽⁵⁾ لكن

(1) العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، دار الشروق، عمان، 1997، ص213

(2) ينظر: عبد الجابر، سعود محمود: النص الأدبي والملتقي، الفكر العربي المعاصر، ع89، مج18، 1997، ص10

(3) أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص149

(4) الأمير، يسري: حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، ع7-8، سنة 1993، ص41، ص71

(5) حول الحكاية داخل الحكاية ينظر:

- لحمداني، حميد: بنية النص السردية من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2000، ص3، ص49

- صحراوي، إبراهيم: تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية"، دار الآفاق، الجزائر، 1999، ص116

يبقى سرد تلك الشخصيات ضمن الإطار العام للخطاب الروائي، الذي يتحكم فيه الراوي الرئيس "الذات الثانية للكاتب" كما يسميه (بوث)⁽¹⁾.

وتعود ديمقراطية الراوي في روايات خوري - إفساحه المجال لتعدد الرواة - إلى أن ما كتبه الروائي حتى الآن يصب في حكاية الحرب والموت والألم، إن كان على الصعيد اللبناني أو الفلسطيني، نظراً لتداخل الحكايتين معاً، وكأن الراوي ومن خلفه الروائي يريد أن يقول إن الحكاية التي يرويها متعددة بتعدد الرواة، وزاوية الرؤية التي ينطلقون منها في سردهم، فكل حق في سرد الحكاية كما يراها. وفي هذا يشير الروائي ذاته إلى أنه "غير معني بالحكاية الواحدة والصيغة النهائية"⁽²⁾، وهكذا يبدو محايداً غير منحاز لحكاية دون أخرى.

وتعتمد "باب الشمس"، على تقنية تعدد الرواة التي تظهر فيها بشكل لافت، بيد أن هذا الأسلوب السردى لدى الكاتب ليس جديداً، فقد وجد طريقه إلى رواياته السابقة - "باب الشمس" واللاحقة لها.

تعدد الرواة في الروايات السابقة "مملكة الغرباء" نموذجاً

يعتمد الكاتب في تدوين حكايات هذه الرواية على غير رواة للحدث الحكائي الواحد، فرواياته لا تطور حدثاً أو شخصية قدر التفاتها إلى أحداث منجزة، وشخصيات مكتملة في سياقاتها كما يوهنا "راوي الرواة"⁽³⁾ الذي يقول: "أتذكر الأشياء التي لم تكن، وكأنها كانت. لكن نبيلة كانت، وعلي أبوطوق، وفيصل أحمد سالم، والشركسية البيضاء. أما جرجي الراهب فهو حكاية"⁽⁴⁾.

(1) ينظر: يقطين، سعيد: تحليل الخطاب الروائي "الزمن - السرد - التبئير"، ص 291

(2) أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001، ص149

(3) راوي الرواة هو الراوي الحاضر في سرده والذي يشير إلى نفسه كمؤلف وككاتب. ينظر حول ذلك حلليم بركات، المجتمع العربي في القرن العشرين: بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000، ص801

(4) خوري، مملكة الغرباء، ص 118

تستولي حكايات هؤلاء على تفكير الروائي وتدفعه إلى إثباتها على شكل حكايات يدونها ويسردها، فيُفصح العالم الروائي عن ماهية الراوي من خلال تأمله للحكايات، فهو يتساءل "ماذا أكتب وكيف أكتب" ناسجاً حولها هواجسه وانطباعاته. ما يعطي القارئ انطباعاً بعدم معرفة الراوي الكلية للحدث، وبهذا يبدو سارداً "براني الحكيم"⁽¹⁾، يقول: "كيف أكتب قصة فيصل، وفيصل مات قبل أن تكتمل قصته... لست أدري؟"⁽²⁾، ويضيف "كيف أصفه. فتى في الحادية عشرة، أسمر مثل الفلسطينيين، أو كما نتخيل الفلسطينيين، يشبه هؤلاء الفتيان الذين يرمون الحجارة في شوارع غزة ونابلس... عندما حلم فيصل بالرجوع إلى فلسطين رأى بلاده موحشه... وعندما رجع إلى شاتيلا ليقاوم في حرب المخيمات... كان يبحث عن طريقة للذهاب إلى فلسطين. فلسطين جاءتته عام 1987 على شكل طلقة في الرأس، وقبر في جامع. هل هذه الحقيقة؟"⁽³⁾.

يفسح راوي الرواية في أثناء سرده الفرصة للآخرين كي يحكوا حكاياتهم، فيتحولوا إلى شخصيات ساردة "جوانية الحكيم"، تكون شاهدة على ما تروي، ومسؤولة عما تقدمه من تفاصيل، عبر الاستنكار واستنباط أعماق الذاكرة. يروي فيصل حكايته فيقول: "دخل المسلحون وبدأ إطلاق النار. كان صوت الرشاشات قوياً. كان الصوت وبدأت الأجساد تتساقط وتتكوم فوق بعضها. تكسدنا فوق بعضها... كانت العائلة تتفرج على التلفزيون، حين بدأت قنابل الإنارة التي أطلقها الجيش الإسرائيلي، ثم دخل الكتائبون وأطلقوا النار"⁽⁴⁾.

(1) حول السارد براني الحكيم والسارد جواني الحكيم. ينظر: سعيد يقطين تحليل الخطاب الروائي "الزمن - السرد - التنبير"، ص (358-367)
(2) خوري، مملكة الغرباء، ص32
(3) السابق، ص105 و ص107
(4) السابق، ص106

ومع تعدد الحكايات يتعدد الرواة⁽¹⁾، وتتعدد زاوية الرؤية التي تفقها الشخصية الساردة من الحكاية، لذا نستمع إلى صوت (فيصل، وسامية، والطبيب يانو، وجورج نفاع، ووداد الشركسية ومريم، وإميل ... وغيرهم). لكن يبقى سرد هؤلاء مؤطراً ضمن الخطاب العام للرواية الذي يتحكم فيه راوي الرواة.

ويلاحظ القارئ أن هذا الراوي يقف على الحياد في سرده، يروي ما رواه الآخرون "قال إميل إنه هاجر إلى نيويورك عندما رأى العدالة المستحيلة ... قال إنه قرر الهجرة حين رأى ذلك الكهل يمشي جاثياً، يمشي على ركبتيه ويديه ويتراجع إلى الخلف، خوف أن تطلق النار على ظهره"⁽²⁾.

ومن خلال تقنية تعدد الرواة سعى الروائي إلى تفويض سلطة الراوي العليم، فلكل الحق في سرد الحكاية كما يشاء، أو المشاركة في صياغتها، وبهذا يؤكد أن لا أحد يملك الحقيقة فهي تتوزع على مختلف الرواة.

تعدد الرواة في "باب الشمس"

تتناص هذه الرواية مع روايات الكاتب الأخرى في هذا الجانب الأسلوبي، فالراوي الرئيس لا يستأثر بعملية القص، رغم كونه مؤطراً للحكاية.

ينطلق هذا الراوي، ومن خلفه الروائي في سرده من رؤية كلية لأبعاد القضية الفلسطينية السياسية والاجتماعية والثقافية والتاريخية كافة مستنداً على الذاكرة الفلسطينية التي استقاها من أصحابها، فقد جمع خوري بجهده الشخصي كما كبيراً من حكايات أهالي الجليل الفلسطيني الذين يعيشون في مخيمات اللجوء في لبنان.

(1) حول تعدد الرواة في "مملكة الغرباء" يشير حلیم بركات إلى أن إلياس خوري "في مملكة الغرباء" وفي "رحلة غاندي الصغير" أدخل لعبة تعدد الرواة الذين لا نعرف مدى استقلاليتهم وحریتهم في قول حقيقة ما يجري أو ما لا يجري.

ينظر ذلك في كتاب حلیم بركات، المجتمع العربي في القرن العشرين، ص 803

(2) خوري، مملكة الغرباء، ص 113

يحكي خليل جزءاً لا يستهان به من تلك المادة الوثائقية، فيروي عن تفاصيل النكبة والتشرد ومأساة الفلسطينيين في مخيمات اللجوء والتشرد في لبنان، والحرب الأهلية، فيستحضر عشرات الحكايات عن سقوط قرى الجليل (الغابسية، وعين الزيتون، والكويكات، والبروة ودير الأسد...)، ويروي أيضاً عن مقاومة الأهالي وتدمير البيوت، وعن القتل الجماعي والرحيل، فيقدم النص مادة وثائقية يتوزع أصحابها في الجليل الفلسطيني وفي مخيمات اللجوء في لبنان⁽¹⁾.

ينوع خليل أساليبه السردية، فيراوح ما بين السرد الذاتي والموضوعي، ما بين الاندماج في الحكاية ومعايشتها من الداخل بالمشاركة فيها والإخبار عنها، وما بين روايتها من الخارج، حيث يكتفي بأن يقص علينا الأحداث مسنداً إياها إلى الشخصيات الساردة الأخرى - أصحابها - الذين عاشوها. بحيث نكون شاهدين مباشرة على ما تقوله هذه الشخصيات (أم حسن، شاهينة، نهيلة، نهى، شمس... وغيرهم)، وبتعدد الرواة، تتعدد زاوية الرؤية، كل يروي من منظوره الخاص، ومن زاوية رؤية معينة يفقها من هذه الحكاية أو تلك.

يروي يونس عن موت الفلسطينيين الذين كانوا يتسللون إلى مدنهم وقراهم "كانت المرأة تنام تحت شجرة الزيتون، اقتربت منها... فرأيت المرأة متجمدة بالموت، وشعرها يغطي طفلة تنام متفوقة فوق أمها... وهناك خلف إحدى الصخور، رأيت ثلاثة رجال مرميين في العراء"⁽²⁾.

يبعد الراوي حين تتقدم الشخصية وتأخذ دورها كشخصية ساردة لتحكي حكايتها أو حكاية غيرها، وكأنه - كما ترى يمني العيد - لا يريد تحمل المسؤولية عن حقيقة الحكاية أو وهمها، وكأن الشخصيات تود أن تقدم حقيقتها بنفسها وبصوتها، لتكون شاهدة على ما جرى، ومسؤولة عما تقدمه من تفاصيل⁽³⁾، تقول نهيلة "هل تعتقد أنهم سينظرونك، معلقين حياتهم في

(1) ينظر: عاشور، رضوى: صيادو الذاكرة: فلسطين 1948، فصول، القاهرة، ع 4، مج 16، 1998، ص152

(2) خوري، باب الشمس، ص21

(3) ينظر: العيد، يمني: تقنيات السرد الروائي، ص172

الفراغ، كما علقته أنا في انتظار صلاح [الدينك] الذي سيعيد الأشياء كما كانت عليه. الأشياء لن تعود"⁽¹⁾.

ويهدف توزيع السرد هنا على مختلف شخوص الرواية إلى تفويض سلطة الراوي العليم كما في "مملكة الغرباء" ورواياته الأخرى، فمهمة الراوي تكمن في تنظيم السرد، وتمكين كل شخص عن التعبير عن نفسه، لأن الحداثة تفترض أن يمتلك كل واحد جزءاً من الحقيقة، وليس البطل وحده⁽²⁾.

وهنا، ومن خلال تقنية تعدد الرواة سعى الروائي، لإكساب روايته طابع الرواية التوثيقية لتاريخ لا تحفل به كتب التاريخ الرسمي. وإن كان سيل الرواة يشككنا بين الفينة والأخرى بتفاصيل هذه الحكاية أو تلك، ويبعد عنها مصداقيتها.

تعدد الرواة في "يالو"

يلجأ خوري في "يالو" إلى الأسلوب نفسه - تعدد الرواة - وإن كانت روايته تبدو رواية للأننا / الذات، إلا أنها ليست كما يظن البعض إيغلاً في الذات، فالأننا فيها جماعية بقدر ما هي فردية، وحكاية يالو هي حكاية الحرب الأهلية، حكاية اللبنانيين الذين عاشوا الحرب بكل ما فيها من قسوة وقتل وتعذيب وانهيار للقوانين والقيم الإنسانية.

يقدم موضوع الرواية منظوراً إليه عبر أصوات متعددة، يتراكم فيها الذاتي بالموضوعي، وعبر تقنيات كثيرة كالتداعي واسترجاع الماضي والحوار. ففيها نستمتع، إلى جانب صوت الراوي بتجلياته كافة عليماً أو محايداً، متخفياً أو ظاهراً، إلى صوت الشخصيات الساردة التي تروي بصوتها، فنستمع إلى صوت شيرين، وغابي، والكوهنو، والكسي ونينا والمحقق... وغيرهم، وكأن الراوي بذلك يترك لغة التذكر إلى لغة الشهادة، لتكون شخوصه

(1) خوري، باب الشمس، ص398

(2) ينظر: العلام، عبد الرحيم: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، أفريقيا الشرق، بيروت، 1999، ص40

شاهدة على ما تروي⁽¹⁾. يروي الكوهنو عن الهجرات المتواصلة التي قادته من عين ورد إلى بيروت فيقول: "نحن مشينا في عتمة التاريخ، ورح نبقى بالعتمة، حتى تطلع شمس العدل... نحن يا ابني ناظرين مملكة المسيح، وهو قال إن مملكته مش من هالعالم"⁽²⁾.

وتعدد الرواة في رواية واحدة، حول موضوع واحد هو البرهان السردي على أن الحقيقة نسبية دائماً ومرتبطة بوجهة نظر الراوي وموقعه، فمثلاً تروي نينا عن المذبحة التي جرت عام 1860 في قرية صغيرة تنام على سفح جبل الشيخ، فتخبر كيف ذبح الرجل على بطن امرأته، لكن يالو حين يتذكر الحكاية ليكتبها يقول: "يالو لم يجرؤ أن يقول لنا أن قصة وضع رأس الرجل على بطن زوجته الحامل قبل ذبحه صعبة التصديق، كما أن الكلام الذي قيل يبدو أقرب إلى مقطع من رواية أو فيلم سينمائي، منه إلى الحقيقة. يالو مقتنع أن اللبنانيين نبشوا في هذه الحرب تاريخ حروبهم الماضية من أجل أن يبرروا جنونهم"⁽³⁾.

وهكذا وعبر تقنية تعدد الرواة، طرح الكاتب رؤيته غير المتشددة للحرب، ليوحي بتعدد الأسباب المسؤولة عن الحرب وتشابكها، متمثلة في تشرذم البنية الاجتماعية والتناقضات الطائفية، وفي تاريخ لبنان المأساوي في الحروب، وكأن كل ذلك اختزن في اللاوعي، ليشكل ذاكرة اللبنانيين التي رواها في روايته.

1-6: اللعب الروائي

يمتحن خوري لعبة السرد في رواياته، ويتلاعب بخيوطها، فتتداخل فيها عدة مستويات سردية، تتيح للسارد إمكانات كبيرة للعب الروائي، وإن بدا هذا متفاوتاً بين رواية وأخرى. ففي كثير منها ينهض السارد بدور المؤلف، الذي يروي الحكاية ويكتبها، أو الذي يجمع الحكاية ويرويها، أو كليهما معاً، ويخوض - كذلك - في نظريات النقد والكتابة الروائية⁽⁴⁾، ويأتي على

(1) ينظر: العيد، يمني: تقنيات السرد الروائي، ص 149

(2) خوري، يالو، ص 153

(3) السابق، ص 232

(4) ينظر حول ذلك الجانب المتعلق بالتشابه بين السارد والروائي، ص 59-70

ذلك في أكثر من مكان في الرواية التي يرويها، فتندمج حكاية الرواية في حكاية تأليفها وسردها في ضرب من "السرد الكثيف"⁽¹⁾.

وفي "باب الشمس" يواصل الكاتب لعبه الروائي، ويكتب رواية الحداثة التي يعرفها حليم بركات بأنها "رواية تحريرية تجمع بين الجد واللعب الفني، فيندمج فيها الشكل بالمضمون، والمضمون بالشكل وقد يلتقيان أولاً يلتقيان بحسب سياق الكتابة نفسها ورغبة الكاتب"⁽²⁾ ويُعد اللعب الروائي من المظاهر الأسلوبية اللافتة في هذه الرواية، وإن كان ليس جديداً على روايات الكاتب السابقة.

اللعب الروائي في الروايات السابقة "رحلة غاندي الصغير" نموذجاً

يقوم السارد في هذه الرواية بدور المؤلف والكاتب الذي يجمع الحكايات ويكتبها ويرويها، معتمداً في ذلك على ذاكرة المومس (أليس) التي بدت "كأرشيف مميز عن بيروت اكتسى تميزه من موقع (أليس) الهامشي الكاشف عن خبايا هذه العاصمة المختبئة خلف المظهر البراق"⁽³⁾.

يصرح السارد في أكثر من مكان في الرواية بأنه الكاتب "أنا الذي يكتب"⁽⁴⁾، لكنه يعترف بأن الحكايات التي استقاها من ذاكرة (أليس) ملانة بالثقوب، يقول: "لم نعد نعرف أن نروي الحكايات، لم نعد نعرف شيئاً"⁽⁵⁾، وكأنه يريد التشكيك بحقيقة الحكاية التي يرويها. كما هو حال السارد في مجمل روايات الكاتب الأخرى⁽⁶⁾، يقول السارد / الكاتب "لم تخدعني أليس.

(1) السرد الكثيف يشير فيه الراوي إلى نفسه كثيراً بوصفه منتجاً للأحداث، مبدياً ملاحظاته حول كل شيء، ينظر حول ذلك: عبد الله إبراهيم: الرواية العربية والسرد الكثيف "تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً"، علامات ج 27، مج 7، 1998، ص 105

(2) بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين، ص 799

(3) صيداوي، رفيف رضا: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، دار الفارابي، بيروت، 2003، ص 322

(4) خوري، رحلة غاندي الصغير، ص 11

(5) السابق، ص (88، 46، 24، 12)

(6) ينظر حول التشكيك بحقيقة الحكاية، الجانب المتعلق بأسلوب النفي، ص 53-58

كذبت عليّ كثيراً، كانت تعرف أنني أريد حكايات كي استمع إلى حكايات. أسمعني ما أريد،
وحين أردت أن أتوقف عن سماع الحكايات، اكتشفت أن الحكايات ماتت تحت قلبي"⁽¹⁾.

ويبدو اللعب الروائي أوضح، حين ألغى الكاتب المسافة الفنية القائمة بينه وبين السارد،
بصفته "أداة فنية"⁽²⁾، وذلك بإفصاح الكاتب عن هوية السارد، ففي أكثر من مكان أشار السارد
إلى أنه الكاتب "أنا بكتب، بشتغل كاتب" ويضيف "تتألف كتب ونخترع أبطال وتقرأها الناس
وتتسلى"⁽³⁾. وهكذا نكون أمام حكاية داخل حكاية، حكاية ترويها الشخصية، وحكاية يرويها
السارد، فتتداخل مستويات السرد، وتتووع صيغها.

اللعب الروائي في "باب الشمس"

تتناص "باب الشمس" مع روايات الكاتب السابقة في هذا الجانب الأسلوبي من اللعب
الروائي، بيد أنه يبرز هنا على نحو واسع، ما ينم عن تطور أسلوب القص لدى الروائي. فقد
شكلت هذه الرواية المنعطف الأكبر في أسلوب الكاتب الروائي،⁽⁴⁾ تليها في ذلك "يالو".

يتنازع السرد فيها عدة مستويات، تتيح إمكانات كبيرة للعب الروائي، لكن ما يستأثر
بالاهتمام مستويان سرديان، تتعدد فيهما الأصوات وزاوية الرؤية، وتتقاطع وتتداخل دون نظام
محدد. الأول يُمكن اعتباره مُوطراً خارجياً، يتصل بشخصية السارد (الذات الثانية للكاتب)،
بوصفه قناعاً للمؤلف، حيث يقوم بتوليف الحكايات وترتيبها، وإليه يعود الفضل في تركيب
النص المتشظي.

لذا يمسه خليل زمام السرد في الرواية كلها، عبر تقنية المخاطب/ المخاطب، محاولاً
جمع شتات الحكايات التي سمعها من المروي عليه/ يونس، ومن آخرين، ليرويها له ثانية،
محاوياً علاجه بالكلام وإنقاذه من الموت.

(1) خوري، رحلة غاندي الصغير، ص25

(2) ينظر حول السارد: العيد، بمنى: تقنيات السرد الروائي، ص90

(3) خوري، رحلة غاندي الصغير، ص138

(4) ينظر: أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة60، 2001، ص148

يسترجع السارد / خليل حكاياته من الذاكرة فتهال عليه الذكريات التي لا يعرف كيف يرويها، لذا يفكر في كتابة رواية "ما رأيك في مشروع كتابة رواية، أعرف أنك ستقول لي أنني لا أعرف كتابة الروايات"⁽¹⁾.

فخليل ليس كاتباً روائياً، وهدفه ليس تأليف الحكاية، كما أنه لا يعرف أول الحكاية، ولا يعرف تفاصيلها، كل ما يعرفه هو الخطوط العريضة لها⁽²⁾. وهو أيضاً لم يكن مهتماً بالحكاية، جدته هي التي أغرقته بحكاياتها، ورغم ذلك يضطلع بمسؤولية تركيب الحكايات وتوليدها، "قالهم ليس الحدث بل كيف نرويّه ونتذكره"⁽³⁾. وكما هو الأمر في "رحلة غاندي الصغير" وفي بعض روايات خوري السابقة، تندمج هنا حكاية الرواية في حكاية تأليفها⁽⁴⁾، فنكون أمام حكاية داخل حكاية، حكاية يرويها الراوي وحكاية ترويها الشخصية.

أما المستوى الثاني للسرد، فهو مستوى داخلي يتفرع إلى عدة مستويات، منها ما يتعلق بشخص المروي عليه/ يونس، حين يتحول إلى راو بضمير الأنا، يروي عن نفسه وعن الآخرين، ومنها ما يتعلق بشخص الراوي/ خليل حين يتخذ صيغة السرد الذاتي، ليروي حكايته الخاصة، والأخير يتعلق بالشخصيات الساردة التي تروي عن نفسها وعن غيرها، فيتزاوح السرد بين الذاتي والموضوعي - أي بين الرؤيتين الخارجية والداخلية -، فنلفي أنفسنا أما سارد بضمير المتكلم وآخر بضمير الغائب وثالث بضمير المخاطب، ورابع يداخل بين ضمائر السرد.

(1) خوري، باب الشمس، ص213

(2) ينظر: السابق، ص350

(3) السابق، ص281

(4) تتناص "باب الشمس" أيضاً في هذا الجانب مع "مملكة الغرباء"، انظر مثلاً ص(103،102،12)، ومع الوجوه البيضاء، انظر ص (245-250)

تقنية المخاطب / المخاطب في "باب الشمس"

تبرز بعض جوانب هذا اللعب عبر هذه التقنية، التي يصطنعها الروائي ليحكي من خلالها، حكاية المناضل والعاشق الفلسطيني يونس الأسدي. هذه التقنية ليست جديدة في تاريخ السرد الإنساني، وإن حاول بعض المعاصرين إعطاءها وضعاً جديداً⁽¹⁾.

يقدم خوري الجزء الأكبر من "باب الشمس"، عبر هذه التقنية، التي تميزها عن غيرها من روايات الكاتب السابقة، وإن كنا لا نعدم وجود هذه الصيغة السردية في ثنايا تلك الروايات. ما يثير في نفوسنا العديد من التساؤلات. هل كان استخدام خوري لهذا الأسلوب تقليداً لغيره، أم رغبة منه في الخروج على المؤلف في أساليب القص المعروفة في رواياتنا العربية؟ أم هو ضرورة فنية تفرضها طبيعة الشخصية الساردة؟ أم هو نوع من التجريب واستثمار لمعرفة الروائي النقدية، في محاولة منه لتطوير أسلوبه الروائي.

يحدد الروائي المخاطب والمخاطب داخل النص، فيمتلك كل منهما سماته الخاصة، وإن كان بينهما الكثير، المخاطب يونس يرقد في غيبوبة أصابته بعد موت زوجته نهيله، التي كان يقطع المسافات بين الجنوب اللبناني والجليل الفلسطيني ليلتقيها هناك في مغارة باب الشمس، وفي لبنان أثر البقاء في بيروت بعد خروج رفاقه منها، فغداً حزيناً وحيداً. أما السارد فقد رعاه يونس في معسكر الأشبال كابن له، يعمل طبيباً في مستشفى الجليل بمخيم شاتيلا، حيث يرقد المخاطب، يعيش حالة من الخوف والتخفي والقلق بعد مقتل عشيقته شمس، أشبه ما تكون بالموت، يرافق المخاطب ويروي له حكايات، محاولاً علاجه بالكلام.

وعلى الرغم من تحديد المخاطب للمخاطب داخل النص، إلا أن المخاطب يبقى وهمياً، على مستوى الوعي بسبب حالة الغيبوبة التي أصابته، والتي تحول دون أن يصحح من

(1) ينظر حول أسلوب المخاطب:

- ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ت:فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ص(68-70)
- عبد الملك مرتاض، في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص 191
- عادل الأسطة، قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002، ص (26-34)

تحريفات الحكاية - الرسالة - التي يرويها المخاطب أو يغير منها⁽¹⁾، يقول المخاطب للمخاطب: "أنت لست موافقاً على طريقتي في إخبار الحكاية... سوف تطلب مني أن أروي بطريقة مختلفة. كأن أقول مثلاً..."⁽²⁾.

يمتلك المخاطب خليل اليد الطولي في سرد الحكاية كما يشاء هو لا كما يشاء المخاطب يونس، لكن في الوقت ذاته، يشعر بحيرة فهو لا يعرف كيف يروي، فالحكايات التي يرويها متشعبة ومتداخلة يقول: "يا أنت، كيف أحكي لك أو معك أو عنك"⁽³⁾.

ويبرز اللعب الروائي من خلال تبادل المخاطب والمخاطب أدوارهما في الرواية، "فليس نادراً أن يكون المروي عليه راوياً"⁽⁴⁾، فيونس يتحول من مروي عليه إلى راوٍ، قائم بالسرد، لاغياً السرد السابق ومنطلقاً من قاعدة تتجاوز الحكي إلى القيام بفعل الحكي، إذ يُسهم في توجيه الحكي عبر تساؤلاته أثناء إرساله "اسمع يا بني. أبي كان كهلاً لم أعرف أبي إلا كهلاً هل تعلم لماذا؟ لأنه كان أعمى... الشيخوخة وهم والإنسان يا ابني يَشِيخ من الداخل وليس من الخارج"⁽⁵⁾. وهكذا يتحول المخاطب إلى مخاطب، يغدو شخصية حكاية لها نطقها وكلامها الخاص الذي يناسب ثقافتها ومعرفتها، لتساهم في صياغة الحكاية، أو لتكون شاهدة عليها.

وعلى الرغم من قيام خليل بدور السارد الرئيس، عبر تقنية المخاطب/المخاطب، إلا أنه كثيراً ما يتحول إلى مخاطب. فتتبادل الأدوار لا ينحصر بينه وبين يونس، بل يتعدى ذلك إلى تبادل الأدوار مع الشخصيات الساردة التي تتقدم وتأخذ زمام السرد لتحكي حكايتها بضمير الأنا لتستبطن ذاتها، وتفصح عن همومها، وتعلن عن رؤاها وهواجسها وانفعالاتها، لتكون شاهدة على ما تروي.

(1) ينظر: ماريا، خوسيه: نظرية اللغة والأدب، ص 97

(2) خوري، باب الشمس، ص 73

(3) السابق، ص 13

(4) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، فصول، القاهرة، ع 2، مج 12، 1993، ص 85

(5) خوري، باب الشمس، ص 42

وحين تغدو الشخصية مخاطبة، يتحول المخاطب خليل إلى مخاطب، "هل فهمت يا ابني لماذا لا أريد البقاء في البيت. أنا ختار يحارب، لأنني أفضل الموت على التشميسة"⁽¹⁾. وهنا يغدو الراوي بموقعه الجديد كمروي عليه، مراقباً يجمع الأقوال ويتابع الأفعال ليحللها، ليقدمها مرة أخرى.

ولا يقتصر تبادل الأدوار على المخاطب خليل، بل يتعدى ذلك إلى الشخصيات التي تتبادل الأدوار فيما بينها هي الأخرى؛ لتروي من وجهة نظرها الخاصة ومن موقعها من الحدث الذي تروييه، فتكون شاهدة على ما تروييه. فتبادل الأدوار بما يحمله من لعب روائي، له أهمية كبيرة على المستوى الدلالي، فتحول المخاطب إلى مخاطب أكسبه صفة الحياد، فهو لا يتدخل في الحكايات التي تُروى، يُفسح المجال للجميع كي يشاركوه القول. وكأنه يبغى جراء ذلك أن تكون روايته توثيقية مستمدة من أصحابها.

اللعب الروائي في "يالو"

تندرج "يالو" كغيرها من روايات خوري تحت ما يسمى برواية الحداثه، وفيها يواصل الكاتب لعبه الروائي الذي بدأه في رواياته السابقة⁽²⁾. وتعد هذه الرواية أكثر روايات الكاتب تناسلاً مع "باب الشمس" في اللعب الروائي، الذي يسم الروائيتين بطابعه الخاص، ما يجعل القارئ يتحول معهما إلى منتج للمعنى وباحث عنه.

ينوع الكاتب أساليبه السردية، فيتخذ لعملية التبئير النصية، تارة "زاوية الرؤية من الخارج"، وتارة أخرى يتخذ "زاوية الرؤية مع"⁽³⁾. يستخدم في هذا الشكل ضمير المتكلم أو ضمير الغائب أو تقنية المخاطب/المخاطب، أو التداخل بين الضمائر في السرد، لكن مع الاحتفاظ بمظهر الرؤية من الخلف، أو بمظهر الرؤية مع.

(1) خوري، باب الشمس، ص 235

(2) ينظر: الأسطة، عادل: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي، الأيام، 2003/6/17

(3) ينظر حول زاوية الرؤية السردية: لحداني، حميد: بنية النص السرد من منظور النقد الأدبي، ص (47-48)

تقنية المخاطب / المخاطب في "يالو"

تتناص "يالو" مع "باب الشمس" في استخدامها لهذه التقنية الأسلوبية التي يبرز من خلالها اللعب الروائي، وإن بدت على نحو أضيق مما هي عليه في "باب الشمس"، التي شكّلت فيها ثنائية المخاطب / المخاطب، القاعدة الصلبة التي أقام عليها الكاتب معمار روايته.

يبدأ السرد في "يالو" راوٍ عليم، يبدو كالإله على دراية بالظواهر والخفايا، يستطيع أن يدرك ما يدور بذهن أبطاله، ويدرك رغباتهم الخفية التي ليس لهم بها وعي. لكنه مجهول الهوية غير محدد الملامح، كما أن المروي عليه / المخاطب غير محدد في داخل النص، "ومع أن المروي عليه يمكن أن يكون غير مرئي في السرد، فهو موجود برغم ذلك، ولا ينسى كناية أبدأ" (1)، لذا يفهم المخاطب ضمناً على أنه القارئ، لأن "كل كلام مسموع يفرض وجود شخصين؛ متكلم ومخاطب" (2).

ومع تقدم السرد تتضح معالم الراوي الذي يكتب الحكاية ويرويها، فهو في جميع الحالات - خفياً أو مكشوفاً - البطل ذاته يالو/ دانيال، وإن بدا وكأنه يلعب لعبة الخفاء والتجلي، على العكس من الراوي في "باب الشمس"، الذي يفصح عن نفسه منذ بداية السرد.

يحدد المخاطب/ يالو، المخاطب داخل النص، فهو المحقق / القاضي "أؤكد لك يا سيدي القاضي أنني صرت إنساناً. أعرف قصتي لأنني كتبتها" (3). يمتلك المخاطب يالو سماته الخاصة، فنعرف عنه الكثير من خلال السرد، كما عرفنا عن خليل في "باب الشمس"، فيالو/ دانيال شاب لبناني مسيحي عاش طفولة بائسة، لم يعرف والده، عاش مع أمه وجدته لأمه، اشترك في الحرب الأهلية، ثم هرب إلى باريس، ومنها عاد ليعمل حارساً ليلياً لفيلا بمنطقة (بلونه)، يملكها المحامي وتاجر السلاح اللبناني ميشال سلوم. يرتكب يالو العديد من جرائم السرقة والاعتصاب ويقبض عليه، وفي السجن يتعرض للتعذيب في محاولة لنزع اعتراف منه باشتراكه

(1) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، فصول، القاهرة، ع2، مج 12، 1993، ص84

(2) بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص89

(3) خوري، يالو، ص 262

في عصابة للمتفجرات، وهناك يُطلب منه كتابة قصة حياته. في المقابل لا نعرف عن المخاطب المحقق / القاضي شيئاً، عدا كونه محققاً أو قاضياً، له الحق في قبول ما يوجه إليه من المخاطب أو رفضه.

يكتب يالو حكايته ويرويها بناءً على طلب المحقق، فيضطلع بدور المؤلف والكاتب، وهنا يبدو اللعب الروائي واضحاً، فيالو كخليل ليس كاتباً روائياً، وإن أدرج نفسه على أنه متقف "بدل أن أخبرها أنني فنان وخطاط ومتعلم أي أنني متقف، صرت أخبرها عن جرائم ارتكبتها وأخرى لم ارتكبتها"⁽¹⁾.

يكتب يالو حكايته من أولها إلى آخرها، لكن الحياة التي يكتبها تأتيه مثل قصص ممزقة لا تكتمل، فالكتابة هي الوسيلة الوحيدة للتذكر، فقد اكتشف أن أبواب الذاكرة تفتح أمامه حين يكتب، وذاكرته التي انفتحت تضم مجموعة ذكرات، ذاكرة أمه، وجدته، وطوني، والكسي، وشرين... وغيرهم من الذين عرفهم في حياته الشقية. وهكذا كان خليل، بفارق أنه لم يكن يكتب الحكاية بل يرويها، لكنه كيالو حين يروي تنهال عليه الذكريات، ذكريات جدته وأمه، وشمس، وأم حسن، ويونس... وغيرهم.

يحتار يالو في كتابة حكايته، كما احتار خليل في سرد الحكاية، فيالو مجبر على أن يكتب ما يريده المحقق، وأهم شيء علاقته المزعومة بعصابة المتفجرات، وحيرة يالو تأتي من كونه لا يكتب قصة بل يكتب الحقيقة، "أنا الآن أتذكر ولا أتخيل، وهناك فرق كبير بين الاثنين... لا أستطيع أن أدلكم على مكان المتفجرات، لأنني لا أكتب قصة بل أكتب الحقيقة"⁽²⁾.

(1) خوري، يالو، ص 267

(2) السابق، ص 329

يقدم يالو الصياغة الأولى لحكايته للمخاطب / المحقق، فيرفضها الأخير، ويجبره على كتابتها أكثر من مرة، "أنت، يا كلب مفكر حالك ذكي وفيك تلعب فينا، نحن أعطيناك أوراق منشان تكتب الحقيقة مش منشان تألف قصص، وتتهم الناس وتخرب بيوت العالم"⁽¹⁾.

لذا نقرأ ثلاث صياغات لحكايته تقع الأولى ما بين الصفحات (179-187)، والصياغة الثانية ما بين الصفحات (205-219) والثالثة ما بين الصفحات (261-269)، وفي كل مرة يأمل بأن تلقى قبولاً عند المخاطب المحقق والقاضي. على العكس مما هو عليه في "باب الشمس" فخليل كان يوجه سرده إلى مخاطب غير قادر فعلياً على إبداء رفضه أو موافقته على ما يوجه إليه، لكونه في غيبوبة. ما جعل المخاطب يملك حرية كبيرة في تنويع الحكايات التي يسردها. في حين بقي يالو مقيداً في سرده ضمن إطار ما يريده المحقق والقاضي.

ويتجلى اللعب الروائي من خلال تبادل المخاطب والمخاطب أدوارها في الرواية، كما في "باب الشمس"، فيغدو المخاطب مخاطباً، والمخاطب مخاطب، وعليه يتحول المحقق من مخاطب إلى مخاطب يمسك زمام السرد ليخاطب يالو "اسمع يا كلب هون كل قصص يللي اعتديت عليهم واغتصبتهم وسرقتهم، بس القصص فيها فراغات بدى ياك تعبي الفراغات"⁽²⁾.

وتبادل الأدوار بين يالو والمحقق لا ينحصر بينهما، فكثيراً ما يتحول يالو من مخاطب إلى مخاطب كما هو خليل، حين تتقدم شخصه، لتأخذ موقعها كشخصيات ساردة، وكأن يالو يترك لغة التذکر، ليفسح المجال للذين يعايشهم ليشاركوه القول، ويبدو ذلك في المقطع التالي الذي يأخذ فيه الكوهنو دور المخاطب ويالو دور المخاطب "الإنسان يا أبني ضعيف أمام الكلمة، لأجل ذلك لم يجد الإله الأب اسماً يطلقه على ابنه سوى الكلمة... وأنت كلمتي يا ابني، كن كلمتي مثلما كان الابن كلمه الأب"⁽³⁾.

(1) خوري، يالو، ص 273

(2) السابق، ص 281

(3) السابق، ص 54

وكما تنوع المخاطب والمخاطب في "باب الشمس"، تنوعا في "يالو"، بفارق هنا نوع يالو المخاطب مرات عديدة داخل النص وخارجه، قبل أن يتوجه بخطابه لنفسه. ففي بداية السرد، كان هناك مخاطب ضمني يؤول على أنه القارئ، لكن حين شرع يالو في كتابة حكايته وروايتها، حدد المخاطب داخل النص بالمحقق والقاضي، وخارج النص بالإنسان أياً كان هذا الإنسان، فهو يريد لحكايته أن تكون عبرة لمن يعتبر، لكنه تراجع عن هذه الرغبة حين سخر منه الآخر ومن حكايته "ما تأخذنا مسيو يالو... قصتك سخيفة وما بتستاهل"⁽¹⁾. وحين رأى يالو حكايته تسقط على الأرض وتختلط بالماء الآسن، قرر أن يكتب حكايته بنفسه ولنفسه ليكون الراوي والمروي عليه في آن معاً، "لا أريد أن يقرأ أحد هذه القصة"⁽²⁾.

1-7: انشطار الذات

تعد تقنية انشطار الذات فكراً ووجدانياً من السمات البارزة في الرواية الحديثة، وقد أسست الرواية الأوروبية الجديدة هذه التقنية مع (جيمس جويس)، و(أندرية جيد)، فالشخصية تنصب نفسها راوياً عن ذاتها، حيث تنبثق من مخيلتها شخوص أخرى، يستطيع القارئ بسهولة أن يتأكد أنها شخوص وهمية، تولدت من الهواجس، فضمير الأنا يتحول بسهولة إلى ضمير الهو، يروي ويصف ويهذي، شخصية واحدة تنتشظى وتتناسخ في شخوص عديدة⁽³⁾.

تظهر هذه التقنية في الكثير من النصوص الروائية العربية، التي تعبر عن شخصيات قلقة تعاني من عدم اتصالها مع المحيط الذي تعيش فيه لأسباب سياسية أو اجتماعية أو ثقافية⁽⁴⁾.

(1) خوري، يالو، ص 367

(2) السابق، ص 378

(3) ينظر: الصميلي، حسن وآخرون: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ص 225

(4) ومن تلك الروايات: رواية "براري الحمى" لإبراهيم نصر الله. يعاني بطل هذه الرواية "محمد حماد" من الوحدة والاعتراب، فتتشطر ذاته إلى آخر يحمل الاسم نفسه "محمد حماد"، يخاطب ذاته ويسرد عن "محمد حماد" الآخر، وعن الآخرين في غيابهم. ينظر حول هذه الرواية ما كتبه عادل الأسطة في كتابه قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص 29. ومن تلك الروايات أيضاً رواية "يوميات سراب عفان" لجبرا إبراهيم جبرا. تنتشطر ذات سراب عفان إلى اثنتين (سراب ورندة)، وهما تمثلان الجانب الواقعي والجانب الخيالي من شخصيتها. ينظر ذلك في رواية جبرا إبراهيم جبرا: يوميات سراب عفان دار الآداب، بيروت، 1992

وفي "باب الشمس" يبدو هذا النوع من اللعب الروائي جلياً ما بين الصفحات (424-440)، حين يروي خليل حكايته مع الممثلة الفرنسية (كاترين).

تأتي هذه الحكاية ضمن سرده لحكايته الخاصة، التي تشكل جزءاً من الحكاية الكبرى التي يرويها. يكشف خليل جوانب من حياته الخاصة، يعري ذاته، ويفضح نواياها، دون حرج؛ ليقدمها كما هي لا كما يجب أن تكون "أردت أن أشرح لها، لم يكن يعنيني وضعها، أهي ممثلة أم جاسوسة أردت إفهامها الحقيقة، فلم أجد أمامي سوى جمال الليبي. لا، ربما أردت غوايتها. كان النبيذ وكان بياضها"⁽¹⁾.

ويبدو اللعب الروائي على نحو واضح، حين تنتشر الذات الراوية بضمير الأناء، إذ تصبح متحدثة ومتلقية، راوية ومروية، أو حين تتقمص دور الآخر. فخليل شخصية فصامية تعيش في غربة، "حواراته مع نفسه تجعله أشبه بشخصيات "تيار الوعي" بما يميزها من تناقض الأحاسيس، ومتاهة الفوضى والدفق الشعوري وتداعي الأفكار وعدم التطابق بين الزمنيين الداخلي والفعلي"⁽²⁾.

عاش خليل طفولة بائسة، قتل والده وهربت أمه، ربته شاهينة، ورعاه يونس كابن له، عاش حلم انتصار الثورة وانكسارها، يعمل ممرضاً في المستشفى الذي عمل فيه طبيباً سابقاً. على مقترقات الأربعين من العمر يعيش خوفاً غير عادي بعد مقتل عشيقته شمس، يشعر أنه مطارد ومستهدف، يقول: "انظر إلى حياتي فأرى صوراً. أرى رجلاً يشبهني، أرى رجلاً لا يشبهونني، لكنني لا أرى نفسي"⁽³⁾.

غير أن اللعب الروائي يبدو أوضح ما يكون، حين يجرد خليل من نفسه شخصاً آخر يحمل الاسم نفسه. يروي خليل عن نفسه بضمير الأناء، ويروي عن خليل الآخر بضمير الهو،

(1) خوري، باب الشمس، ص424

(2) جرار، ماهر: القص والموت والذاكرة "باب الشمس" ملحمة الوعي والأدب المقام، الطريق، بيروت، 2002، سنة 1999، ص58، ص120

(3) خوري، باب الشمس، ص 161

وكأنهما شخصان مختلفان "الذي أخبر عن جمال الليبي لم يكن أنا، بل كان رجلاً يشبهني، رأيتُه وراقبته وأعجبت بطريقته في الكلام، وكيف استطاع تحويل خوفه وشكته عناصر غواية وإغراء، وكيف رأى دفاعات المرأة وهي تتساقط أمامه، وكيف انزع قلبه وهو يشعر بالخيانة، حين اقترب من الجسد الأنثوي، بعد غيبته الطويلة، كنت أراه ينفذ الإهانات التي سببها خوفه"⁽¹⁾. وبقدر ما زادت الأنا، شخص الراوي مثولاً، وعرتة من الداخل، أبعدته الهو، وجعلته غير مائل في الحكاية. وإن كانت قد أعطته مجالاً أرحب للدخول في زوايا يتحرج من الدخول فيها حال أصطنع ضمير الأنا.

وتبدو الذات المنشطرة، وكأنها تعترف بنفسها تارة، وتتنكر لها وتعرض عنها تارة أخرى⁽²⁾، "قلت لك أنني رأيت خليل، أي أنا، وقد خلع خوفه جالساً أمام المرأة الفرنسية"⁽³⁾. هنا يروي خليل من منظور ذاتي داخلي، لكنه لا يلبث أن يروي من منظور خارجي متخذاً صفة السرد الموضوعي "رأى خليل علامات الأسي ترتسم على وجه كاترين"⁽⁴⁾. ولعل هذا الائتلاف الذاتي، والانفصام النفسي لدى السارد، يعكس عدم استقرار الذات على حال نتيجة للظروف القاسية التي عاشتها في الماضي، وتعيشها الآن.

ويبدو جانب آخر من اللعب الروائي ما بين الصفحات (305-323)، حين يتقمص السارد خليل دور والده في حكايته التي روتها جدته شاهينة أكثر من مائة مرة. ومن خلال السرد يكشف خليل عن التمزق في وعيه نتيجة للضغط النفسي الذي تعرض له في طفولته، "تلك المرأة التي ربنتي على رائحة الأزهار المتعفنة البستتي رجلاً آخر، وأعطتني اسماً آخر، كأنني صرت الآخر الذي لم أكنه"⁽⁵⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص424

(2) ينظر: الخبو، محمد: بعض ملامح الأنا الروائية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، إدوارد الخراط نموذجاً، فصول، القاهرة، ع4، مج 1998، ص16، ص222

(3) خوري باب الشمس، ص 424

(4) السابق، ص425

(5) السابق، ص 323

ومع تتابع السرد نكتشف أسباباً أخرى للتمزق في وعيه "عشت وحيداً. أمي تسهر الليل منتظرة قمر الغابسية الذي لم تراه، وجدتي تبكي وتسميني ياسين. وأنا بين المرأتين أستمع إلى حكايات أظنها حكاياتي، ثم ضعت. أحكي عن أبي كأني أحكي عن نفسي، أتخيله في عيني أمي فأراه يسقط كالكيس، ثم أراه في كلمات جدتي، أرى دمه يخضب شعره الأبيض وهو ينتفض بين الموت والحياة"⁽¹⁾.

ويبدو أن تغير أنساق علاقات السارد بمن حوله كان سبباً آخر لتمزق وعيه. فقد ربه شاهينة جدته لأبيه، بعد مقتل والده على أيدي قوات الدرك اللبناني، وبعد هرب والدته إلى عمان، فكان خليل لشاهينة حفيدها وابنها في آن معاً. الأمر الذي جعل منه شخصية متوترة، تعيش وضعاً إشكالياً.

يروى خليل عن ياسين - أبيه - بأنه هو "أنا ابنها... كنت في الثانية عشرة، قصيراً ومدعبلاً... كانوا يعتقدونني طفلاً، ولم يصدقوا عمري إلا بعد أن عدت إليهم حاملاً كيس الخضر"⁽²⁾.

يتجاوز السارد/ خليل منطقة اللاشعور إلى منطقة ما يمكن أن يسمى بأحلام اليقظة، فينغمس دور أبيه رغبة منه في تحقيق الانسجام مع هويته وانتمائه لأبيه، ولزمنه ولبطولته، فهو لم يعرف أباه إلا عبر كلمات شاهينة وحكاياتها عنه. لكن تبدو رغبة الانسجام لديه مطبوعة بالشكافية، ويظهر ذلك من خلال سرده عن جدته "في لحظة الحقيقة الأخيرة تكشف لي هذه المرأة سر علاقتها بي، فهي لا تعرف أنني لست ياسين، ولا أحب ياسين، ولا أريد أن أكونه. أنا رجل آخر لا يشبه الصورة. أنا لست صورة معلقة على الحائط"⁽³⁾.

يوظف الروائي تقنية انشطار الشخصية للكشف عن التناقض بين عالم الراوي الداخلي والخارجي، ولتبدو تلك الشخصية أقرب إلى الشخصية الواقعية منها إلى المتخيلة. فمن منا لا

(1) خوري باب الشمس، ص 313

(2) السابق، ص 306

(3) السابق، ص 319

يعيش هذه الازدواجية وهذا التناقض في داخله، بين أناه الباطنة وأناه الظاهرة، وإن كانت تبقى ضمن النجوى أو المنلوج الداخلي للذات.

وتتناص "يالو" مع "باب الشمس" في هذا الجانب من اللعب الروائي، الذي يبدو على نحو واضح منذ الصفحة (287)، وما بعدها حين يصير البطل ظلًا لنفسه، يحكي عن حياته وكأنها ليست حياته، كما هو حال خليل.

فيالو حاول أن يتجاوز الماضي، وأن يبدأ حياته من جديد، فهو لم يتعلم من الماضي سوى الحب، لكنه عجز عن التواصل مع عالم مليء بالخداع والظلم والقهر، ووجد نفسه ضحية لهذا العالم. لذا حاول أن يكتب حكايته عبرة لمن يعتبر، بيد أن الآخر لم يمكنه من ذلك. فقد أمعن في تعذيبه وظلمه لإجباره على الاعتراف قسراً بعلاقته مع عصابة المتفجرات، ما أدى إلى فقدان الذات لتوازنها، وانشطارها في محاولة منها للهرب من المصير التعس والواقع المخيب "أنا جسد وهو روح. أنا أتألم وهو يطير. أنا نزلت عن القنينة، أما هو فيجلس على العرش"⁽¹⁾.

يجرد دانيال من نفسه شخصاً آخر. يروي دانيال عن نفسه بضمير الأنا، وعن يالو الذي كانه بضمير الهو، وكأنهما شخصان مختلفان "أنا دانيال... سأكتب كل ما تريدونه عنه وعني وعن جميع الناس. أما يالو فلا"⁽²⁾. يروي دانيال عن يالو، فيقول: "يالو لم يكن يهتم بأمه ومشاكلها لأنه كان مأخوذاً بفكرة مغادرة لبنان. ويجب أن نفهمه، أنه ضحية يا سيدي، والضحية تصبح أشرس من الجراد حين تتاح لها الفرصة. الحرب كانت فرصة يالو. أنا معكم، يجب أن نكره الحرب الأهلية والفوضى، لكن تخيلوا معي هذا الفتى الذي كان والده جده، وشقيقته أمه، تخيلوا معي ماذا تستطيع الحرب أن تفعل به"⁽³⁾.

(1) خوري، يالو، ص 288

(2) السابق، ص 288

(3) السابق، ص 289

ويستمر الكاتب في لعبه الروائي، فيصل إلى قمته، حين يفرز الراوي دانيال أناه الظاهرة من أناه الكامنة، من تحت الذات الإنسانية والذات النصية، جاعلاً هذه الثنائية محوراً: الأنا الباطنة / والأنا الظاهرة، وكأن أناه الظاهرة شاهدة على أناه الباطنة. فدانيال هو صوت يالو الذي فقده "اعتبروني صوتي الذي فقده منذ جلوسه على عرشه"⁽¹⁾، ويضيف "الماضي يُخيفه ويُخيفني لأن الأحداث اختلطت في شكل عجيب. يقول البارحة ويقصد منذ عشرين عاماً... وهذا الضياع أعيشه ويعيشه"⁽²⁾.

وهنا، ينبش الراوي الغائب من الأنا، ويلقي عليه ظلالاً تؤهل أبعادها للحضور، كشخصية تتماوج في حيز النص، تحاورها شخصية الراوي / السارد، فتفتح من خلال الحوار فجوات بين الداخل والخارج، كمحورين لم تعد تتطابق دلالاتهما، "أدنو منه وأقرأ له، يلتفت إليّ لحظة، ثم يُسبح وجهه عني"⁽³⁾. وتتضح دلالات المشهد، عبر هذا التناقض بين الداخل والخارج، بين الأنا المتمسكة بالحياة وبين الهو الراغبة عنها، "أرجوه كي ينزل ويعود إليّ. لكنه هناك فوق لا يسمع أو يرى... أنا أريد أن أبدأ حياتي، الآن صرت أعرف معنى الحياة"⁽⁴⁾.

وتأتي هنا تقنية انشطار الشخصية أيضاً كما في "باب الشمس"، لزيادة الكشف عن اضطرابات الشخصية وحالتها النفسية، بقصد تعرية جوانب الشخصية، وارتباطها بالماضي وتأثيره عليها، ولتكشف أيضاً أن الإنسان ما هو إلا نتاج بيئته التي يعيش فيها، بمحيطها وثقافتها، وبما تنتمي إليه من تاريخ وحاضر معاً.

(1) خوري، يالو، ص 298

(2) السابق، ص 293

(3) السابق، ص 333

(4) السابق، ص 334

1-8: تداخل الضمائر في السرد

يولي خوري أهمية كبيرة لتتنوع ضمائر السرد وتداخلها، فلا نكاد نلاحظ رواية من رواياته تخلو من هذا الأسلوب السردى. ما يدفع بالقارئ للبحث عن أسباب توظيفه. هل يعود ذلك إلى كونه لعبة شكلية جمالية؟⁽¹⁾. أم أن ذلك يؤدي وظيفة ما؟.

ففي رواياته السابقة نتوقف أمام رواية "الجبل الصغير" التي وصفها إدوارد سعيد بأنها "أول نص ما بعد حدثي عربي"⁽²⁾، نموذجاً. ففي ظل الحرب والموت والدمار، يصبح الإنسان مأزوماً يخضع لضغوطات نفسية كبيرة، تجعله يعيش حالة من الاعترا ب عن نفسه ووطنه ومجتمعه، تماماً كما هو بطل الرواية وساردها.

يروى السارد حكاية وقوفه إلى جانب الفقراء والغرباء أثناء الحرب الأهلية في لبنان، مستخدماً أسلوب السرد الذاتي الذي يفتح على "جميع الضمائر"⁽³⁾ (المتكلم والغائب والمخاطب)، مدلاً على ذاته لا غير، فيتداخل الذاتي بالموضوعي.

يروى حيناً بضمير الأنا / المتكلم، ليكشف عما في طيات نفسه للمتلقى؛ عن تطلع إلى تسجيل ذكرياته "يبحثون في البيت عني. لم أكن هناك. يبحثون بين الكتب والأوراق... اكتشفوا كتاباً على غلافه الخلفي صورة عبد الناصر... شتموا الفلسطينيين. كسروا سريري وهم يفتشون. شتموا أمي والجيل الفاسد"⁽⁴⁾.

و حيناً يروي بضمير الشخص الثالث/الهو "المفضل في مستوى السرد الموضوعي"⁽⁵⁾، ليروي عن نفسه حين يستبطن وعيها، وكأنه يروي عن شخص آخر، "وهو في الجوهر صورة

(1) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص 197

(2) أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع 1، سنة 2001، ص 60، ص 148

(3) يوسف، آمنه: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، 1997، ص 35

(4) خوري، الجبل الصغير، ص 19

(5) يوسف، آمنه: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 35

مموهة لـ أنا الراوي"⁽¹⁾، يقول: "وقف فوق التلة العالية. يمسك بيده اليمنى يد والده الكبير. كان ينظر إلى السيارات..."⁽²⁾.

ويروي بضمير المخاطب، حيناً آخر، ليخاطب ذاته لدى اشتداد حزنه ووحدته، وهو يشاهد ما يحصل حوله من تغيرات وتبدلات "تقف وحدك، وسط نهر من الأضواء التي تمنعك من الرؤيا وتسرق ذاكرتك. وتذهب للبحث عن بيتك وحيداً وبلا ذكريات"⁽³⁾. وهنا، وعلى الرغم من استخدام السارد لضمير المخاطب / الأنت، إلا أنه لم يستطيع إبعاد شبح الأنا من الشريط السردى، بل لعل ذلك لم يزد إلا مثولاً وبروزاً⁽⁴⁾.

وتتداخل ضمائر السرد المختلفة أحياناً أخرى، حتى أننا قد نجدنا مجتمعاً في فقرة واحدة، مدللة على شخص السارد "عندما سأل والده مرة عن سر كون هذه السيارات صغيرة إلى هذا الحد، أجابه والده... غداً عندما تكبر سوف ترى السيارات صغيرة جداً... كنت أهرز رأسي دليل الفهم دون أن أفهم شيئاً"⁽⁵⁾.

تأتي هذه "الدوخة الضمائية"⁽⁶⁾ - تداخل الضمائر - تماشياً مع مضمون الرواية، ومع نفسية السارد الذي يشعر بالوحدة والاعتراب عن طائفته التي ينتمي إليها، فالمرآحة بين ضمائر السرد لم تكن لعبة شكلية جمالية بقدر ما هي تقنية فنية حاول الكاتب من خلالها الاقتراب بالحكاية التي يرويها من مرجعها الواقعي، "فالرواية المعاصرة تجاوزت الحد الفاصل بين الضمائر الشخصية... وهي لا تتردد في إقامة علاقة متبدلة و متموجة بين الراوي

(1) يوسف، أمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، ص 35

(2) خوري، الجبل الصغير، ص 12

(3) السابق، ص 14

(4) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية "البحث في تقنيات السرد"، ص 192

(5) خوري، الجبل الصغير، ص 12

(6) ينظر: إبراهيم، السيد: نظرية الرواية: دراسة لمنهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، 1998،

والشخصية / الشخصيات، وهذا يشكل دوحة ضمائية تتوافق مع منطق أكثر تحرراً ومع فكرة أكثر تركيباً للشخصية⁽¹⁾.

وفي "باب الشمس" يتخذ السارد ضمير الأنا ليتمنّ علاقته بالقارئ، وليدعم من احتمال وقوع الحكاية المسرودة التي يرويها⁽²⁾. كونه شخصية مشاركة في عالم الحكاية- حكاية فلسطين الكبرى- ضمن جموع الشعب الفلسطيني، الذين يملكون حكاياتهم، وهو جزء من هؤلاء، يروي كغيره حكايته التي هي جزء من حكايات الكثيرين من أمثاله.

يروى من الداخل حيناً، ومن الخارج حيناً آخر، يتناول الخارج لإيضاح الداخل، ويسرد هموم الداخل لبيان قبح الخارج "عدت إلى المخيم، لا لأنني خفت من المشاركة في القتال في مغدوشة، بل لأنني فقدت الرغبة في الحرب... بعد سقوط شاتيلا عام 1987، وتحولنا إلى مجموعات تقاثل حول مدينة صيدا، فلم أعد مقتنعاً"⁽³⁾. وهنا، يغدو صوت السارد - بضمير الأنا- صوتاً سردياً ناطقاً بهموم الذات وأحلامها وذكرياتها.

وتقدم الشخصية الساردة حكايتها- أيضاً- من خلال ضمير الأنا، فهو ليس حكراً على شخص السارد، وهي أعرف بتفاصيل حكايتها من السارد، يقول يونس: "تكلم معي المحقق اللبناني، بلهجة فلسطينية مفتعلة، كأنه يتمسخر عليّ، وهددني ثم قال ... يا ويللي إذا حاولت عبور الحدود اللبنانية- الإسرائيلية من جديد، لأنهم سيجرونني على بلع كل أسناني"⁽⁴⁾.

في المقابل يستخدم السارد ضمير الغائب- أي صيغة السرد الموضوعي- ليروي عن شخصه، فيبدو حيناً رويّاً كلي المعرفة، وأحياناً أخرى يقوض من معرفته من خلال النفسي المتكرر للمعرفة "أنا لم أكن أعرفه... جاء إلى المستشفى، وكان في حالة صعبة"⁽⁵⁾. ومن خلال

-
- (1) ميشار، سونيا: أبواب المدينة "مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001، ص86
 - (2) ينظر: الخبو، محمد: بعض ملامح الأنا الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، فصول، القاهرة، ع2، مج2، 1993، ص212
 - (3) خوري، باب الشمس، ص 231
 - (4) السابق، ص 60
 - (5) السابق، ص 351

السرد بضمير الغائب يتخذ صفة الراوي المحايد "قال أبو حسام أنهم فوجئوا بالهجوم على الكابري"⁽¹⁾، فالراوي مجرد وسيط، ناقل للمحكي، تتساوى معرفته مع معرفة شخوصه.

وهنا يتعدد ضمير الغائب، بإسناده إلى ضمائر وأسماء مختلفة (قالت جدتي، قالت أم حسن، قال عدنان...)، لذا يكشف "لنا عن شبكة واسعة من الشخوص النحيلة بحجم أجسامها، الهامة بديمومة أفعالها، عن وجود عالم يكون التاريخ فيه المعطى الأول"⁽²⁾.

ويروي السارد أيضاً من خلال ضمير الغائب عن ذاته محولاً الأنا إلى هو، من الحضور إلى الغياب، فيتداخل ضمير الغائب والمتكلم "كان خليل الجالس أمامك، بطل البرجاوي. لا، الآن بدأت أكذب، لم أكن بطلاً، كنت مع الشباب... وهناك انقلب العالم بي"⁽³⁾، فالتداخل بين ضميري المتكلم والغائب، لا يؤشر على صوتين متميزين فعلياً، إنما ينوع زوايا النقاط المشاهد والمواقف التي عاشها السارد في السابق ويستعيدها الآن عبر رؤية جديدة.

وتمتزج ضمائر السرد أحياناً، حتى أننا قد نجد في فقرة واحدة تتجاوز فيها النظرة الذاتية والموضوعية "شرحت لي أنك تعرف الفدائي الذي سوف يموت من عينيه... يومها تذكرت ذلك الفتى اللبناني الذي كان يدعى محمد شبارو، وكنا نسميه طلال... كلما تكلمت على ذكريات حرب لبنان أشعر وكأن وجهي يسقط أرضاً وينكسر. كنت أرى الموت في عيني ذلك الفتى الذي كنا نسميه المهندس... كان يغطي عينيه بنظارتين سميكتين، ويلف عنقه بالكوفية المرقطة، ويبحث عن الموت"⁽⁴⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص 181

(2) بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، الشركة المغربية للنشر المتحدين، الرباط، ط1985، ص3، ص54

(3) خوري، باب الشمس، ص144

(4) السابق، ص316

يوظف السارد ضمير المخاطب، ليجعل من شخص المخاطب يونس شاهداً على ما يرويّه، في حين يروي عن ذاته بضمير الأنا الذي يحيل على مرجعية جوانية، وبضمير الهو الذي يحيل على مرجعية برانية حين يروي عن محمد شبارو⁽¹⁾.

يروى السارد عن محمد شبارو من الخارج، فيحاول تكوين صورته من خلال مشاهداته له، وتخمينه لسلوكه وأقواله. وهذا يتفق مع الطريقة التي نتعامل فيها مع الحياة، فنحن نعرف أنفسنا من الداخل إلى حد ما بينما كل ما نعرفه عن الآخرين نشكله عبر مشاهداتنا لهم وتخمينا لسلوكهم ودوافعهم، إذ لا نستطيع أن نعرف ما في عقولهم⁽²⁾.

ويبدو التنقل الدائم بين ضمائر السرد الذي يعج به النص الروائي أمراً مبرراً، وليس لعبة شكلية بعيدة عن المعنى، بل تقنية أسلوبية يفرضها المضمون، بحيث تؤدي إلى خلق جدلية حوارية تعطي النص الروائي بعده التاريخي.

وفي "يالو" يفتح السرد فيها على جميع الضمائر كما في "باب الشمس" وروايات الكاتب الأخرى. يستخدم السارد ضمير الغائب-تارة- فيحتل السرد من خلاله جزءاً كبيراً من الرواية، معتمداً على ذاكرة البطل المتشظية، التي تمثل ذاكرة الحرب الأهلية بكل ما فيها من بشاعة وقسوة.

ويبدو هذا السارد حيناً كلي المعرفة ملماً بما غاب عن الشخصية، يقول: "حين وجد نفسه محاصراً بحائطين: حائط السجن... وحائط الأوراق البيضاء التي وضعت أمامه، من أجل أن يكتب عليها قصة حياته. يالو لم يكن يعلم أن هذه التقنية لسحب الاعترافات من المتهم، هي الأكثر شيوعاً في العالم العربي مع السجناء السياسيين"⁽³⁾.

(1) حول ضمائر السرد ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص 185

(2) ينظر: أ.أ. مندلاو: الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997، ص 136

(3) خوري، يالو، ص 288

وحيثاً آخر تجنح بنية السرد إلى تفويض سلطته كراوٍ عليم، فيتحول إلى مجرد وسيط ناقل للمحكي، "قالت إنها لم تعد تطبق هذه الحياة... وأن الحرب الأهلية انتهت أو يجب أن تنتهي"⁽¹⁾.

ويستخدم السارد ضمير الأنا تارة أخرى، ليروي حكايته، متخذاً من نفسه ومن غيره موضوعاً لسرده، يحكي عن نفسه وعن جده ووالدته، وإلياس الشامي، والكسي... وغيرهم. وهو إذ يروي عن نفسه وعن الآخرين، لا يتحرج في أن يكشف جوانب مخجلة من حياته وحياته من يروي عنهم، مهما كانت درجة بذاعتها. فهو لا يجمل ماضيه وماضيهم، بل يعريه ويكشفه بصدق.

وباتخاذ ضمير الأنا يذيب النص السرد في الناص، ويجسد الرؤية المصاحبة، كما يقول (تودوروف) مع الأنا المستحيل إلى مجرد شخصية من شخصيات الشريط السرد⁽²⁾.

يروي السارد في الزمن الحاضر عن يالو الذي كانه في الماضي، ومع الذاكرة تنهض مسافة زمنية، هي مسافة التحول بين ما كانه وما غدا عليه، مسافة تنهض عليها الذاكرة وتسمح بإعادة النظر والنقد والتقييم لحياته الماضية⁽³⁾. فحين كتب حكايته اكتشف أشياء لم تكن تخطر على باله من قبل. لذا قرر التوبة وطلب الرحمة على ما قام به في الماضي، يقول: "أنا أعتزف الآن... وأطلب الرحمة لروحي، فأنا قررت التوبة..."⁽⁴⁾.

وضمير الأنا ليس حكراً على ذات السارد، فيالو كخليل في "باب الشمس" يفسح لشخصه المجال كي يسردوا حكاياتهم بأنفسهم، تروي نينا قائلة "جد الكسي خبرني، هيدا النوع من العجايب كانت تصوير بروسيا أيام الحرب الأهلية، خبرني أنه لمن بيموت الضابط بصير هيكل عظمي..."⁽⁵⁾.

(1) خوري، يالو، ص 41

(2) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص 185

(3) ينظر: العيد، يمنى: تقنيات السرد الروائي، ص 95

(4) خوري، يالو، ص 187

(5) السابق، ص 152

وتتداخل الضمائر أحياناً أخرى، ويبدو ذلك جلياً ما بين الصفحات (261-379)، حين يجرد الراوي من نفسه شخصاً آخر يروي عنه بضمير الغائب، فيتداخل تارة ضمير الأنثى مع الهو، ليروي من الداخل حيناً، ومن الخارج حيناً آخر.

وتارة أخرى تتداخل ضمائر السرد الثلاث، فنجدها مجتمعة في فقرة واحدة، كما هو الأمر في "باب الشمس" وروايات الكاتب الأخرى. ونقرأ ذلك في المقطع التالي "أؤكد لك يا سيدي القاضي أنني صرت إنساناً آخر. أعرف قصتي لأنني كتبتها... لم أتعلم من الماضي سوى الحب. نعم يا سيدي، لقد بدأ يالو حياته، عندما اكتشف الحب، لكن هذا الحب كان أيضاً سبب موته. يعني يالو وقع عندما وقف، وتشرشح عندما أصبح بني آدم"⁽¹⁾.

ويبدو التلاعب بالضمائر - هنا - لا يسمح بتمييز الأشخاص بعضهم عن بعض فحسب، بل هو كذلك وسيلة للتمييز بين مستويات الوعي واللاوعي المختلفة لدى هؤلاء الأشخاص⁽²⁾. فيالو يخاطب القاضي ليكون شاهداً على حكايته التي يرويها، لكن حين يروي عن ذاته بضمير الأنثى، يبدو سرده بوحاً اعترافياً، يستبطن النفس ويلتقط ما بداخلها من أفكار ومشاعر، وحين يشير إلى ذاته الأخرى يروي بضمير الغائب، ليوهم القارئ بالانتقال من الداخل إلى الخارج، من الذاتي إلى الموضوعي، في حين تحيل الأنثى والهو على ذات الراوي.

وتبدو المراوحة بالضمائر هنا كما في "باب الشمس" وكما في "الجيل الصغير"، ليست لعبة شكلية بدون معنى، بل تقنية يوظفها الكاتب، حيناً للتماشي مع موضوع الرواية، فتوحي بأن الراوي لا يملك الحقيقة، وحيناً للتعبير عن نفسية البطل المتأزمة، ولإظهار التناقض بين عالمه الداخلي والخارجي.

(1) خوري، يالو، ص 262

(2) ينظر: بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، ص 105

الفصل الثاني

التناص الداخلي في باب الشمس

1- التناص مع الأدب العربي الحديث

1-1 التناص مع الرواية العربية

"عائد إلى حيفا" نموذجاً

2-1 التناص مع الشعر العربي الحديث

محمود درويش

الأخطل الصغير

2- التناص مع الأدب العالمي

1-2 التناص مع الرواية العالمية "بولولاً" نموذجاً

2-2 التناص مع مذكرات "جان جينيه"

3- التناص مع النص التاريخي والوثائقي

"تحقيق حول مجزرة" نموذجاً

مدخل:

يعرف التناص الداخلي بأنه تفاعل نص الكاتب مع النصوص الأخرى المعاصرة على اختلاف أجناسها ومصادرها. ويعد هذا المستوى من التناص نوعاً من توسيع دائرة البحث عن العلاقات النصية مع النصوص الأخرى، في محاولة للكشف عنها وعن طريقة توظيفها.

ويرى (باختين) أن العلاقة بين النص الجديد (موضوع القراءة) والنص الآخر، يمكن أن تتخذ لها اتجاهين في النص الجديد⁽¹⁾. الأول، هو الميل للتفاعل مع النص الآخر مع المحافظة على أصالته الخاصة، حيث تنزع اللغة إلى تطويق النص الآخر ضمن حدود واضحة وثابتة - أي من خلال استدعاء جسد الملفوظ -، وهو ما يعرف بالتناص الحاضر. والثاني، يكمن في محاولة الكاتب بتبديد كثافة نص الآخر وانغلاقه على ذاته، لكي يمتصه ويمحو حدوده، بحيث ينزع إلى محو الشخصية المحددة واضحة المعالم لمحيط خطاب الآخر وإضفاء سمات فردية واضحة على هذا الخطاب، وهو ما يعرف بالتناص الغائب⁽²⁾.

1-1: التناص مع الرواية العربية

إذا كان كل نص ينظم نوعاً من الاستراتيجية، يندرج ضمنها الفضاء، وقد تكون في جوهرها وفي شموليتها استراتيجية فضاء الذات، فإن هذه تحتاج بالتالي إلى أفق ينجزه نوع من الاستراتيجية تنظمه القراءة. قراءة تلامس حركات وإيقاعات الأفكار والكلمات، وتجعل وظيفتها الأساسية في تحقيق نوع من الوعي بالذات والوعي بالنص في حركة يتداخل فيها الواحد مع الآخر دون أن يفقد مع ذلك استقلاليتها⁽³⁾.

(1) ينظر: تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ص136
(2) التناص الغائب يكون من خلال النص المسكوت عنه، الذي لم يشأ الكاتب أن يقوله صراحة في نصه، لكنه يتضمنه، ويستحضره القارئ بناء على خلفيته الثقافية. ينظر حول ذلك أحمد الزعبي: النص الغائب: دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، مج 12، 1994.
أما التناص الحاضر فيكون من خلال وجود نص الآخر في النص الجديد بشكل مباشر أو من خلال الإشارات التي تحيل إليه.

(3) ينظر: نجمي، حسن: شعرية الفضاء السردي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000، ص16

وهنا وبناءً على فهم القارئ وخلفيته الثقافية يقوم باستحضار التناص بين "باب الشمس" والنصوص الأخرى الغائبة، التي تقيم معها تعالفاً نصياً من خلال الثيمات (الأفكار) أو أسلوب السرد أو الموضوع... وغير ذلك. ومن التناص الغائب مع الرواية العربية الحديثة نتناول هنا رواية كنفاني "عائد إلى حيفا" نموذجاً. واقتصار دراسة التناص الغائب على هذه الرواية، لا يعني بأي حال إنها النص الروائي العربي الغائب والوحيد. إنما يعني، فحسب، أن هذه الرواية هي الأكثر تعالفاً مع نص خوري.

ولا ريب أن "باب الشمس"، تتناص مع نصوص روائية أقل حضوراً من "عائد إلى حيفا" أو لها غيابها اللافت، على مستويات لم نتطرق إليها⁽¹⁾.

التناص مع رواية "عائد إلى حيفا" نموذجاً

يستحضر التناص الغائب في "باب الشمس" رواية كنفاني "عائد إلى حيفا"، فأعمال كنفاني الإبداعية تكتسب أهميتها من خلال تميزها الواضح في الانتماء لمنهج الواقعية الاشتراكية في الأدب، وبتوظيفها دعائم وأسس هذا المنهج وفق ما يتلاءم ويتواءم وواقع القضية الفلسطينية المعيش عبر كافة مراحلها، ومستجدات مسار تاريخيته⁽²⁾.

ومن كتب عن القضية الفلسطينية بواقعها السياسي والاجتماعي والتاريخي، لا بد وأن يكون قد قرأ أدب كنفاني وتأثر به، وربما سعى لتبني الكثير مما كان ينطوي عليه، وربما كان لا بد أن يقود بالضرورة إلى ظهور تناص غائب أو حاضر في كتاباتهم.

فقد شكلت القضية الفلسطينية بعد هزيمة 48 وما تلاها من هزائم عام 67، قضية وطنية وقومية من نوع خاص، فالشعب الفلسطيني شرد وطرد من أرضه وتحول إلى شعب من اللاجئين، بعد الوعود المزيفة التي قطعتها الجيوش العربية التي دخلت فلسطين لتحريرها.

(1) ومن تلك الروايات التي تتناص مع "باب الشمس" ولم نتطرق إليها في دراستنا، رواية إميل حبيبي "المتشائل" و"سداسية الأيام الستة"، ورواية أنطوان شماس "أرابيسك"

(2) أبو النصر، محمد: دراسات في أدب كنفاني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990، ص 1

فقد ندم الفلسطينيون على خروجهم من بيوتهم ووطنهم، فحاول الكثير منهم تصحيح هذا الخطأ بشكل فردي، تمثل في محاولاتهم العودة إلى مدنهم وقراهم وبيوتهم التي تركوها، ليجدوها مهدامة أو يسكنها غيرهم يهوداً وعرباً. فقد متح الكاتب الفلسطيني والعربي على السواء من حكايات الفلسطينيين الكثيرة، ليصوراً مأساة اللجوء الفلسطيني عام 48، وفكرة العودة ومعاناة الفلسطينيين في مخيمات اللجوء والمنفى داخل الوطن المحتل وخارجه، فـ "الرواية لا بد أن تنطلق من واقع - وإن لم تكنف به - حتى حين لا تكون بالمعنى التصنيفي النقدي واقعية"⁽¹⁾. وبما أن الرواية انعكاس للواقع، فمن الطبيعي أن تعكس معاناة هؤلاء اللاجئين. فالروائيون العرب الذين كتبوا عن القضية الفلسطينية، انطلقوا من الواقع الذي انتمى إليه كنفاني كفلسطيني، وسعى إلى التعبير عنه، وبهذا يلتقي اتجاه كنفاني الفني والموضوعي والتعبيري مع هؤلاء الكتاب.

ومن أبرز الروايات الفلسطينية والعربية التي صورت مأساة اللجوء والمنفى وفكرة العودة، رواية كنفاني "عائد إلى حيفا عام 69"، ورواية اللبناني إلياس خوري "باب الشمس عام 98"، والتي استحضرت نص كنفاني الغائب من خلال التناص معه. هذا النص لم يذكره خوري صراحة في روايته ولم يشر إليه. وإن كان في متن روايته ما يشير إلى إعجاب الراوي ومن خلفه الروائي بكنفاني وأدبه⁽²⁾. رغم ذلك فالقارئ، كما أسلفنا، وبناءً على خلفيته الثقافية التي تتشكل من نصوص عديدة، كما هي ثقافة الكاتب، يقوم باستحضار، هذا النوع من التناص اعتماداً على فهمه لكلا النصين، وبحثه عن الأفكار المشتركة التي عبر عنها كنفاني وخوري في روايتهما.

يدفع نص خوري قارئه لدراسة التناص بينه وبين نص كنفاني من خلال تناص الأفكار المحيل على الواقعي، بين الواقعي والتاريخي، وبين الواقعي المعيش والرمزي، ليتحول هذا التوليف تحويلاً سيموطيقياً، يُحدث انزياحاً في دلالات الأشياء، وعلاقة الزمن الماضي أو

(1) ماضي، شكري وأبو الشعر، هند: الرواية في الأردن، منشورات جامعة آل البيت، 2001، ص 185

(2) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 395، ص 411

الحاضر بالحدث. خاصة وأن العالم القصصي لكلا الروائيين ينتمي إلى فترات زمنية متباعدة، حملت في طياتها رياح التغيير والتبديل في المواقف والرؤى الأيديولوجية والسياسية. لذا تبقى المسارات التأويلية لتناص الأفكار، رهينة بالموقف الأيديولوجي والسياسي للكاتب، وكيفية تعبيره عن هذه الأفكار، ومدى نجاحها في التعبير عن الرؤية الكلية لروايته.

ومن أهم جوانب تناص الأفكار بين الروائيتين، فكرة العودة وعلاقتها بالهزيمة، والتعلق بالمكان، والاعتراف بالعجز والمسؤولية عن ضياع الوطن، وفلسفة الوطن، ونسيان الأبناء، والتشابه والاختلاف بين أبطال حكايات العودة، وصورة اليهود، ونهاية حكايات العودة، واللجوء والمعاناة داخل الوطن.

أولاً: العودة وعلاقتها بالهزيمة

تحيلنا فكرة العودة التي ألحت كثيراً على الخطاب الروائي في "باب الشمس" إلى رواية كنفاني "عائد إلى حيفا" والتي شكلت فيها فكرة العودة جوهر خطابها الروائي. فهي تشتغل على تلك الفكرة من خلال حكاية عودة سعيد. س، إلى بيته في حيفا، وعودة فارس اللبدة إلى بيته في يافا، وتشبه هاتان الحكايتان آلاف القصص، والحكايات الفلسطينية. حكايات الذين عادوا إلى بيوتهم التي غادروها عام 48، ليعودوا إليها بعد احتلال بقية أجزاء الوطن. ومن خلال هذه الحكايات يمرر كنفاني ما أراد من أفكار وأيديولوجيات تؤثت فضاء روايته.

يعود سعيد إلى بيته في حيفا التي غادرها قبل عشرين عاماً، بعد هزيمة 67، وبعد انتصار المحتل، وفتح الحدود بين أجزاء فلسطين وحين يصل إليه، يجد فيه أسرة يهودية مهاجرة من بولندا. يحاول سعيد، استعادة علاقته بالمكان المفقود - البيت والمدينة - لكن المكان يتنكر له، فقد عجز عن حمايته والدفاع عنه عام 48، يقول سعيد عن حيفا "كنت أشعر أنني أعرفها وأنا تتكرني وجماعي الشعور ذاته وأنا في البيت هنا... إنه ينكرنا"⁽¹⁾، فقد تمت العودة في أجواء من الهزيمة والانكسار التي مني بها الفلسطيني والعربي على السواء عام 67.

(1) كنفاني، غسان: عائد إلى حيفا، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، القدس، 1992، ص49

وفي ظل هذا الضعف والعجز الفلسطيني والعربي، كان سعيد. س على قناعة باستحالة العودة وامتلاك المكان، فعودته كانت مجرد زيارة للمكان، وتلك الزيارة جاءت من باب الفضول والرغبة في الوقوف على ما حل به، يقول سعيد لليهودية التي تحتل بيته "جننا فقط ننظر إلى الأشياء فقط"⁽¹⁾، فهو لا يريد أكثر من هذا، فهو عاجز عن اجترار الفعل والعمل، ولو كان عكس ذلك لما قبل بهذه العودة.

وإلى جانب حكاية عودة سعيد.س يُسند كنفاني معماره الروائي بحكاية أخرى جانبية، حكاية عودة فارس اللبدة إلى بيته في يافا، وعودة اللبدة تأتي أيضاً في سياق الهزيمة، فقد هُجر عن يافا عام 48، ليعيش لاجئاً في الضفة الغربية، وفي مدينة رام الله بالتحديد، وعودته إلى يافا لم تتم إلا بعد احتلال ما تبقى من فلسطين - الضفة الغربية وقطاع غزة - . يعود اللبدة لاسترداد صورة أخيه الشهيد بدر، وهناك يجد في بيته عائلة عربية تسكنه، بعد أن هدم المحتل بيته. يأخذ اللبدة صورة أخيه الشهيد، وفي طريقه إلى رام الله، يشعر بأنه لا يستحق تلك الصورة، فيعيدها إلى مكانها إلى بيته في يافا، فقد وصل إلى قناعة بأن استرداد الصورة يجب أن يتم في سياق استرداد البيت والوطن.

هذه الحكايات أحالتنا إليها، حكايات العودة الكثيرة في "باب الشمس"، فقد ركز خطابها الروائي على الكثير من محاولات العودة الفردية إلى البيت والوطن، واللافت أن تلك الحكايات، التي أتت عليها الرواية، لم تكن تتم إلا في أجواء الهزيمة والانكسار، تماماً كما هي حكايات العودة في "عائد إلى حيفا". بفارق أن حكايات العودة عند كنفاني، تمت فقط بعد هزيمة حزيران 67، في حين تأتي حكايات العودة في "باب الشمس" في ظل سياق ممتد من الهزيمة والعجز، من هزيمة حزيران 67، إلى انكسار الثورة وخروج المقاومة الفلسطينية من بيروت واحتلال إسرائيل لها، إلى الهزائم القومية. حرب الخليج وهزيمة العراق واتفاق (أوسلو) وقبول القيادة الفلسطينية به، وعودتها إلى أجزاء متقطعة من أرض الوطن ليقيموا عليها دولتهم التي لم تر النور.

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص34

يعود راكان عبود من لبنان إلى قريته ميعار، وحين يقرع باب بيته تفتح له امرأة أخرى، فيعتقد المسكين أنه جن، يقضي ما تبقى من حياته في الحقول، وحين تجده زوجته يكون قد فقد البصر، تأخذه وتخفيه في بيتها في مجد الكروم، كي لا يطرد كغيره من المتسللين. يأتي كي يرى زوجته وقريته، لكنه لا يرى شيئاً، يعيش سراً لا يُعلن عن وجوده إلا لحظة موته، فالقرى لم تعد تلك القرى ثمة بيوت مهجورة، وبيوت يسكنها لاجئون من قرى أخرى⁽¹⁾.

ومن تلك الحكايات، أيضاً، حكاية منصور قبلوي الذي عاد بعد 30 عاماً إلى ترشيحا لزيارة أخيه حمد الذي كان قد عاد في الماضي من لبنان إلى بيته وزوجته وابنته، بعد عام من النكبة ومن سجنه في سوريا؛ ليقبض عليه ويحاكم بصفته مخرباً لمدة 18 سنة، وحين خرج من السجن رفض الرحيل ثانية إلى لبنان، وفضل على ذلك البقاء في السجن.

يعود منصور بتصريح زيارة، ليزور المكان فقط - ترشيحا - التي لم تعد كما كانت، فقد طال الدمار والتغيير الشجر والحجر، يقول منصور "أرضنا لم تعد أرضنا وبيتنا لم يعد بيتنا ... بيتنا هدم"، فحتى الذين صمدوا على هذه الأرض لا يسكنون في بيوتهم. فعائلة أخيه تسكن بيت عائلة فلسطينية هُجرت عنه، وتسكن الآن في مخيمات لبنان⁽²⁾.

ويبقى التناص الكبير بين "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" في هذا الجانب من خلال حكاية عودة أم حسن إلى بيتها في قرية الكويكات في الجليل، وحكاية عودة نعمان الناطور إلى بيته في عكا.

يعود نعمان الناطور بجواز سفر دنماركي، ليزور بيته في عكا، وهناك يجد فيه عائلة عربية تسكنه بعد أن هدم المحتل بيتها، وبعد أن استأجرته من دائرة أملاك الغائبين، تماماً مثلما عاد فارس اللبدة في رواية كنفاني إلى بيته في يافا ليجد فيه عائلة عربية.

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 217

(2) ينظر: السابق، 494

نعمان الناطور ابن مخيم اليرموك في سوريا الذي انتقل إلى الدنمارك؛ ليعيش في منفى آخر بعيداً عن بلده وأرضه، يعود فقط إلى عكا لمجرد زيارة المكان الذي ظل يعيش في خياله حتى أصبح حلم رؤيته هاجساً يلح عليه ويطغى على حياته. لكنه كان على يقين من استحالة عودته، فلولا جواز سفره الدنماركي، لما سمح له بهذه الزيارة السياحية، إن جاز لنا التعبير عن ذلك، الزيارة التي رسخت في نفسه مشاعر الألم والحسرة على البيت والوطن الضائع.

أما أم حسن فقد عادت من مخيم شاتيلا إلى بيتها في الجليل، الذي طالما حُلمت باستعادته، وهي محاصرة بالهزيمة والعجز داخلياً وخارجياً، بعد أن قدمت أولادها شهداء الواحد تلو الآخر، بانتظار العودة المشرفة للوطن والبيت، وبعد أن تجرعت مرارة المنفى وقسوة الغياب عن الوطن. أم حسن التي عاشت في مخيمات اللجوء والتشرد، وتحملت الكثير على أمل استرداد بيتها الذي شيده بيديها مع زوجها، البيت الذي حملت صورته في قلبها وعقلها، مثلما حملت مفتاحه بيديها من منفى إلى منفى ومن مخيم إلى مخيم، على أمل العودة إليه، العودة التي لم تتحقق رغم التضحيات الكبيرة. وتبدو المفارقة إذ تتم العودة إليه بعد انكسار الحلم الفلسطيني، وخروج المقاومة من بيروت، وبعد اتفاق أملى القوي فيه شروطه على الضعيف.

تعود أم حسن في ظل هذا السياق، وهي تفيض بمشاعر الحزن والأسى، فعودتها كانت جريحة مجترأة، عودة إلى الماضي والذكريات، لا عودة إلى المكان، فما تحقق غير الذي حُلمت به طويلاً، فقد كانت ترغب بعودة المقيم لا بعودة الزائر، عودة المنتصر لا عودة المهزوم، فهي على وعي تام بالسياق التاريخي لهذه الزيارة، وتدرج جيداً استحالة العودة لامتلاك المكان ثانية، في ظل هذه المعطيات.

لذا كانت عودتها مجرد زيارة عابرة، لا أمل بتكرارها، وبأن تطأ قدمها مرة أخرى بيتها، وأن تلامس بيديها أشياءها الأثيرة على قلبها، وعلى الرغم من ذلك قبلت بهذه الزيارة لتطفئ النيران التي تشتعل داخل نفسها، ولتكحل عينيها قبل موتها بروية الوطن والبيت لمجرد الرؤية فقط، تماماً مثل سعيد . س في "عائد إلى حيفا" الذي زار مدينته لمجرد الزيارة دون أمل

بالعودة، يقول: "نتفرج عليها على الأقل، وقد نمر قرب بيتنا هناك"⁽¹⁾. وكما وجد سعيد.س امرأة يهودية بولندية تحتل بيته وتسكن فيه، وجدت أم حسن في بيتها امرأة يهودية لبنانية تحتله وتسكن فيه أيضاً.

وهنا وإن كان خوري في تناصه مع كنفاني من خلال حكايات العودة قد طرح الفكرة ذاتها التي عبر عنها كنفاني في روايته، فإن هذا لا يسم رواية خوري بالتكرار رغم أن "كل نص هو في الحقيقة إعادة كتابة لنصوص أخرى مغايرة له. إنها كتابة ثانية لا تلغي الكتابات الأولى التي تظل ماثلة في أعماقها"⁽²⁾. فقد كان للنص اللاحق (حكايات العودة في باب الشمس) نكهته الخاصة التي ميزته عن النص السابق (حكايات العودة في عائد إلى حيفا)، نظراً لتغير المعطيات في الواقع الفلسطيني، ولتباين الزمن الكتابي عن الزمن الروائي فيه.

ثانياً: نهاية حكايات العودة في "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا"

تُشعرنا رواية خوري باستقلاليته، غير أن هذه الاستقلالية "هي التي تمنح القارئ وهم حقيقته، وهي توفر إمكانية الدخول في علاقة مع عالمه النابض بالحياة؛ لتحاوّر معنى الحياة فيه وهي التي تؤسس في الآن نفسه، لمتعة قراءته، وتسهم في صياغة قيمه الجمالية والدلالية، وهي بذلك تدخل العمل الأدبي، من جديد في علاقته المركبة المنسوجة بين الكتابة والقراءة والحياة"⁽³⁾. ومن خلال بحث القارئ الذي يمارس فاعلية الإحالة لبناء العالم المرجعي، مستعيناً بثقافته، ومنطلقاً من الزمن الذي ينتمي إليه أو الذي يعيش فيه، نُظّل من خلاله على هذا الجانب التناسلي بين الروائيتين.

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص26

(2) العلق، علي جعفر: الشعر والتلقي، ص131

(3) العيد، يمني: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص45

وتبدو الوقفة عند النهايات مهمة لأنها تعبر، في نهاية الأمر، عن مقصد الكاتب ورؤيته، حتى لو اختلف كلياً عن المشهد الروائي، فمجرد اختياره لنهاية معينة هو انحياز لها، وهو تعبير عما يعتمل في داخله⁽¹⁾.

إن محاولات العودة الفردية من المخيم إلى البيت والوطن في كلتا الروايتين، تتساقط وتنتهي بالفشل، فالعودة لا بد وأن تكون عملاً جماعياً لا فردياً، يستند إلى القوة المادية والمعنوية، والمتمثلة بحق الفلسطيني في العودة إلى بيته ووطنه. فما بين العودة المزيفة والعودة الحقيقية هوة سحيقة، كان على الفلسطيني أن يتخطاها قبل أن يحاول العودة.

ففي "عائد إلى حيفا" اقترب الخطاب الروائي فيها من تخطي هذه الهوة، بطرحه الطريق الأمثل للعودة الحقيقية، وبرسمه لملامح المستقبل، المتمثل بضرورة اللجوء إلى النضال والمقاومة، وقد جاء هذا الخطاب على لسان بطل الرواية سعيد. س الذي وصل إلى قناعة باستحالة استعادة البيت والوطن دون حمل السلاح.

يخاطب سعيد. س اليهودية (ميريام) و(دوف) قائلاً: "تستطيعان البقاء مؤقتاً في بيتنا، فذلك شيء تحتاج تسويته إلى حرب"⁽²⁾، وكذلك يأتي هذا الخطاب على لسان فارس اللبدة الذي يرى بأن استعادة البيت "ستنتهي ذات يوم بقوة السلاح"⁽³⁾. لكن في "باب الشمس" وبعد أن انحرف الفلسطيني عن أهداف الطريق الصعب الذي طرحه كنفاني في روايته، لاستعادة الوطن والبيت، وبعد سلسلة الهزائم المتكررة التي مني بها الفلسطيني، والتي ألقّت بظلالها على الخطاب الروائي عند خوري، هذا الخطاب الذي رصد الواقع الفلسطيني، ونفى إمكانية التغيير بعد أن أضحت المسافة بين العودتين أكبر بكثير مما كانت عليه في السابق، يقول الراوي: "الجماعة كما فهمنا يؤسسون سلطة، والسلطة تحتاج متعلمين ونصايين وتجاراً ومقاولين، ورجال

(1) ينظر: الأسطة، عادل: أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، وزارة الثقافة الفلسطينية، غزة،

1998، ص 58

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 76

(3) السابق، ص 51

أعمال وأجهزة أمنية. دورنا انتهى لم يعودوا في حاجة إلى فدائيين⁽¹⁾. ثمة إقرار بالهزيمة يلمسه القارئ من خلال هذا السرد الذي جاء على لسان أحد الفدائيين - الراوي خليل - الذين حملوا السلاح، وقدموا التضحيات الكبيرة من أجل تحرير الوطن.

من هذا المنطلق تأتي نهاية عودة نعمان الناطور إلى بيته في عكا، ونهاية عودة أم حسن إلى بيتها في قرية الكويكات في الجليل، مغادرة تماماً لنهايات حكايات العودة عند كنفاني، فقد حملت نهايات حكايات خوري طابع الالتباس كتعبير عن السوداوية وانسداد الأفق، ونفي إمكانيات التغيير في الزمن الحاضر.

وترى يمنى العيد "أن الالتباس من حيث هو معادل فني للعامل المأزقي التاريخي، لا يعود إلى رؤية تبسيطية تتعامل بها الكتابة الروائية العربية مع المرجع الواقعي، بل إلى نوع من الحيلة الفنية، التي تخول الكتابة قول ما لا يقال في ظل سلطة ترفض النقد والمساءلة"⁽²⁾.

يطغى على نعمان الناطور الشعور بالخيبة والمرارة واليأس، ويبدو غير قادر على استيعاب ما يجري، فقد شكل صورة البيت والوطن من حكايات أمه، وكانت صورها جميلة، فلما رآها اكتشف غير ذلك. لذا غادر بيته دون أن يلتفت إليه، فقفل بابه تغير، ولم يعد مفتاحه المعلق على جدار منزله في مخيم اليرموك قادراً على فتحه الآن أو غداً.

وأم حسن أنهت زيارتها لبيتها في الجليل، بقبولها لإبريق الفخار، من المرأة اليهودية التي تسكن بيتها بدلاً منها. هذا الإبريق شكل جرحاً عميقاً في نفسها، فبقيت نادمة على قبوله وحمله إلى بيتها في مخيم شاتيلا حتى وفاتها، "أم حسن أقسمت أن لا يزيحه أحد، وقالت إنها ندمت لأنها جلبته معها، وإنه كان يجب أن يبقى هناك في بيته"⁽¹⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص149

(2) العيد، يمنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص186

(1) خوري، باب الشمس، ص110

وهنا نجح خوري في الوصول إلى العالم الداخلي لشخصه؛ ليصور لنا معاناتهم النفسية، والصراع المرير الذي يدور في أعماقهم، بسبب الشعور بالإهانة لتفريطهم في حقهم. فمجرد قبول أم حسن لإبريق الفخار، يعني تفريطها بحقها في وطنها وبيتها. بيد أنها لم تكن لتقبل به لولا شعور العجز والمرارة التي تعتصر قلبها، فهي من جانب محاصرة بذكريات الماضي عن البيت والوطن، ومن جانب آخر محاصرة بالواقع الفلسطيني المرير، وانعدام الأمل في استرداد المكان. وقبولها لإبريق الفخار كان في لحظته محاولة لامتلاك أي شيء من الماضي. ففي هذه الحكاية وصل الخطاب الروائي عند خوري إلى مأزق قائم أساساً في السياسي نفسه- أي في الواقع المرجعي-.

وهنا يُثار السؤال عن مغزى إبريق الفخار ودلالاته في حياة الفلسطيني، هل هو رمز للأجزاء المقتطعة من الضفة الغربية وقطاع غزة، والتي تكلمت بها الحكومة الإسرائيلية وأعطتها للفلسطينيين ضمن اتفاق (أوسلو)، وقبلها الفلسطينيون، رغم أنها لا تلبى ولن تلبى طموحات الشعب الفلسطيني في استعادة الوطن وإقامة الدولة، وعودة اللاجئين إلى بيوتهم ومدنهم وقراهم التي هُجروا منها داخل الوطن المحتل؟. وهل أراد خوري أن يعبر من خلاله كمعطى رمزي بما يحمله من دلالات متباينة عما يعانيه الفلسطيني من حيرة وإرباك حيال الاتجاه السياسي الذي سارت فيه القيادة الفلسطينية، فأمر حسن وقبولها لإبريق الفخار وندمها على أخذها تمثل نموذجاً للفلسطيني الذي تقبل نهج (أوسلو) بداية، إلا أنه عاد وندم على قراره بعد أن اكتشف زيف هذا النهج، الذي كان كالفنق المظلم دخله الفلسطينيون ولا يعرفون له نهاية.

ويأتي التباين في نهاية حكايات العودة عند كل من خوري وكنفاني، لاختلاف الزمن وللتحولات الكبيرة التي شهدتها الواقع الفلسطيني. فقد كتب خوري روايته بعد سنوات طويلة من كتابة كنفاني لروايته، التي ترافقت مع انطلاقة العمل الثوري المسلح.

لذا كانت نهاية حكايات العودة في "عائد إلى حيفا"، تحمل سمة التفاوض من خلال الحل المقترح لاستعادة البيت والوطن. هذا التفاوض لم يكن أهوج أو مفروضاً من الكاتب على الواقع،

بل استشراف للمستقبل، ينبع من إيمانه الشديد بقدرة الشعب على تجاوز الهزيمة، ومن زمن اللحظة التي كان عليها الفلسطينيون عام 1968، حيث اشتدت الثورة وقويت.

في حين حملت نهاية حكايات العودة في "باب الشمس" صورة سوداوية قائمة تحمل طابع اليأس والتشاؤم. على الرغم من بداية الرواية التي كانت تحمل طابع التفاؤل وحسن الظن، من خلال حكاية المتصوفة الشيخ الجنيد، فالبداية "تشكل دوراً توجيهياً يقود من الكثافة والغموض إلى حقول توسع المعنى وتضيئه"⁽¹⁾، وهنا يمكن أن نقول إن هذا التفاؤل الذي بدأ به خوري روايته، هو التفاؤل ذاته الذي كتب عنه كنفاني في "أم سعد" و"عائد إلى حيفا" وبشر به وحمل رايته إلى أن استشهد. تفاؤل الشعب باستعادة البيت والوطن. التفاؤل الذي تلاشى مع الزمن والأحداث الجسيمة التي عصفت بالواقع الفلسطيني، الذي رصده خوري في روايته. الواقع الذي حول هذا التفاؤل إلى يأس وعدم قدرة على التغيير لامتلاك المستقبل.

ثالثاً: التلاقي والاختلاف بين أبطال خوري وكنفاني في حكايات العودة

يلحظ القارئ لرواية "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" أن هناك مساحات من التلاقي والاختلاف بين أبطال حكايات العودة التي طرحتها الروايتان. على الرغم من أن هؤلاء الأبطال ينتمون إلى تربة واحدة. هي تربة الواقع الفلسطيني بقساوته ومرارته، والذي نهل منه كل من كنفاني وخوري في روايتهما، فجميع أبطالهما كانوا من المخيم، عاشوا قسوة المنفى وبؤسه، وتشربوا الذل والمرارة.

ففي الوقت الذي نجد فيه أبطال كنفاني يحاولون تجاوز الماضي والانفلات من قيود العجز والهزيمة، والبحث عن مخرج لحل قضيتهم، نجد في المقابل أبطال خوري محاصرين بالهزيمة، وبغياب الرؤية لامتلاك المستقبل، حتى وإن حاولوا تغطية ذلك بغطاء فلسفة الكلام.

وخوري في "باب الشمس" وكنفاني في "عائد إلى حيفا"، لم يمجد الفلسطيني، ولم يلبسه ملابس الآلهة والنقاء، ولم يضعه في بوتقة المضطهدين والمظلومين فحسب، بل مزج بين هذا

(1) حليفي، شعيب: وظيفة البداية في الرواية العربية، الكرمل، ع61، 1999، ص85

وذلك، ورسم صورة الفلسطيني الإنسان المسؤول عن أخطائه ومساوئه، الفلسطيني الذي يشعر بالهزيمة والعجز، الفلسطيني المناضل، والفلسطيني الذي سحقته الأيام.

فنعمان الناطور الذي عاد بجواز سفر دنماركي، ليزور بيته في عكا، يسير في شوارع مدينته وحيداً تائهاً. وحين يصل بيته، يتفقد المكان مستدلاً عليه بكلمات أمه، يبكي كما بكت أم حسن بعد تفقدها لبيتها في الجليل حينما زارته، فكلاهما لم يعد يملك الحاضر، بعد أن فقد الأمل باستعادة البيت والوطن. لذا يرحل نعمان الناطور إلى منفاه تاركاً البيت الذي تبخرت صورته، "لم يبق من البيت سوى كلمات الأم التي رسمته في ذاكرته"⁽¹⁾. وأم حسن تعود إلى بيتها في المخيم منكسرة حزينة، تحمل ذكريات الماضي وإبريق الفخار الذي أدمى قلبها.

هكذا هو بطل حكايات خوري، لم يعد يملك خياراً، فالحاضر مظلم، والمستقبل أشد ظلاماً وإرباكاً، فزمنه هو زمن الهزائم. وعلى العكس منه نجد بطل كنفاني مفعماً بالأمل والقدرة على تغيير الواقع، فزمنه يضيئه الأمل بالتححرر الذي ترافق مع انطلاق الثورة والمقاومة المسلحة. ففارس اللبدة حينما أخذ صورة أخيه الشهيد بدر، شعر بالعجز، وبأنه لا يستحق الصورة بما تمثله من إرث عظيم، يتمثل في تضحيات الشهداء ودمائهم، لذا أعاد الصورة إلى مكانها إلى بيته في يافا، وبحث عن الطريق المشرف لاستردادها واسترداد بيته، فانضم إلى المقاومة وحمل السلاح.

وسعيد. س كان يشعر بالعجز والهزيمة، لكنه ما إن اصطدم بالواقع وبالحقائق التي صاغها العدو في المكان، وسمع إدانة ابنه خلدون (دوف) حينما قال له: "كان عليكم أن لا تكفوا عن محاولات العودة... لو كنت مكانك لحملت السلاح"⁽¹⁾. حتى تيقن من قصوره إزاء واقع التاريخي. لذا فخر باختيار ابنه خالد لطريق المقاومة.

(1) خوري، باب الشمس، ص115

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص71

فبطل كنفاني تخلفه ظروفه وتصنعه معاركه مع الواقع، يتجاوز الماضي وهزائمهم، ويخلع رداء العجز والهوان، ويبحث عن الطريق المشرف لتحرير الوطن، فقد اعتبر بطل كنفاني تركه لبيته ووطنه مسألة مؤقتة، وتسوية هذا المؤقت تحتاج إلى حرب. في حين لم يعد باستطاعة أبطال خوري احتمال هذا المؤقت الذي لا نهاية له، فقد عاشوه منذ انطلاقة الثورة، وقدموا التضحيات الكثيرة على أمل العودة إلى بيوتهم ووطنهم، لكنهم تعبوا من الهزائم والتضحيات التي ذهبت أدراج الرياح، فقد سئموا من ربط حياتهم بهذا المؤقت الذي آن له أن يصبح دائماً⁽¹⁾.

ويأتي هذا الاختلاف بين أبطال "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا"، نظراً لتباين رؤية كل من خوري وكنفاني، حيال المستقبل الفلسطيني. فهناك بون شاسع في الزمن والأحداث والوقائع الفلسطينية، التي حملت في طياتها رياح التغيير والتبديل على المستوى الأيديولوجي والسياسي. في حين يأتي التلاقي بين أبطالهما، لكونهما متحا من تربة واحدة، هي تربة الواقع الفلسطيني.

وكما انحاز كنفاني بفعل رؤيته الأيديولوجية والسياسية إلى جماهيره، لتصبح معاناة شعبه معاناته الخاصة، وتمثل في صوته صوت الفلسطينيين المسحوقين الذين دفعوا غالياً ثمن الهزائم. فإن خوري أيضاً تمثل هذه الرؤية في روايته. فقد تمثل معاناة الفلسطينيين الذين كتب عنهم في داخله، إذ يقول: "أنا شظايا لكل هؤلاء الذين حين ذهبت إليهم وجدتهم في داخلي"⁽²⁾.

فقد نسج خوري من منفي الفلسطينيين، وثورتهم وعذاباتهم وانتصاراتهم وإخفاقاتهم وهزائمهم، رواية فلسطين الكبرى، فالأعمال الأدبية المتميزة "هي الأعمال القادرة على المحافظة على وجودها فاعلة مهما تقادم عهد تأليفها، ذلك أن العمل الفني الجيد هو العمل القادر على النقاط الجوهر الإنساني والتعبير عنه فنياً، فإذا تحقق شرط التعبير الفني / الجمالي عن الجوهر الإنساني، فإن تقادم الزمن يُغني خصوصية العمل ويزيد من تميزه"⁽¹⁾. وخوري في روايته كان

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص129

(2) دراج، فيصل وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999، ص154

(1) رضوان، عبد الله: البنى السردية 2: نقد الرواية، دار البازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2003، ص69

قادراً على كتابة النص الأدبي المتميز القادر على حمل الخصائص الموضوعية للواقع الفلسطيني، فقد اخترقت روايته المدى الذي توقفت عنده روايات كتبت عن معاناة الشعب الفلسطيني.

وعلى الرغم من أن الأدب الذي تناول معاناة ذلك الشعب طرق معظم أبواب الحديث عن مفارقاتها، إلا أن القلة من الكتاب نجحوا في الدخول إلى دهاليزها، ليجلسوا مع أبطال واقعيين تحدثوا للكاتب عن مآسيهم ومآسي الذين حولهم دون وسيط. فقد كتب خوري من خلال أبطال حقيقيين تفاصيل لم تكن تخطر على البال، تماماً مثلما كتب كنفاني عن أبطال حقيقيين، ففي روايته "أم سعد" يقول كنفاني: "أم سعد امرأة حقيقية، أعرفها جيداً... لقد علمتني أم سعد كثيراً، وأكاد أقول إن كل حرف جاء في السطور التالية إنما هو مقتصد من شفيتها اللتين ظلنا فلسطينيتين رغم كل شيء"⁽¹⁾.

رابعاً: التعلق بالمكان

يقف قارئ "باب الشمس" عند الكثير من المركبات السردية التي تحمل أفكاراً كان كنفاني قد استعملها من قبل في روايته "عائد إلى حيفا". تلك الأفكار مستمدة من وعي ينبعث من خصوصية التجربة الفلسطينية وإشكالياتها القائمة على الأرض والإنسان، فكلا الروائيين اتكأ على الواقع الفلسطيني، ونسج منه خيوط روايته.

يصور كل من خوري وكنفاني في روايتهما زيارة المهجرين الفلسطينيين لبيوتهم ومدنهم وقراهم التي أجبروا على الرحيل عنها عام 48، وحلموا بالعودة إليها. وحين زاروها وقفوا يتأملون أبوابها ومداخلها وحدائقها وطرقاتها، وطرقوا في زهول وحزن أبواب بيوتهم، وطلبوا من ساكنيها أن يستضيفوهم في بيوتهم، ليستعيدوا فيها أطياف الماضي.

(1) كنفاني، غسان: أم سعد، دار الفكر الجديد، د.ت، ص 1

فقد سبق إميل حبيبي كنفاني في تصوير هذا الجانب من حياة الفلسطينيين المهجر في مجموعته القصصية "سداسية الأيام الستة"⁽¹⁾. فتجربة الاقتراع والنفى القسري للفلسطيني عن أرضه ووطنه، فرضت عليه نوعاً من الخصوصية في علاقته مع المكان المفقود، فمهما تعددت الأمكنة في المنافي، فإن الحلم ظل يشد أوتار ذاكرته إلى المكان المفقود والزمن المفقود، وهو يطمح في استعادتهما معاً⁽²⁾.

ويرى (باشلار) أن حياة الإنسان بؤرة يتلاقى فيها المكان والزمان معاً. وإذا كان البيت (المكان الصغير) يتيح للإنسان أن يشيد أحلامه بهدوء فإن الوطن الكبير يقوم بذلك، ويضيف إليه بعداً إنسانياً جماعياً وليس فردياً. ولهذا فالأماكن التي نمارس فيها أحلام يقظتنا تعيد تكوين نفسها في حلم يقظة جديد، ونظراً لأن ذكرياتنا عن البيوت التي سكنناها أولاً نعيشها مرة أخرى كحلم يقظة، فإن هذه البيوت تعيش معنا طيلة الحياة.⁽³⁾

من هنا كان المكان في روايتي خوري وكنفاني، ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات، إنما هو عنصر حي فاعل في هذه الأحداث، وفي هذه الشخصيات، ويمكن إدراك ذلك باستقراء الدور الذي تلعبه الأمكنة في الرواية.

ويأتي التناص بين رواية خوري ورواية كنفاني من خلال توصيف علاقة الفلسطيني العائد بالمكان، بعد التحول في حركة التاريخ الذي صنغته الهزائم، بدل أن يصنعه الانتصار، وفي وصف ردود أفعال الفلسطيني وتأملاته للمكان.

يُظهر كل من خوري وكنفاني من خلال الوصف قدرة كبيرة على اختراق وتصوير العالم الداخلي للفلسطيني، فكلاهما خبر حياة الفلسطيني المشرّد في مخيمات اللجوء، ولألمس معاناته وبؤسه. وإن كان كنفاني واحداً من هؤلاء اللاجئين الذين عاشوا في المخيم

(1) ينظر: إميل، حبيبي: سداسية الأيام الستة، دار الاتحاد، حيفا، 1985

(2) ينظر: وادي، فاروق: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "غسان كنفاني، إميل حبيبي، جبرا إبراهيم جبرا"، دار الأسوار، عكا، ط2، 1985، ص55.

(3) ينظر: باشلار، غوستاف: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980، ص37-46

وعانوا مرارة الحياة وقسوتها، فإن خوري وإن لم يعيش في المخيم كلاجئ، فإنه كان قريباً منهم لدرجة التماهي معهم.

وتبدو، روح المكان هي السمة الغالبة على حكايات العودة في "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا"، فالمكان محفور في ذاكرة هؤلاء العائدين في ساعات يقظتهم وأحلامهم.

وفي تأويلنا للتناص هنا، لا نعتمد على ما يقوله خوري أو كنفاني من كلمات، بل ما تقوله ظلال الكلمات، فلغتهما تنتج لغة فوق لغة، تعين على نحو واضح تميز وفردانية كل منهما وصوته الخاص، فالكلمات ذات ظلال وإيحاءات رمزية، نعبر من خلالها إلى دهاليز العالم النفسي لأبطالهما.

فمن خلال حكايات العودة إلى المكان وملاسته واقعيًا، يتباين المكان المحفور في الذاكرة مع المكان الحقيقي - صورة الوطن في الذاكرة، والوطن على أرض الواقع -.

ففي "عائد إلى حيفا" يخشى سعيد.س من زيارة حيفا بعد هزيمة 67، رغم علمه المسبق بالتغيير الذي حل بالمكان، فهو يعرف كل شيء من خلال حكايات الناس الذين زاروا مدنهم وقراهم التي رحلوا عنها، "يتحدث الناس كل يوم عن نتائج زيارتهم إلى يافا وعكا وتل أبيب وحيفا وصفد وقرى الجليل والمثلث"⁽¹⁾.

وتعود خشية سعيد.س من زيارة حيفا، لكونه يريد الاحتفاظ بمكان الذاكرة - أي بالماضي كما كان -، فهو لا يريد له أن يتصادم مع المكان الحقيقي، فالأماكن كما يشير (ميشال بوتور) "لها دائماً تاريخها سواء أكان ذلك بالنسبة للتاريخ العام أو لسيرة

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص26

الشخص"⁽¹⁾. لذا يقرر زيارة حيفا، وما أن يصلها ويسمع صوت البحر، حتى تنهال عليه الذاكرة "كما يتساقط جدار من الحجارة، ويتراكم بعضه فوق بعض"⁽²⁾.

وتبدو الذاكرة هي البعد الذي يمتد إلى الماضي في محاولة إدراجه داخل الحاضر، فسعيد.س تفحص بصمت طرقات مدينته التي يعرفها جيداً والملصقة برأسه كقطع من لحمه وعظمه. ويأتي هذا الصمت حينما يستحيل الكلام، ويتوقف الزمن، وتتعطل الإرادة، عندها تتحول الذاكرة عن الحاضر وعن أزمته الفعل الثلاثة وتترسب في انتظار يخترقه العجز من جميع الجهات⁽³⁾.

يقود سعيد.س سيارته في شوارع حيفا، وتختلف هذه المرة عن سابقاتها، فقد غاب عن المكان لفترة تزيد عن عشرين عاماً، وهاهو يعود ولا يعود. يتأمل الشوارع والأشجار، يتذكر الأسماء المحفورة على جذوعها، يتذكر البنايات، ويتذكر الماضي. وفي دوامة هذه الأفكار يقع نظره على بيته الذي عاش فيه، فيتخيل في لحظتها زوجته صافية تطل من شرفاته، لكن ما إن يصل أمام بيته ويصطدم بالواقع حتى تعود ذاكرته من غيابها، يتردد لحظة في إطفاء محرك سيارته والنزول منها، خشية من ملامسة المكان والوقوف عليه، لكنه سرعان ما يطرح ترده جانباً وينزل من سيارته ويصعد الدرج باتجاه البيت، وكأنه لم يغب عن المكان. فثمّة شيء ما بداخله كان يدفعه لتأمل المكان، والدرج والأبواب، وجرس الباب والاسم الجديد الذي كتب إلى جانبه.

يشدنا كقراء هذا التأمل الخارجي للمكان، ففي داخل البيت يعيد سعيد.س اكتشاف المكان من جديد، باحثاً عن أشياءه الخاصة. أثاث بيته، (المقاعد، الطاولة المرصعة بالصدف...). وهنا يدفع تقديم المكان متلقي النص للإعجاب بالمكان، ومن ثمّ الشعور بالأسى عليه حين يدرك المصير المفجع الذي حل به، حين جاءت اليهودية وسكنت به.

(1) بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ص104

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص9

(3) ينظر: خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، ص85

لقد أصاب التغيير كل شيء ريشات الطاووس كانت سبعة وهي الآن خمسة، بعض المقاعد اختفت والستائر استبدلت ...، ومع اكتشاف سعيد. س للتغيير والضياح الذي حل بالمكان يحتدم الصراع في نفسه وعقله جراء المقارنة بين صورة الماضي والحاضر، فالبيت لم يعد بيته، فقد جاءه زائراً ولفترة قصيرة، ربما لن تتعدى الدقائق. لذا يشعر بغربة في بيته ومدينته، إذ لا وجود له خارج المكان فالجذور لا تثبت إلا في أرضها، وإذا تعارض وجود الإنسان مع مكانه تحول الأخير إلى مرآة لغربته، وبهذا غدت الأمكنة في الرواية من أصغرها حتى أكبرها، مرآة عاكسة لهذه الغربة⁽¹⁾.

يقول سعيد لزوجته عن حيفا "إنني أعرفها، هذه حيفا، ولكنها تنكرني"⁽²⁾، ويقول "جاءني الشعور ذاته وأنا في البيت هنا، هذا بيتنا! هل تتصورين ذلك! إنه ينكرنا!"⁽³⁾. وغربته هنا هي غربة الاقتلاع من الجذور من البيت والوطن، وتنكر المكان لا يأتي من فراغ بل من عجزه عن إعادة جذوره ثانية إليه.

وهكذا هي علاقة الفلسطيني بالمكان في "باب الشمس"، فأم حسن حينما زارت بيتها في قرية الكويكات في الجليل، كانت تخشى كسعيد. س من ملامسة الواقع وكشف حقيقته، ويظهر ذلك من خلال الصورة السردية المتحركة التي نقلها الراوي لنا "نزل الأخ من السيارة، مدَّ يده لمساعدتها على النزول من الباب الأمامي، مدت يدها، ثم جسمها الممتلئ، ولم تستطع رفع رأسها. كأنها لم تستطع، أو كأن ثدييها يشدانها إلى الأرض، انطوت نصفين وجمدت في مكانها ... شدها فوزي من يدها الممدودة، وساعدها على النزول، نزلت من السيارة وبقيت مطوية إلى نصفين، ثم وضعت يدها على خصرها وارتفعت إلى الأعلى"⁽¹⁾.

ومن خلال هذا الوصف الظاهري لحركة أم حسن، أبدع الروائي في تسليط الضوء على عالمها الداخلي، وما يعترئها من تردد وخوف من الوقوف على ما أصاب المكان من دمار وتغيير، حيث انعكس ذلك على حركتها وعدم استقرارها الجسماني. فالدمار والتغيير أصابا كل شيء، بيوت القرية هدمت وبنى المحتل بدلاً منها مستعمرة "كل البيوت هدموها يا أختي،

(1) ينظر: صيداوي، رفيف رضا: النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995، ص 191

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 11

(3) السابق، ص 49

(1) خوري، باب الشمس، ص 103

وبنو مستعمرة بيت هآمك، إلا البيوت الجديدة على التلة⁽¹⁾، وبيتها كان من ضمن تلك البيوت التي أبقوا عليها. عندما رأته تذكرت كل شيء.

ويبدو أن العودة للمكان، فجرت في ذاكرتها الزمان، وفوق ذلك المكان - قريتها - أعادت صياغة فئات لحظات الزمن الهارب، كشريط سينمائي مصور، وكأن الزمان لم يمر. لكن ما إن اقتربت من باب بيتها حتى عاودها الخوف والتردد من ملامسة المكان مرة أخرى. خصوصاً بعد استرجاع ذاكرتها لصورة الماضي، فالرغبة من المواجهة والارتطام بالواقع، والوقوف على ما أصاب المكان من تغيير شل حركتها، فجلست مرة أخرى على الأرض، وترددت في قرع الباب.

ويشبه تردد أم حسن هنا في الوقوف على المكان تردد سعيد.س في إطفاء محرك سيارته والصعود إلى بيته فكلاهما كان يخشى مواجهة الحقيقة، والاعتراف بالتغيير الذي حل بالمكان. وكما تفقد سعيد.س بيته في حيفا وتأمل شوارع مدينته وطرقاتها، تفقدت بيتها وتأملته. فما بين الماضي والحاضر والوعي واللاوعي حاولت إعادة اكتشاف المكان من جديد. تفقدت كل ركن في منزلها وحديقته، تفتش عن مكان الحقيقة فلا تجده، تفتش عن بيتها فلا ترى إلا البقايا - غرفة نومها وسريرها، ومطبخها وحاكورتها، وحقل الزيتون، ونافورتها - تبحث عن الماضي، عن حلم تشبثت به ومنت نفسها طويلاً بأن تمسكه بيديها، الحلم الذي ذهب ولن يعود.

واستحضار الماضي بذكرياته، لا يرد هنا حسب المعنى الجمالي للمكان، وإنما كمدلول روائي عن تاريخ يُجسد انتماء الفلسطيني للمكان، وانغراس جذوره فيه. على الرغم من واقع الاحتلال الذي يحاول بشتى الطرق والوسائل، تغيير معالم المكان الفلسطيني. فنافورتها حولها المحتل إلى بئر ارتوازية، وحاكورتها أصبحت بستان برتقال يعمل فيه يهود عراقيون ويمنيون، وبيوت القرية هدمت وأقيمت عليها مستعمرة⁽¹⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص103

(1) ينظر: السابق، ص107

لذا تبكي أم حسن بعد وقوفها على أطلال بيتها، كما بكى نعمان الناطور عندما وقف على أطلال بيته في عكا، وكما بكى أجدادها الجاهليون حينما وقفوا على أطلال ديارهم التي أجبروا على الرحيل عنها. بفارق رحيلهم كان بسبب قسوة الطبيعة والجذب، ورحيلها هي وغيرها من الفلسطينيين كان بسبب المجازر والقتل والدمار الذي حل بالمكان الفلسطيني.

تبكي هذه المرأة الماضي بصورته المحفورة في ذاكرتها والتي أمحت معالمها. فما بين الماضي والحاضر، وقفت أم حسن على الواقع بصورته السوداء والتي شاهدها بأعينها. فهي مجرد زائرة لبيتها وأرضها، فالبيت أضحى للأخرى (اليهودية اللبنانية)، التي جاءت من بعيد لتستولي عليه وتقيم فيه، تماماً مثلما أضحى بيت سعيدس في حيفا ملكاً لليهودية البولندية التي هاجرت من بلادها البعيدة إلى فلسطين، لا لشيء إنما لتقيم دولتها وكيانها على أنقاض شعب سُرد وطرده من بيته ووطنه.

ويسهم تعلق أبطال خوري وكنفاني بالمكان في حكايات العودة، في خلق المعنى داخل الروايتين. فالمكان لم يكن تابعاً أو سلبياً، بل كان وسيلة استخدمها الروائيان كأداة للتعبير عن موقف أبطالهما من العالم، فقد سعى كل منهما، ومن خلال التركيز على تعلق الفلسطيني بأرضه ووطنه، إلى كشف الحقيقة وإمطة اللثام عن الواقع الفلسطيني بمرارته وقسوته، مع فارق يتمثل في أن كنفاني في "عائد إلى حيفا"، أراد من جراء ذلك، دفع الفلسطيني للعمل على استعادة البيت والوطن بطريقة مشرفة، وذلك بتبني طريقة النضال والمقاومة لاستعادتهما.

في المقابل لا نلمس في رواية خوري، رؤية لحل النزاع واستعادة البيت والوطن، كالرؤية التي حملتها رواية كنفاني، فقد كانت "باب الشمس" رصداً للتاريخ الفلسطيني وإعادة قراءة له. هذا التاريخ المفعم بالأحداث الجسيمة وتتعاقبها على هذا الإنسان، وبمعاناته وباضطهاده، وبانهيار حلمه باستعادة الوطن بعد تاريخ حافل بالإخفاقات والهزائم، لذا جسد تعلق أبطال خوري بالمكان المعاناة والمرارة والحسرة التي يعيشونها، نتيجة فقدان المتواصل له.

وخوري في تناصه مع كنفاني هنا لم يقم بعملية نسخ أو تقليد لنص كنفاني الغائب، فالعلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب تقوم على عملية بناء وهدم، فتلك الأفكار ربما أخذها

خوري من نص كنفاني، فهدها وأعاد صياغتها في حكاياته لتحمل تأويلاً ودلالات أخرى مختلفة عن دلالات كنفاني، وإن تشابهت الأفكار، فالتعبير عن الحدث تم غير مرة. وهنا يمكن أن أشير إلى رواية يحيى يخلف "نهر يستحم في البحيرة، 1997"، وقد أنجزت قبل رواية خوري "باب الشمس، 1998"، وفيها عبر يخلف عن تجربة شخصية حين عاد بعد اتفاق (أوسلو) إلى أرض الوطن.

تتشابه أنا المتكلم في رواية يخلف وسعيد.س في رواية كنفاني "عائد إلى حيفا"، كلاهما يصدمة الواقع، وكلاهما يبدو غير قادر على تصديق ما يجري. لقد كانا يحلمان بعودة غير هذه من ناحية، وبفلسطين غير تلك التي يريان من ناحية أخرى⁽¹⁾.

يذكرنا هذا الكلام بمقولات نقدية عربية قديمة "ما أرانا إلا نقول إلا رجيعاً ومعاداً مكروراً"⁽²⁾، وبمقولات نقدية غربية حديثة "مهما كان موضوع الكلام فإن هذا الموضوع قد قيل من قبل بصورة أو بأخرى"⁽¹⁾.

خامساً: فلسفة الوطن

يبقى للمكان بمعناه الأشمل (الوطن)، فلسفته الخاصة ومكانته الأثيرة لدى خوري وكنفاني، فالتناص بينهما هنا يأتي ضمن التناص غير المباشر، فالألفاظ لا تبوح به، وإنما تكون شفافة مخبوءة في بنية النص، وخلف قناع لا يمرر إلا النزر اليسير من الإضاءة التي تعكس نص كنفاني الغائب، والذي يتبينه القارئ من خلال الولوج إلى مكامن اللغة التي يصعب فك رموزها وإشارتها، إلا من خلال القراءة المحتملة.

ففي "باب الشمس" يختزل جيل النكبة، الجيل القديم، الوطن بأشياءه الصغيرة. فأم حسن وهي إحدى أفرادها، تختزل الوطن بحبات البرتقال التي جلبتها من فلسطين، وتمنع الدكتور خليل

(1) ينظر: الأسطة، عادل: أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، ص39

(2) ينظر: ديوان كعب بن زهير، رواية أبي سعيد السكري، دار القاموس الحديث، بيروت، 1968، ص114

(1) تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحواري، ص124

من قطف حبة برتقال من الغصن الذي جلبته له من قريته الفلسطينية، قائلة له "هذه ليست للأكل، هذه فلسطين"⁽¹⁾.

تحيلنا هذه الصورة إلى نص كنفاني الغائب "عائد إلى حيفا"، وإلى جيل النكبة الجيل القديم في روايته، وإلى رؤيته للوطن، فالوطن بالنسبة لسعيدس الذي يمثل هذا الجيل كان مكاناً يعيش في خلايا الذاكرة، بكل أشياءه الصغيرة وتفاصيله، الطاولة، ريشة الطاووس، الشرفة...⁽²⁾. لكن الوطن بالنسبة للجيل الجديد في "عائد إلى حيفا"، الجيل الذي لم يولد على تلك الأرض، ولم يرها من قبل، جدير بأن يحمل المرء السلاح ويموت في سبيله. فهو أكبر من الماضي ومن الذكريات، إنه المستقبل.

في المقابل نجد الجيل الجديد في "باب الشمس" يتبنى بداية مفهوم جيل النكبة للوطن، على العكس من مفهوم الجيل الجديد في "عائد إلى حيفا"، فخليل الذي ولد في مخيمات اللجوء ولم ير الوطن، يعلق غصن البرتقال على الحائط كرمز لفلسطين وكجزء عزيز منها، وأثير على نفسه. لكنه يعود ويغير قناعاته بهذا المفهوم، ويلقي بغصن البرتقال المتعفن في المزبلة، بعد الدرس الذي تلقاه من بطل الرواية المناضل يونس الأسدي، أحد أبناء الجيل القديم، والذي يحمل مفهوماً مغايراً لمفهوم جيل النكبة الذي تمثله أم حسن.

يلتقي مفهوم يونس الأسدي مع مفهوم الجيل القديم من أبطال "عائد إلى حيفا" بعد تغيير قناعاتهم. فكنفاني دفع أبطاله من الجيل القديم إلى تغيير قناعاتهم تجاه الوطن الذي اعتبروه ماضياً يتحسرون على فقده، لكنهم بعد اصطدامهم بالواقع، تبني هؤلاء فلسفة الراوي ومن خلفه الروائي والتي تقول بأن الوطن أكبر من تلك الأشياء الصغيرة، وأكبر من الماضي والذكريات.

لذا حين أنهى سعيدس زيارته لبيته، أخذ يحرق في كل الأشياء فبدت له أقل أهمية مما كانت عليه قبل ساعات، وغير قادرة على إثارة أي شيء في أعماقه⁽¹⁾. فقد غدا الوطن هو

(1) خوري، باب الشمس، ص29

(2) ينظر: كنفاني، عائد إلى حيفا، ص70

(1) السابق، ص76

المستقبل الجدير بأن يقاتل المرء ويموت في سبيله، وبهذا تحول الوطن عند كنفاني إلى مفهوم يرتبط بالأيدولوجي.

وفي "باب الشمس" يرفض يونس اختزال الوطن إلى رمز، لذا يوبخ خليل على عدم أكله للبرتقال الذي جلبته أم حسن من فلسطين، وعلى تعليقه للوطن على الحائط - حبات البرتقال -، يقول يونس لخليل "بدل أن تعلق بلادك على الحائط اكسر الحائط واذهب. يجب أن نأكل برتقال العالم ولا نخاف، فوطننا ليس حبات البرتقال، ووطننا نحن"⁽¹⁾، وهنا يدفع يونس البطل باتجاه الحركة، التي تعيد صياغة معادلات الواقع، رغم إيقاع الهزائم المتكررة. إنه يدفع باتجاه العمل من أجل التغيير، ويأتي هذا الدفع من وعي هذا المناضل، وإصراره على بلوغ النتائج (تحرير الوطن).

فالوطن هو المستقبل الفلسطيني، وليس حبات البرتقال ولا الزيتون ولا جامع الجزائر في عكا⁽²⁾، ولا وسادة الأزهار اليايسة⁽³⁾. وهنا يلتقي مفهوم بطل خوري للوطن مع مفهوم بطل كنفاني له. لكن يبقى مفهوم بطل خوري وكأنه صراخ مأزقي، لا يكتشف طريقه إلا بالوعي الذي يُسقط على الواقع. الوعي المرتبط بالفعل الفلسطيني المُغَيَّب في الوقت الحاضر.

سادساً: الاعتراف بالعجز والمسؤولية عن ضياع الوطن

بين "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" مسافة زمنية مسكونة بالشوك، وبما يضيء أيضاً، غير أن ذلك لم يختلس من نص خوري الأدبي القدرة على تدوير نص كنفاني، وتبديد كثافة خطابه وانغلاقه على ذاته، كي يمتصه ويمحو حدوده. فقد أضفى خوري على ذلك الخطاب سمات فردية، جعلته يحمل رؤيته وفكره لا رؤية كنفاني وفكره.

(1) خوري، باب الشمس، ص 29

(2) ينظر: السابق، ص 189

(3) ينظر: السابق، ص 172

وبالرغم من أن لكل منهما نكهته الخاصة وسماته الفردية التي تميزه من الآخر، فإن الخطاب الروائي في "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا"، يصوغ وعياً يسمو عن التزييف، ليضعنا أمام مرارة الحقيقة. فهزيمة العرب والفلسطينيين عام 48، وضياع فلسطين لم يكن قدراً، بل نتيجة عجزهم عن التنبه للخطر الصهيوني، والأخذ بالأسباب للانتصار عليه.

يضعنا خوري في روايته، أمام هذه الحقيقة المرة كما وضعنا كنفاني أمامها من قبل في رواياته. ويأتي ذلك عند خوري على لسان الراوي، الذي يروي حكايات الحرب التي رواها له آخرون، فيبقى خارج ما يروي. ما يرويهِ من أحداث لم يقع في حضوره، وهو ليس شاهداً عليها. بل مجرد وسيط، إذ ثمة قنوات تصله بما يروي⁽¹⁾. حكاياته جمعها من الذين كانوا شهوداً على زمن الهزيمة والانكسار، يقول: "سأحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين ... في 21 تموز سقطت شعب للمرة الأولى دون قتال ... يبدو أن الجميع فوجئ بالهجوم الإسرائيلي. الحرب دائرة في كل مكان، وأنتم تفاجأون بها! انهارت القرية قبل أن يطلق رجالها رصاصة واحدة وصار اليهود في داخلها"⁽²⁾.

تحلينا هذه الصورة إلى رواية كنفاني، فالحرب أيضاً كانت مفاجئة لم يتوقعها أحد، فالفلسطينيون لم يكونوا على وعي بالخطر الصهيوني المُهدق بهم، ولم يأخذوا بالأسباب للحيلولة دون وقوع الكارثة، ويأتي هذا في نص كنفاني الغائب من خلال الراوي كلي المعرفة الذي يتعرض معه العمل الأدبي لأن يكون مجرد أخبار وحوادث وقصص يعرفها الراوي الكاتب معتمداً على مصداقيته، لا على مصداقية العمل نفسه.

يقول الراوي: "صباح الأربعاء 21 نيسان، عام 1948. كانت حيفا مدينة لا تتوقع شيئاً، رغم أنها كانت محكومة بتوتر غامض. وفجأة جاء القصف من الشرق، من تلال الكرمل العالية. ومضت قذائف المورتر تطير عبر وسط المدينة لتصب في الأحياء العربية"، ويضيف

(1) ينظر: العيد، يمى: تقنيات السرد الروائي، ص 105

(2) خوري، باب الشمس، ص 221-222

"كان (سعيد.س) في قلب المدينة، حين بدأت أصوات الرصاص والمتفجرات تملأ سماء حيفا، كان قد ظل حتى الظهر غير متوقع أن يكون ذلك هو الهجوم الشامل"⁽¹⁾.

وتذكرنا الإدانة التي حملها الخطاب الروائي في "باب الشمس" لخروج الفلسطيني من أرضه ووطنه وعجزه عن حمايته والدفاع عنه، بالإدانة التي حملها نص كنفاني لهذا الخروج، الذي اعتبره ضرباً من الشقاء.

هذه الإدانة عبر عنها خوري في روايته من خلال الراوي، في تقنيته الخاصة ووظيفته الفنية من حيث هو، له دلالة روائية لمدلول فكري يعبر عن رؤية الكاتب للوضع الفلسطيني ماضياً وحاضراً ومستقبلاً. تماماً كما عبر كنفاني عن الفكرة ذاتها، في روايته عبر الراوي الذي حملته روايته الفكرية والسياسية والأيدولوجية. وتظهر هذه الإدانة في "باب الشمس" من خلال الكثير من المقاطع السردية، فالراوي منح هؤلاء الذين خرجوا من وطنهم دون أن يدافعوا عنه، فرصة ليسردوا عن أنفسهم بأنفسهم، ليبقى هو في موقع الحياد.

يروى أحدهم عن تقصيرهم في الدفاع عن الوطن، ويعزو ذلك إلى عدم وعيهم بالخطر الصهيوني المحدق بهم، وعدم توفر الإمكانيات المادية للدفاع عنه، يقول: "وهجموا. لم يكن أحد مستعداً، كانت كماننا مضحكة، الآن اكتشفنا ونحن نرى ما شاء الله، هذه الأعداد الهائلة من الفدائيين. يومها، كنا أربعين رجلاً"⁽¹⁾.

ويأتي الاعتراف الصريح بالتقصير في حماية الوطن على لسان الفلسطيني الذي ترك بيته ووطنه. فهم لم يستعدوا للحرب التي كانت تحاك ضدهم سراً. "نحن لم نكن جيشاً، كنا مجرد ناس عاديين، والله أكثر من نصف المقاتلين، لم يكونوا يعرفون شيئاً عن القتال. الحرب بالنسبة لهم أن نقوس على الأعداء. نقف في صف ونطلق النار، ولم نكن نعرف شيئاً عن

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص15

(1) خوري، باب الشمس، ص191

فنون الحرب"⁽¹⁾. فالمقاومة لم تكن منظمة، فقط كان هنا وهناك بعض الشباب الذين حملوا السلاح للدفاع عن الوطن.

يحلينا هذا الكلام إلى "عائد إلى حيفا"، وإلى سرد الراوي عن بدايات المقاومة في يافا يقول: "كان أخوه بدر أول من حمل السلاح في منطقة العجمي... عام 1947، ومنذ ذلك تحول المنزل إلى ملتقى للشبان الذين كانوا يملؤون ملعب الأرتوذكسية آنذاك بعد ظهر كل يوم"⁽²⁾، فالمقاومة لم تكن منظمة، بل كانت مبادرات فردية، لكن العجز عن حماية الوطن لم يكن مقصوراً على الفلسطيني، فقد حمل الخطاب الروائي عند خوري الجيوش العربية وقياداتها أيضاً مسؤولية ذلك، بل تعدى هذا إلى اتهامها بالخيانة. يروي أحد المهجرين الفلسطينيين عن ذلك، فيقول: "الجيش الذي أسموه جيش الإنقاذ لم يحارب، أما الجيوش العربية فدخلت فلسطين كي تحمي الحدود التي رسموها لها وتركونا وحدنا"⁽³⁾.

لكن وإن كان بعض الفلسطينيين يقر بتخاذل الجيوش العربية وخيانة قياداتها، فإنهم كانوا يرون أن المسؤولية الكبرى في ضياع الوطن تقع على عاتق الفلسطينيين أنفسهم، يقول أحد هؤلاء: "الذنب ليس ذنب الجيوش العربية وجيش الإنقاذ فقط. كلنا مذنبون، لأننا لم نكن نعرف، وحين عرفنا كان كل شيء قد انتهى"⁽¹⁾.

وهكذا تبدو الصورة في نص كنفاني، لكن بشكل مقتضب، يقول الفلسطيني الذي بقي في يافا لابن البلدة "لست أريد أن أروي لك الآن كيف سقطت يافا. وكيف انسحبوا، أولئك الذين جاؤوا لينجدونا، لحظة المأزق"⁽²⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص 195

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 53

(3) خوري، باب الشمس، ص 190

(1) السابق، ص 189

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 55

ويلاحظ القارئ في كلتا الروايتين أن الخطاب الروائي فيهما، قد وازن بين قدرة النص الإشارية، وقدرته على استنطاق بيانات الواقع. فقد تشرّد الفلسطيني عن أرضه ووطنه وعاش في مخيمات الذل والمنفى بسبب عجزه عن حماية وطنه. هذا الواقع عبر عنه الخطاب الروائي في "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" عبر كلمات صريحة، ففي سياق آخر من الاعتراف بهذا العجز يقول الراوي في "باب الشمس"، "عاجزون عن الحرب، وعاجزون عن الكذب، وعاجزون عن الحقيقة"⁽¹⁾.

تحيلنا تلك الكلمات إلى نص كنفاني وإلى كلماته الصريحة والواضحة المعبرة عن العجز الفلسطيني والتي جاءت عبر المواجهة بين سعيدس، وابنه خلدون (دوف) الذي خاطبه قائلاً "عشرون سنة ماذا فعلت خلالها ... لو كنت مكانك لحملت السلاح من أجل هذا. أوجد سبب أكثر قوة؟ عاجزون! عاجزون! مقيدون بتلك السلاسل الثقيلة من التخلف والشلل"⁽²⁾. هذا الكلام بما يحمله من إدانة لخروج الفلسطيني وعجزه عن حماية وطنه واستردادته، كان واقعاً يتحاشى الفلسطيني الاعتراف به، لكن بعد أن صدمته الحقيقة الجارحة. اعترف بعجزه عن الدفاع عن وطنه.

من هنا يأتي التناص بين الروايتين، تداخلاً في فضاء نصي عام، إنه الفضاء الفلسطيني الذي تدور فيه الروايتان، ومن هنا أيضاً مارست الروايتان، دور الرواية العربية الحديثة في الصراع الثقافي والسياسي، لتنتجا بوسائلهما الخاصة والمميزة، معرفة نقدية توجه إلى وعي قائم، فتفتح أمامه، ومن منظورها باب التأمل والمسائلة وربما الوصول إلى الحقائق⁽¹⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص 187

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 71

(1) ينظر: العيد، معنى: فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، ص 192

سابعاً: المعاناة داخل الوطن

ركزت الكثير من الروايات الفلسطينية والعربية على معاناة الفلسطينيين الذين صمدوا في وجه محاولات الاقتلاع والنفي القسري، وتحملوا صنوف القهر والظلم على يد المحتل⁽¹⁾.

وفي هذا الجانب تتناص رواية خوري مع نص كنفاني الغائب فيها، الذي تستحضره من خلال طرح فكرة معاناة الفلسطيني داخل وطنه، والتي جاءت من ضمن الأفكار الكثيرة التي طرحتها رواية خوري. فقد احتلت تلك الفكرة جانباً مهماً من جوانب خطابها السردي، من خلال تقديمها لعدد من النماذج الفلسطينية الحية التي منحها الراوي فرصة لتسرد بنفسها عن معاناتها ومعاناة غيرها من الفلسطينيين في أثناء سرده وتقديمه لها. لينقلنا بذلك من أجواء السرد الموضوعي إلى أجواء السرد الذاتي، ومن الشخصية المنعكسة على وعي الراوي، إلى المرآة العاكسة كما يسميها (هنري جيمس) أي الوعي عينه⁽²⁾.

ومن أهم النماذج الفلسطينية التي مثلت تلك الفكرة في رواية خوري، شخصية نهيلة زوجة البطل يونس الأسدي، والفلسطيني الذي سكن بيت نعمان الناطوري في عكا. تحيلنا هذه الشخصيات إلى نص كنفاني، وإلى الفلسطيني الذي سكن بين فارس اللبدة في يافا.

تمثل نهيلة في "باب الشمس"، نموذجاً للفلسطيني الصامد الذي تشبث بأرضه في انتظار عودة الآخرين المهجرين بعد تحرير الوطن. نهيلة التي هُجرت وعائلتها عن قريتها عين الزيتون، التي دمرها المحتل عام 48، رحلت إلى قرية أخرى هي دير الأسد، لتعيش هناك لاجئة داخل وطنها، ولتسكن بيت عائلة فلسطينية أخرى هاجرت من دير الأسد إلى لبنان.

(1) من أهم الروايات التي أتت على معاناة الفلسطيني داخل الوطن المحتل: رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء

سعيد أبي النحس المتشائل"، ورواية سميح القاسم "الصورة الأخيرة في الألبوم"

(2) ينظر: تودورف، ترفيتان: الشعرية، ص52

تروي نهيلة بضمير المتكلم عن معاناتها ومعاناة الذين تجرعوا المرارة وعاشوا زمن الهزيمة فتبدو شاهدة على ما ترويهِ⁽¹⁾، تقول: "اكتشفنا مع أهالي القرية أن الأرض ضاعت. القرية لم تعد قرية. فلاحون لم تعد أرضهم لهم، فصاروا لا شيء. مثلكم في لبنان وسوريا ولا أعرف أين"⁽²⁾.

وتواصل نهيلة سردها، فتروي عن غربتها وغربة الذين بقوا داخل الوطن، الغربة التي لا تعادلها أية غربة فتقول: "لم نعد نشعر أننا في بلادنا"⁽³⁾. ففي دير الأسد، بعد أن دمر المحتل قريتها - عين الزيتون - لم تعد تشعر بالأمان، فالخوف والغربة خيما على حياتها، رغم استعدادها لأن تعيد كل شيء إلى أصحابه، تقول: "والله أعيده لحظة يريدون، عشت كل حياتي في دار الأسدي، الذي هرب إلى لبنان، وشعرت أنني لم أعد أنا"⁽⁴⁾. فنهيلة لم تقبل بيت الأسدي الذي صار بيتها بديلاً عن بيتها الذي كان. فكل شيء فيه كان يذكرها بأصحابه الذين يعيشون ذل المنفى ومرارته في مخيمات لبنان.

وتتناص رغبة نهيلة في إعادة البيت إلى أصحابه، تناصاً ذاتياً داخل نص خوري، مع رغبة الفلسطيني الذي سكن بيت نعمان الناطور في عكا في إعادة البيت الذي يسكنه إلى أصحابه ساعة يريدون. فقد كان ينتظر زيارتهم منذ زمن، منذ أن استأجر منزلهم من مسؤول أملاك الغائبين، بعد طرده من بيته وهدمه.

وهنا تستحضر حكاية نهيلة وحكاية الفلسطيني الذي سكن بيت نعمان الناطور، نص كنفاني الغائب وتحديداً حكاية الفلسطيني الذي سكن بيت فارس اللبدة في يافا، وانتظاره لأصحاب

(1) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص 187

(2) خوري، باب الشمس، ص 393

(3) السابق، ص 394

(4) السابق، ص 396

البيت الذي يسكنه طويلاً، البيت الذي استأجره من مسؤول أملاك الغائبين، بعد أن هدم المحتل بيته في يافا⁽¹⁾.

ويتناص أيضاً سرد نهيلة عن الحياة الصعبة التي عاشتها هي والفلسطينيون الذين تمسكوا بأرضهم، رغم محاولات الاقتلاع والاضطهاد مع سرد الفلسطيني الذي سكن بيت فارس اللبدة، عن معاناته في يافا بعد احتلالها. يروي هذا الفلسطيني مستخدماً ضمير المتكلم الذي من شأنه أن يوظف لعبة الإيهام الفني بشكل يوحي بواقعية ما يجري، بحيث يجعلنا كقراء نتعاطف مع مرارة التجربة التي مر بها، يقول: "كنت وحدي في جزيرة صغيرة في بحر مصطخب من العداء ذلك العداء لم تجربه أنت ولكن أنا عشته"⁽²⁾.

ويلاحظ هنا أن الفلسطيني في كل من رواية خوري وكنفاني ظل متشبثاً بأرضه ووطنه، رغم محاولات الاقتلاع والتهجير ورغم كل العذاب والمعاناة. ويبدو، هنا تأثير النص الغائب "عائداً إلى حيفا"، جلياً في ثنايا رواية خوري، والذي حاول الروائي تدويبه، لدرجة أننا لا نستطيع أن نعرف مفردات نص كنفاني من مفردات نص خوري، فقد تشابهت الأفكار وتشابهت بعض مفرداتها التي عبرت عنها أيضاً. بحيث بدت علاقة النص السابق بالنص اللاحق، نوعاً من المداخلة والاندماج مما يؤكد على وعي الروائي (خوري) بمفهوم التناص واستيعابه له وقدرته الفنية على إدماج نص الآخر في نصه، ليشكل نصاً مغايراً تتنوع أبعاده ورؤاه.

ثامناً: نسيان الأبناء

تتفاوت درجات التناص بين "باب الشمس" ورواية كنفاني "عائد إلى حيفا" من تناص بلفظة صريحة تحيلنا إلى نص كنفاني الغائب، إلى لفظة غير صريحة تلقي بظلال غير لفظية على ذلك النص الغائب. إضافة إلى أن الكثير من الأفكار التي أتت عليها رواية خوري كان كنفاني قد استعملها في روايته "عائد إلى حيفا"، كما أشرنا سابقاً. تلك الأفكار مستقاة من الهموم السياسية

(1) ينظر: كنفاني، عائد إلى حيفا، ص55

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص55

والاجتماعية التي مر بها الشعب الفلسطيني. فالكاتب وفي تعامله مع النص الغائب، قد يعتمد إلى تحويره، وتبديل بعض أجزائه أو مناقضته ليحمل نصه رؤيته الخاصة. فلكل نص منطق داخلي يحكمه، ولكل نص نكهته الخاصة مهما تشابهت الأفكار وطرق التعبير عنها.

تستحضر رواية خوري "باب الشمس" عبر عدد من الحكايات التي أتت على أهوال الحرب ونسيان بعض الفلسطينيين لأطفالهم. تستحضر النص الغائب "عائد إلى حيفا" وقضية نسيان عائلة فلسطينية لطفلها في حيفا عام 48. فقد أتى خوري على هذه الثيمة (الفكرة) في أجزاء متفرقة من روايته⁽¹⁾، على لسان الفلسطينيين من جيل النكبة الذين عاشوا الحدث وخبروه، لا من خلال الراوي خليل، الذي ولد في مخيمات اللجوء. فهؤلاء كانوا أقدر من الراوي ومن غيره على سرد تلك الأحداث، ويعزو هؤلاء الفلسطينيون نسيانهم لأطفالهم عام 48 إلى أهوال الحرب وبشاعتها، وخوف الناس من اليهود ومن جرائمهم ومجازرهم التي ارتكبوها بحق الفلسطينيين رجالاً ونساءً وأطفالاً.

ففي تلك الأيام كان الجليل الفلسطيني يرتجف خوفاً، بيوت مهدّمة وبشر تائهون، وقرى مهجورة وكل شيء اختلط بكل شيء، تقول أم حسن "في تلك الأيام كنا ننسى أطفالنا"⁽²⁾. وتضيف "أيامها يا ابني كنا في يوم الحشر نتدافع في الحقول كي ننجو بجلودنا"⁽³⁾. صورة مأساوية لعدم الوعي الفلسطيني بالخطر الذي كان يحقّق بهم، مقابل التنظيم والتخطيط الذي امتلكته العصابات الصهيونية لتفريغ الأرض من سكانها.

لكن التناص الأهم بين "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" يأتي من خلال حكاية أم حسن عن زوجة قاسم أحمد سعيد، التي حملت بين ذراعيها مخدة بدل طفلها الرضيع بعد سقوط قريبتها الكويكات في يد اليهود. سميرة زوجة قاسم أحمد سعيد، لم تكتشف مصيبتها إلا في حقول

(1) من الحكايات التي عرضت فكرة نسيان الفلسطينيين لأبنائهم. ينظر: خوري، باب الشمس، ص 27، ص 494

(2) السابق، ص 65

(3) السابق، ص 378

الزيتون في يركا، هناك جلست سميرة تبكي طفلها الضائع، في حين خاطرت أم حسن بنفسها، وعادت إلى الكويكات واستعادت الطفل الذي جبن والده عن استعادته.

تذكرنا هذه الحكاية بحكاية سعيد.س وزوجته صفية في رواية "عائد إلى حيفا"، ونسيانها لطفلهما في حيفا، حيث غادر سعيد.س وزوجته حيفا في نيسان عام 48، وفي ظروف بالغة التعقيد إثر احتلالها تاركين وراءهما طفلهما خلدون الذي لم يتجاوز شهره الخامس.

يخرج سعيد.س من بيته ويمنعه الرعب الصهيوني والحرب من العودة إليه، فينحرف مع الجموع البشرية الهاربة من الموت في اتجاه الميناء، وتخرج زوجته صفية من بيتها للبحث عنه، فتضيع هي الأخرى بين الجموع الضائعة ولا تعود إلى البيت. فالرعب أذهل الوالدين وأنساهما الطفل الذي ضاع بعد أن ضاعا في زحام الهاربين، دون أن يحاول والده استعادته.

ويذكرنا جين قاسم سعيد في رواية خوري وعجزه عن استعادة طفله بالنص الغائب "عائد إلى حيفا"، وبسعيد.س وعجزه عن استعادة طفله.

وهنا، يعرَى الخطاب الروائي في كلتا الحكايتين الفلسطيني الذي عجز عن استرداد طفله (حقه)، ويدينه ويحتقر دموعه. بفارق في "باب الشمس" يقدم خوري نموذجاً للفلسطيني الذي يملك القدرة على اجتراح الفعل بالإقدام والمخاطرة. أم حسن خاطرت بنفسها لاستعادة الطفل ونجحت في ذلك. في حين استسلم سعيد.س للواقع وفشل في استعادة طفله، فبقي الألم والبكاء الخافت المغلف بالصمت يعتصر قلبه.

وربما يمكن القول إن خطاب خوري هنا كان أكثر وضوحاً من خطاب كنفاني. إذ يرى أنه كان ينبغي على الفلسطيني الإصرار على العودة لاسترداد حقه في حينه، مهما كانت المخاطر التي تحيق به، لأن ذلك كان سيتوج حتماً بالنجاح، كما نجحت أم حسن في استعادة الطفل. في حين طرح كنفاني في "عائد إلى حيفا"، الفكرة ذاتها بطريقة غير مباشرة، جاءت على

شكل إدانة حملها خطاب (دوف) الذي رأى أن الفلسطيني كان عليه أن لا يكف عن محاولات العودة لاسترداد حقه، وكان عليه أن يحمل السلاح من أجل استعادته.

وهنا يمكننا أن نقول مهما تشابهت الأفكار التي طرحتها الروايتان، فإن لكل نص منهما نكهته الخاصة وأسلوبه الخاص في التعبير عنها.

تاسعا: صورة اليهود

ينبغي على القارئ في قراءة نص ما، أن يفتحه لما اندرج فيه، ولما أقصاه مؤلفه عنه أيضاً، فكل عمل ثقافي هو رؤية للحظة ما، وعلينا أن نقم هذه الرؤيا تجاورياً مع الرؤى التنقيحية المتنوعة التي استنارتها فيما بعد. كما أن على القارئ أن يربط بنيان القصة المسرودة بالأفكار والتصورات والتجارب التي منها تستمد الدعم⁽¹⁾.

ففي "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا"، عبر كل من خوري وكنفاني عن رؤيته الثقافية والفكرية، في جانب مهم من روايتيهما، تمثل في تقديمهما لشخصية اليهودي، فقد أشارت رضوى عاشور إلى أن "كنفاني في "عائد إلى حيفا"، كان جهده ريادياً. محاولته الجادة لتقديم إنسان يهودي إسرائيلي كشخصية روائية. وهو ما لا أعتقد أنه تم على يد أي أديب عربي قبله"⁽²⁾. إلا أن دراسة النتائج الروائي الفلسطيني تثبت خطأ هذا الحكم القاطع، فقد سبق ناصر الدين النشاشيبي كنفاني إلى ذلك في روايته "حبات البرتقال" الصادرة سنة 1966⁽³⁾.

وإن كنا نبحت في هذه الزاوية عن صورة اليهودي في "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" من خلال التناص بينهما، فإننا نجد صورة اليهودي ككل تبدو لافتة في رواية خوري ليس في جانبها التناصي مع رواية كنفاني فحسب، إنما في جوانب أخرى، فقد أتت الرواية على

(1) ينظر: سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية، ت: كمال أديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004، ص135

(2) عاشور، رضوى: الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني، دار الأسوار، عكا، 1977، ص145

(3) ينظر: أبو مطر، أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980، ص218

شخصيات يهودية عديدة تنتمي إلى غير مكان. حضروا في الرواية بأسمائهم ولامحهم وصفاتهم المحددة، لذا تنوعت صورهم في الرواية.

سارة ريمسكي يهودية ألمانية تزوجت من فلسطيني وعاشت في غزة، وربت أولادها تربية إسلامية، وحين مرضت عادت إلى ألمانيا لتموت هناك وتدفن في مقابر اليهود⁽¹⁾. وأصلان درزية وابنه سيمون وسعيد لاوي، والحاخام يعقوب ألفيه، وإيللا دويك، كلهم من اليهود اللبنانيين. أصلان درزية وسعيد لاوي كانا يملكان معملاً للبتك في بيروت، قبل أن يهاجرا إلى فلسطين. أصلان درزية كان على علاقة جيدة مع العمال العرب، على العكس منه كان سعيد لاوي متشدداً معهم⁽²⁾، أما الحاخام يعقوب ألفيه فقد قتل بسبب شذوذه الجنسي⁽³⁾. وإيللا دويك هجرها إلى فلسطين وهي ابنة اثنتي عشرة سنة، وما زالت تحن إلى هناك وتريد العودة إلى بيروت⁽⁴⁾. وهناك أيضاً اليهودي سليم نسيان، تاجر أقمشة فلسطيني من أصول حلبيية، علاقته الطيبة مع العرب لا تختلف عن علاقة أصلان درزية معهم⁽⁵⁾.

إضافة إلى هؤلاء هناك حضور لليهودي المجرد من ملامحه، اليهودي العدو الذي يقوم بقتل الفلسطيني وباقتلعه من أرضه، ويمثل هذا اليهودي أفراد العصابات الصهيونية والجنود الإسرائيليون.

يكتب خوري في روايته عن يهود لبنانيين وعراقيين ويمينيين وأوروبيين. مصادر صورة اليهودي في روايته، ليست التجربة المعيشة فحسب، بل ما يقوله اللاجئين الفلسطينيون في مخيمات لبنان، وما يقوله الكتاب الإسرائيليون. ثمة انفتاح على مصادر كثيرة يفصح عنها الكاتب في الصفحة الأخيرة من روايته.

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 430

(2) ينظر: السابق، ص 357

(3) ينظر: السابق، ص 330

(4) ينظر: السابق، ص 109

(5) ينظر: السابق، ص 370

وشخصية اليهودي في "باب الشمس" لم تكن الأولى في روايات خوري، فقد كان لشخصية اليهودي حضور لافت أيضاً في روايته "مملكة الغرباء"⁽¹⁾.

ولا يكون خوري نفسه حاضراً في روايته "باب الشمس" فهو ليس الراوي ولا المروري عليه، لكن قارئ أعمال الكاتب يدرك أن خوري كان - بوعي أو دون وعي - يتسلسل إلى عقل شخوصه ليبيث بعض آرائه ومفاهيمه وقناعاته، حتى يمكن القول أن بعض الشخوص في نظرتهم لليهودي ولل فلسطيني كانوا ينطقون بما ينطق به الكاتب نفسه⁽²⁾.

أما صورة اليهودي في الأدب الفلسطيني، والذي يشكل أدب كنفاني جزءاً مهماً منه، فقد اختلفت فيه تبعاً لاختلاف مراحل الصراع معه وتطورها. فقبل عام 48، أبرز الأدب الفلسطيني صورة سلبية لليهودي الجشع الماكر والمخادع، وللرأة اليهودية للعب التي توظف جسدها لخدمة أهدافها القومية. وبعد عام 48 اختلف تصوير الكتاب الفلسطينيين لليهودي، لأسباب عديدة أهمها اختلاف الموقع والموقف، فقد تراوحت بين صورة سلبية وإيجابية، لكنها بعد عام 67، وانطلاقاً من الفكر الماركسي الذي تبناه العديد من الكتاب، اتجه البعض لتصوير شخصيات يهودية إنسانية، واستمروا بعد ذلك في رسم صورة اليهودي بناءً على موقفهم السياسي من قضية الصراع العربي الإسرائيلي، فمعظم الكتابات التي تعرض كتابها لليهود، تشير إلى أنهم ليسوا ضد اليهود كونهم يهوداً، بل ضد الصهيونية كحركة استعمارية، بل ذهبوا إلى أن الحركة الصهيونية جنت على الشعب اليهودي نفسه، الشعب الضحية الذي تحول إلى جلال⁽³⁾. مما يدل على علمانية هؤلاء الكتاب القائلة بإمكانية التعايش بين اليهود والعرب في دولة ديمقراطية، بعيداً عن منطلقات الحركة الصهيونية الاستعمارية الاستيطانية⁽⁴⁾.

(1) ينظر: خوري، مملكة الغرباء

(2) ينظر: الأسطة، عادل: صورة اليهود في أدب إلياس خوري، تسامح، مركز رام الله لدراسات حقوق الإنسان، السنة الأولى، تشرين ثاني، 2003، ص34

(3) ينظر: الأسطة، عادل: اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1992، ص16-165

(4) ينظر: أبو مطر، أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني، ص367

من هنا جاء الاختلاف في صورة اليهود في أدب كنفاني. قديماً كتب كنفاني بناءً على تجربة معيشة مع الآخر اليهودي، فقد شهد كنفاني جرائم المحتل وهو طفل لا يتعدى عامه الثاني عشر، فقد سُرد عن بيته ووطنه إلى مخيمات اللجوء والمنفى، ومن الطبيعي أن يعكس الواقع في كتاباته؛ فكان اليهودي عدواً وقاتلاً، يقتل الفلسطيني دون رحمة أو شفقة. لكن في كتاباته اللاحقة وبعد التطور الذي طرأ على فكرة السياسي والأيدولوجي، يُلاحظ وجود نماذج أخرى من اليهود في رواياته، ففي "ما تبقى لكم عام 66" يبدو الجندي الإسرائيلي كعدو، لكنه ليس جباناً كما أن الفلسطيني ليس بطلاً. لكن الحوار معه مستحيل، ففي ظل الاحتلال يكون الحوار الفعلي الوحيد بين المحتل، والخاضع للاحتلال هو المقاومة.

ويعود كنفاني في روايته "عائد إلى حيفا 69"، ويعدل رؤيته كلياً، فيختار نماذج من المهاجرين اليهود الذين تعرضوا لمذابح النازية، ويتعاطف معهم ويقدم معهم حواراً حول المعنى. ويرى خوري أن "الحوار الحقيقي ممكن، بل قد يكون ضرورياً، من أجل مناقشة مسألة السلام، وهو لا يتم إلا انطلاقاً من ذاكرتنا وواقعنا. من قلب التشرد والمنافي والحق في العودة، عندها يصبح الحوار جزءاً من البحث عن أفق السلام"⁽¹⁾. لكن يستحيل الحوار مع الابن خلدون (دوف) الذي تبنته اليهودية البولندية وحولته إلى جندي .

ويأتي التناص بين "باب الشمس" و"عائد إلى حيفا" من خلال صورة اليهودي المهاجر الذي جاء إلى فلسطين واحتل بيتاً ليس له، وأرضاً ليست من حقه. بل هي لذاك الفلسطيني الذي أُجبر على تركها قسراً.

وتحيلنا صورة المرأة اليهودية اللبنانية في رواية خوري، التي هاجرت من بيروت من وادي أبو جميل - حي اليهود - إلى فلسطين، وأقامت في بيت أم حسن في الكويكات إحدى قرى الجليل الفلسطيني، واستولت على أرضها. تحيلنا إلى صورة المرأة اليهودية في رواية

(1) خوري، إلياس: العالم العربي أمام التحديات الثقافية للتسوية، أبعاد، المركز اللبناني للدراسات، ع4، 1995، ص172

كنفاني، التي هاجرت من بولندا إلى فلسطين وإلى مدينة حيفا بالذات، وأقامت في بيت الفلسطيني سعيد.س واستولت عليه بعد أن هُجر عنه.

تدرك اليهودية البولندية في "عائد إلى حيفا" جيداً أن البيت الذي تسكنه ليس من حقها، وتقر بأنه للفلسطيني الذي تركه مُرغماً ليعيش في مخيمات اللجوء والتشرد والمنفى. لذا تقول لسعيد.س وزوجته "أنتما أصحاب البيت، أنا أعرف ذلك"⁽¹⁾.

كذلك هي اليهودية اللبنانية في "باب الشمس" كانت تعي جيداً أن البيت الذي أخذته والأرض التي امتلكتها ليست لها، وإنما هي للآخر الفلسطيني، إنها لأُم حسن التي تركت بيتها لتعيش في خيمة أو في بيت سقفه من الصفيح، في بلاد بعيدة عن وطنها. وهي تعي أيضاً أن هذا الآخر لن ينسى بيته ووطنه، وسيعود في يوم من الأيام، لذا تخاطب اليهودية المهاجرة الفلسطيني العائد في كلتا الروايتين بالعبارة نفسها تقريباً، تصل إلى حدود التطابق.

تقول اليهودية اللبنانية لأُم حسن "أنا ناطرتك من زمان"⁽²⁾، في حين تقول اليهودية البولندية لسعيد.س وزوجته "منذ زمن وأنا أتوقعكما"⁽³⁾ فالتشابه في المركبات السردية التي حملها كل من خطاب خوري وكنفاني يصل هنا إلى درجة التطابق، ما يؤكد امتلاك الروائيين، لرؤية مشتركة حول قضية إقرار اليهودي الإنسان بحق الفلسطيني في بيته ووطنه .

ولما كان النص ينتج من حركة معقدة من تأكيدات النصوص السابقة ونفيها في آن واحد، فإنه في حالة التناص مع نصوص تشكل مرجعيات لإحالات النص الراهن، فإن الحاجة تبدو ملحة لاستقراء وإبراز العلاقات التي تربط نصاً بآخر باعتبار حصولها المباشر أو الضمني، وللكشف من عملية الإحلال والإزاحة في تشابكها مع عملية الإبداع والخلق في صياغتها لمستويات المعنى المتعدد. فقد ينجح النص الحال في إبعاد النص المزاح، لكنه لا يتمكن أبداً

(1) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص32

(2) خوري، باب الشمس، ص105

(3) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص32

من الإجهاز عليه أو إزالة بصماته⁽¹⁾. وإن كان خوري يلتقي مع كنفاني في توظيفه لصورة المرأة اليهودية المهاجرة، إلا أنه يخضعها لقصديته ولرؤيته الخاصة، وإن ظلت بصمات كنفاني تطل بين الفينة والأخرى من خلف كلمات خوري.

يختار خوري في روايته يهودية لبنانية هُجرت عن بيتها ووطنها لبنان، وجاءت إلى فلسطين. يتعاطف معها ويجعلها تسرد عن معاناتها بنفسها، ليعرض من خلالها قضية تهجير اليهود العرب من بيوتهم وبلدانهم، ومعاناتهم داخل إسرائيل على يد اليهود الغربيين والحركة الصهيونية.

وتحيلنا هذه الصورة بالمقابل إلى رواية كنفاني التي اختار فيها يهودية بولندية من المهاجرين الأوروبيين الهاربين من مذابح النازية. تعاطف معها وجعلها تسرد مأساتها بنفسها، ليعرض من خلالها قضية اضطهاد اليهود في أوروبا وجرائم النازية ضدهم، واستغلال الحركة الصهيونية لمعاناتهم كي تهجرهم إلى فلسطين.

كنفاني في روايته لم يتعاطَ مع اليهودية البولندية (ميريام) كصهيونية جاءت واحتلت البيت وسرقت الأرض. إنما تعاطى معها من منظور إنساني، يقدر معاناتها ويتعاطف معها، ومن المنطلق الإنساني ذاته، رأت هذه اليهودية في الطفل العربي الذي قتلته العصابات الصهيونية، صورة أخرى من أخيها الذي قتله النازيون في (أوشفيتز). وهنا يبدو جلياً ربط كنفاني ومن خلال المرأة اليهودية بين عذاب الفلسطيني على يد الصهيونية، وعذاب اليهودي على يد النازيين.

يروى كنفاني في "عائد إلى حيفا" عن الضحية التي أصبحت جلاًداً، فيكتف تجربة التشرد والتهجير اليهودي والفلسطيني، ويروي التفاصيل في آن معاً. وضعان مأساويان يتمثلان إلى درجة التماهي والمساواة. فالروائي كان على وعي تام بالأفكار التي تحملها روايته "فمن دون

(1) ينظر: حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة،

مرآة لا تستطيع أن ترى صورتك، وتفقد صور الآخرين دلالاتها عبر غياب المقارنة⁽¹⁾، كما أن كونية الفن لا تتحقق إلا من خلال خصوصيته. وبقدر التصاق كنفاني بخصوصية التجربة الفلسطينية والتزامه في التعبير عنها، استطاع الانطلاق بتلقائية إلى رحابة العالم ليحقق في ذلك اللقاء التوافق بين الهم الفلسطيني بتفاصيله والهموم الإنسانية بعموميتها⁽²⁾.

وفي هذا يقول كنفاني "أنا عندما أكتب عن عائلة فلسطينية فإنما أكتب في الواقع عن تجربة إنسانية. ولا توجد حادثة في العالم غير متمثلة في المأساة الفلسطينية"⁽³⁾. يعكس هذا القول تطور الوعي السياسي لدى كنفاني، فالسنوات الأخيرة من حياته شهدت تحولاً جذرياً في قناعاته السياسية والأيدولوجية، تمثلت في انتقاله من الفكر القومي إلى الفكر الأممي الماركسي. هذا تطور يلمسه القارئ في "عائد إلى حيفا"، التي وضع فيها كنفاني قناعاته الجديدة، بعلاقة الاضطهاد التي تربط الإنسان الفلسطيني الكادح بالإنسان اليهودي المعذب، وقناعاته بإمكانية التعايش في الدولة الديمقراطية من منطلق آرائه الماركسية وانتمائه الأممي⁽⁴⁾.

وتعاطي خوري مع اليهودية اللبنانية (إيللا دويك)، كان كتعاطي كنفاني مع اليهودية البولندية (ميريام)، فكلاهما نظر إلى اليهودية من منظور إنساني لا كصهيونية. فخوري يرى فيها ضحية أُجبرت على مغادرة بيتها ووطنها. ضحية تعرضت للاضطهاد والقمع داخل إسرائيل كونها يهودية عربية.

ويقوم خوري في "باب الشمس"، عبر الحوار بين اليهودية اللبنانية والفلسطينية أم حسن التي جاءت تزور بيتها، مقابلة بين مأساة الفلسطيني الذي هُجر عن بيته ووطنه إلى مخيمات اللجوء والتشرد في المنافي، وبين مأساة اليهودي العربي الذي أُجبر على ترك بيته ووطنه. تماماً مثلما أقام كنفاني عبر الحوار بين اليهودية البولندية والفلسطينية مقابلة بين عذاب اليهودي

(1) خوري، إلياس: في الهوية وأوهامها، الكرمل، ع62، 2000، ص231

(2) ينظر: وادي، فاروق: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية، ص43

(3) كنفاني، غسان: حديث ينشر لأول مرة مع الشهيد غسان كنفاني، شؤون فلسطينية، ع35، سنة 74، ص138

(4) ينظر: عاشور، رضوى: الطريق إلى الخيمة الأخرى، ص146

على يد النازيين والفلسطيني على يد الصهيونية. فالحوار بين الطرفين - الفلسطيني واليهودي - يقوم هنا بدور المحرك والموجه للسرد في تلك الحكايات.

وإن كان كنفاني قد أتى في روايته على أسباب هجرة اليهود الأوروبيين إلى فلسطين فإن خوري في روايته لم يتطرق لأسباب هجرة اليهود العرب من بلدانهم، فقد ترك الباب مواربا أمام هذه القضية، تقول اليهودية اللبنانية "أنا كمان من بيروت، من وادي أو جميل ... جابوني لهون وأنا عمري 12 سنة. تركت بيروت وجيت على هالأرض الحفرا النفرا"⁽¹⁾.

وفي موقع آخر من "باب الشمس"، يناقش الراوي ومن خلفه الروائي، جرائم النازية ضد اليهود، على نحو حافل بالرسائل الوعظية والإيديولوجية، والتي تذهب إلى ما يشبه المساواة بين اليهود ضحايا النازية والفلسطينيين ضحايا الصهيونية⁽²⁾. كما هو الأمر عند كنفاني. لكن مع فارق يُميز هنا في "باب الشمس" بين يهودي وآخر، ويمكن اقتباس الفقرة التالية لملاحظة ذلك "لكن قل لي ماذا فعلت الحركة الوطنية المتمركزة في المدن، ماذا غير الاضطرابات والتظاهر ضد الهجرة اليهودية. أنا لا أقول إنكم لم تكونوا على حق، ولكن في تلك الأيام حين كان الوحش النازي يقوم بإبادة اليهود في أوروبا، ماذا كنتم تعرفون عن العالم. لن أقول، لا، لا تخف، فأنا أو من مثلك بأن هذه البلاد، يجب أن تكون لأهلها، وأنه لا وجود لأي مبرر أخلاقي أو سياسي أو إنساني أو ديني يسمح بطرد شعب كامل من بلاده، وتحويل بقاياها إلى مواطنين من الدرجة الثانية ...، ولكن قل لي ألم تر في وجوه هؤلاء الذين سيقوا إلى الذبح شيئا يشبه وجوهكم ؟ لا تقل لي إنك لم تكن تعلم، ولا تقل ما ذنبي؟ أنت وأنا وكل الناس في الكرة الأرضية، كان يجب أن يعلموا ولا يسكتوا ويمنعوا ذلك الوحش من اقتراس ضحاياه بتلك الطريقة البربرية التي لا سابق لها. لا لأن الضحايا كانوا يهودا، بل لأن ذلك الموت كان يعني موت الإنسان فينا... لكنكم كنتم خارج التاريخ، فصرتم ضحيته الثانية. أنا لا أريد أن أعظ الآن. رغم أنني أعظ، فالمستوطنون الذين أسسوا "الكوبانيات" والمستعمرات، والذين يؤسسونها اليوم في القدس والضفة

(1) خوري، باب الشمس، ص109

(2) ينظر: حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58، 1999، ص30

الغربية وغزة، لا يشبهون أولئك الذين ماتوا. فالمستوطنون كانوا جنوداً قادرين على قتلنا، أما الذين ماتوا، فيشبهون نهيلة وأم حسن"⁽¹⁾.

وتبدو صورة اليهودي المهاجر في رواية خوري أكثر إقناعاً منها في رواية كنفاني، بما تحمله من مضمون أيديولوجي وسياسي للفلسطيني الذي يروي روايته، وللروائي ذاته. فهم ليسوا ضد اليهود كيهود. إنهم يميزون بين يهودي وآخر، بين اليهودي الذي سيق للذبح في أوروبا وبين اليهودي المستوطن والجندي القاتل في فلسطين. وفي المقابل يحمل خطاب خوري صورة أخرى لليهودي المهاجر. إنها لليهودي العربي الذي كان ضحية للأنظمة العربية وللحركة الصهيونية، مثلما هو الفلسطيني ضحية لهؤلاء. فاليهودية اللبنانية لا زالت تنح إلى لبنان الذي هُجرت عنه وتريد العودة إليه، تقول (إيللا دويك) لأم حسن "إنت ساكنه ببيروت وجايي تبكي هون، أنا يللي بدي أبكي، قومي روعي، قومي يا أختي روعي، ردي لي بيروت، وخذي كل هالأرض المقطوعة"⁽²⁾.

وفي المقابل وفي "عائد إلى حيفا"، وإن حاول كنفاني أن يصور الجانب الإنساني للمرأة اليهودية البولندية وأن يقيم جسراً من التواصل بين المضطهدين اليهودي والفلسطيني، من خلال خطاب (ميريام) لسعيد.س حين قالت له "أنا آسفة، ولكن ذلك كان ما حدث. لم أفكر قط بالأمر كما هو الآن"⁽³⁾. فإنه قد أدخل بشروط بناء هذا الجسر حينما جعل (ميريام) تتساق وراء الإغراءات المادية التي قدمتها لها الحركة الصهيونية، وتتخلى عن إنسانيتها بقبولها بيت الفلسطيني وطفله، وتربيتها لهذا الطفل على أنه يهودي؛ ليصبح جندياً في الجيش الإسرائيلي. وبهذا تحولت اليهودية المهاجرة إلى مجرد حالة. الصراع أنهى إنسانيتها فالإنسان في نهاية الأمر مسار تاريخي.

(1) خوري، باب الشمس، ص 291

(2) السابق، ص 109

(3) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص 33

اليهودي ضحية للحركة الصهيونية

يكتب خوري في روايته عن اليهود العرب باعتبارهم عرباً، مقابل اليهود الغربيين، ويُعد هؤلاء من وجهة نظر الكاتب أو من وجهة نظر الشخصيات القصصية الفلسطينية، أو حتى من وجهة نظرهم هم باعتبارهم شخصيات قصصية، ضحية للأنظمة العربية والحركة الصهيونية، التي خدعتهم وهجرتهم عن بلدانهم وبيوتهم على غير رغبتهم، كي يعيشوا في إسرائيل مواطنين من الدرجة الثانية. في المقابل يكتب كنفاني في روايته عن اليهودي الغربي الذي وقع ضحية للحركة الصهيونية التي استغلت معاناته على يد النازيين.

يتكرر (موتيف) اليهودي العربي المضطهد في الكثير من الروايات الفلسطينية منها "الصورة الأخيرة في الألبوم 79" لسميح القاسم، وقصة "الجوع" لغريب عسقلاني. هذه الصورة كان لها حضورها أيضاً في كتابات اليهود أنفسهم عن العلاقة بين اليهود الشرقيين والغربيين⁽¹⁾.

ويطالعنا نموذج اليهودي العربي المضطهد في "باب الشمس"، من خلال اليهودية اللبنانية (إيللا دويك) وسردها عن الظلم والاضطهاد اللذين يتعرض لهما اليهود الشرقيون داخل إسرائيل، بعد أن خدعتهم الحركة الصهيونية وهجرتهم عن بلدانهم.

يستخدم الراوي هنا أسلوب السرد المباشر إذ يمنح اليهودية فرصة لتسرد عن نفسها بنفسها، لتحكي همومها ومتاعبها، تقول (إيللا دويك) "كنت وحدي تلميذة وحيدة من لبنان ... لم أكن أجرؤ على الكلام مع أحد ... في "المعبروت" درست العبرية لكنني في الصف وسط التلاميذ، أصبحت خرساء"، وتمضي اليهودية اللبنانية في سردها عن معاناتها، التي نتعرف إلى جوانب أخرى منها، من خلال الراوي الذي عاد إلى استخدام أسلوب السرد غير المباشر، ليمارس دوره كراوي غير حاضر في سرده، مما يتيح له تتبع الأحداث ورصدها وتسجيلها كما في التاريخ أو في الوقائع، دون قيود عليه، فهو لا يتدخل في سياقها. يروي فقط ما سمعه من آخرين، يقول:

(1) ينظر: واينجروود، اليكس: أشكال التكيف الاثني: توطين يهود العراق ويهود المغرب في إسرائيل، مركز الدراسات الاستراتيجية، الجامعة الأردنية، 1996، ص20

"أخبرتها كيف عاشت في المعبروت، حيث كانوا يرشون اليهود الشرقيين بالمبيدات كأنهم حيوانات..."(1).

وتحيلنا صورة اليهودي العربي في رواية خوري وخداع الحركة الصهيونية له إلى "عائد إلى حيفا" وإلى صورة اليهودي الأوروبي الذي وقع ضحية للحركة الصهيونية التي استغلت معاناته على يد النازيين، وجعلته يصدق زيف وخداع ادعاءاتها التي تقول إن فلسطين أرض بلا شعب، لشعب بلا أرض. ولكنه حين جاء إلى فلسطين، صدم بالواقع وبجرائم الحركة الصهيونية. فاليهودي البولندي (أفرات كوشن) وقع ضحية للخداع الصهيوني، فقد كان يعتقد أنه حينما تسوى الأمور سينتقل إلى بيت ريفي هادئ على سفح تلة ما في الجليل. فهو في الحقيقة لم يكن يعرف الكثير آنذاك عن فلسطين بالنسبة له كانت مجرد مسرح ملائم لأسطورة قديمة"(2).

وأخيراً، يمكن أن نقول إن خوري ذوب رواية كنفاني "عائد إلى حيفا" التي عدّها البعض "لا تعدو كونها قصة طويلة"(3) في روايته، فبدت وكأنها جزء من روايته، فقد توسع في الأفكار التي طرحها رواية كنفاني، وأضفى عليها سمات فردية جعلها تحمل رؤيته وفكره الخاص، فـ "الكاتب لا يخترع جديداً، فكل كاتب يعيد كتابة الكتاب الذين أحبهم، لكن القراء لا يلاحظون ذلك. ربما لأنه يضيف ذكرياته الشخصية وأسلوبه المرتبط بزمنه"(4).

وهكذا كانت "باب الشمس" امتداداً وتتويجاً لـ "عائد إلى حيفا"، التي لا تتناص معها وحسب، بل تتفوق عليها بشموليتها وامتدادها في الزمان والمكان الفلسطيني.

(1) خوري، باب الشمس، ص111

(2) كنفاني، عائد إلى حيفا، ص39

(3) يوسف، يوسف سامي: غسان كنفاني رعشة الأمساء، دار الأسوار، عكا، ط2، 1988، ص6

(4) كاميل، روبرت. ب: أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، 1996،

2-1: التناص مع الشعر العربي الحديث

تدخل "باب الشمس" مع النص الشعري الحديث في عدة علاقات تناصية متعددة، تتراوح ما بين الحضور والغياب، مستثمرة أبعاده التخيلية وطاقاته الترميزية، مدمجة إياها ضمن تشعبات السرد فيها، بشكل أثري نصها الروائي، وفتحته على قراءات تأويلية واسعة.

2-1: التناص مع محمود درويش

تتفتح الرواية على عدة علاقات تناصية مع نص درويش الشعري، تتراوح ما بين تناص حاضر من خلال إشارات واضحة ومباشرة، وتناص غائب يأتي مذاباً داخل النص الروائي، يستحضره القارئ بناء على خلفيته الثقافية. فالتناص يبدأ عند القارئ في أثناء عملية التلقي، على الرغم من أن النص هو التجسيد الحي لهذا التناص، إلا أنه كالمؤلف تماماً، لا يكتسب وجوده إلا مع وعي المتلقي، القادر على فك رموزه وشفراته من أجل فهمه واستيعابه.

أ- التناص الحاضر

يتجلى هذا الجانب من التناص مع أشعار محمود درويش من خلال استحضار قصيدة "شتاء ريتا الطويل" في سياق سرد الراوي لحكايته مع شمس. يتذكر خليل شمس، وهي تمسك بديوان درويش وتقرأ:

"خذني إلى أرض بعيدة

خذني إلى الأرض البعيدة، أجهشت ريتا: طويل

هذا الشتاء،

وكسرت خزف النهار على حديد النافذة

ووضعت مسدسها الصغير على مسودة القصيدة

ورمت جواربها على الكرسي، فانكسر الهديل

ومضت إلى المجهول حافية، وأدركني الرحيل⁽¹⁾

يأتي هذا المقطع الشعري منسجماً مع سياق الحدث الروائي الذي استحضر فيه، ففي إحدى زيارات شمس لخليل، تستحضر هذه الأبيات، حين قال لها إنه لا يستطيع أن يتخيل الحياة دونها، وكأن كلماته هذه فتحت ذاكرتها على تجربتها مع سامح، تلك التجربة التي طالما أخفتها عن خليل. ويبدو أن شمس في تلك الفترة كانت قد استشعرت المنفى في داخلها وفي علاقتها مع سامح، فتساوى لديها الدخول والخروج، بعد أن أيقنت استحالة تحقيق حلمها بالارتباط معه، مثلما أيقنت ريتا استحالة تحقيق حلمها بامتلاك محمود وحلمه.

من هنا بدت شمس، وهي تقرأ الشعر، كأنها تتمثل تجربة ريتا كما كتبها درويش، يقول خليل "عارية على سريري، وتقرأ... وصوتها ينحني وينعطف ويتلون، وأنا أنظر إليها ولا أفهم. أسمع إيقاع صوتها مختلطاً بإيقاع القوافي، وأرى جسدها يتلون"⁽²⁾. يعزز هذه العلاقة التناسية بين ريتا وشمس، ما قالته شمس عن طموحها في أن تكون كريتا، وهنا نتساءل هل رأت في علاقاتها مع سامح، شبهاً بعلاقة ريتا مع محمود؟

فبين شمس وسامح كانت هوة واسعة لم تستطع أن تجتازها، فإلى جانب زواجه من امرأة أخرى، كان سامح ينتمي إلى تنظيم فلسطيني آخر يختلف مع تنظيمها، وربما كان هذا هو السبب الأهم في هذه الهوة بينهما، تماماً مثلما كانت الهوة واسعة بين محمود وريتا، لكونهما يمثلان قطبي الصراع الفلسطيني واليهودي.

وبهذه العلاقات التناسية بين ريتا وشمس، ومن خلال قصائد درويش التي كتبها عن ريتا⁽³⁾، يمكننا أن نفهم قولها "أنا طموحي أن أصير مثل ريتا كما كتبها درويش، هل سمعت

(1) خوري، باب الشمس، ص467، ودرويش، محمود: ديوان محمود درويش، مجلد 2، دار العودة، بيروت، 1994، ص548

(2) السابق، ص 468

(3) كتب درويش عدة قصائد عن ريتا أهمها: "شئ ريتا الطويل" ضمن ديوانه أحد عشر كوكباً عام 1992، وقصيدة "بين ريتا وعيوني بندقية" ضمن ديوان آخر الليل 1967

أغنية مارسيل خليفة "بين ريتا وعيوني بندقية" أنا أريد أن أصير مثل ريتا، ويأتي شاعر ليضع بندقية بيني وبينه ⁽¹⁾، وكما قلنا، يمكننا فهم قولها خاصة إذا نظرنا في السياق العام لعلاقة التنظيمات الفلسطينية مع بعضها في تلك الفترة الزمنية التي وصلت إلى حد الاقتتال الداخلي واستباحة الدم الفلسطيني ⁽²⁾.

بناء على ما سبق ربما رأيت شمس في بندقية سامح حاجزاً بينها وبينه، كونها تتشابه مع بندقية الأعداء، كالبندقية التي وضعت بين محمود وريتا، وكانت حائلاً دون التقائهما. وقد نذهب إلى أبعد من ذلك من خلال تأويلنا لحلم خليل الذي رآه في مقر شمس في (مجدليون)، وهو يبحث عنها بعد اعتقاله، وبعد أن رأى موتها في عيون المحققين. ففي هذا الحلم تصوب شمس بندقيتها باتجاه خليل لمنعه من الاقتراب، وهي تصرخ: لا تقترب اليهود هنا، ليستفيق هو بالتالي على لبطات أقدام فلسطينية وبنادق فلسطينية مصوبة على رأسه، تماماً كما يفعل اليهودي بالفلسطيني.

ويعزز هذا ما ذهبنا إليه من أن شمس رأيت في بندقية الآخر الفلسطيني بندقية تشبهه ببندقية الأعداء، أو لربما رأيت فيها بندقية العدو ذاته.

وكما تقاطع حلم ريتا ومحمود، الحلم الصهيوني والحلم الفلسطيني، الذي أدى إلى رحيل كل منهما إلى اتجاه مختلف، تقاطع حلم شمس مع سامح. وفي النهاية حققت شمس طموحها وأصبحت مثل ريتا، حينما جعلت البندقية حاجزاً بينها وبين سامح، بفارق وصل تقاطع الحلمين بين سامح وشمس إلى نحو الآخر وقتله، وليس إلى رحيله فقط.

(1) خوري، باب الشمس، ص468

(2) ينظر حول علاقة التنظيمات الفلسطينية مع بعضها، وحرب المخيمات، كتاب يزيد صايغ، الكفاح المسلح والبحث عن الدولة "الحركة الوطنية الفلسطينية 1949-1993"، ترجمة باسم سرحان، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2002، ص(804-848)

ب- التناص الغائب

يحفل النص الروائي بعدة علاقات من التناص الغائب مع نص محمود درويش الشعري، مارسها الروائي بوعي أو دون وعي، تستحضرها أنا القارئ بناء على خلفيتها النصية دون التقيد بالخلفية النصية للكاتب أو النصوص المولدة لنصه، لكن استحضار هذه الأنا لبعض العلاقات التناصية دون غيرها مع نصوص درويش الغائبة، لا يعني بأي حال أنها النصوص الغائبة الوحيدة لدرويش في النص الروائي، فربما كان هناك نصوص أخرى لم تلتفت إليها أنا القارئ، ويمكن لأنا قارئ آخر أن تستحضرها.

يأتي النموذج الأول من خلال مفاتيح أهل الأندلس، فقد رأى الكثير من الأدباء العرب في ضياع الأندلس وطرد العرب وتشريدهم عنها مرآة للشقاء العربي الذي تجدد بضياع فلسطين وتهجير أهلها وطردهم منها.

يستحضر خوري في "باب الشمس" ضياع الأندلس وطرد العرب من خلال الربط بين مفاتيح أهل الأندلس الذين طردوا من بلادهم، ومفاتيح الفلسطينيين الذين طردوا هم أيضاً من بلادهم، وذلك من خلال عدة شخصيات روائية، وعبر عدة سياقات مختلفة.

يروى خليل ليونس عن لوثة المفاتيح التي أصيب بها الفلسطينيون كما تسميها أم حسن، ومنهم نعمان الناطور الذي زار بيته في عكا، بجواز سفر دنماركي، وحين عاد إلى الدنمارك كتب مقالاً عن عكا، وعن المفتاح الذي ما زال معلقاً على جدار بيته في مخيم اليرموك في سوريا؛ المفتاح الذي حملته أمه من منفى إلى منفى على أمل العودة التي لم تتحقق ولن تتحقق على المدى المنظور، يقول خليل "نعمان الناطور لا أعرفه لكنه كتب مقالاً جعلني أبكي. لم أبك على عكا القديمة التي تكاد تتساقط، بل بكيت على المفتاح"⁽¹⁾.

ويبدو خطاب الفلسطيني هنا مفعماً بالمرارة المزوجة بالسخرية، تماماً كما هو خطاب درويش في ديوانه "أحد عشر كوكباً"، الذي تضاعف فيه إحساس الشاعر بفقدان المكان من

(1) خوري، باب الشمس، ص 113

الأندلس إلى فلسطين وبيروت، فبدأت أشعاره تعبق بروح الانكسار والحزن، الذي ولد لديه إحساساً متزايداً بالخروج من الزمان والمكان، ويبدو ذلك في مقطع "في المساء الأخير على هذه الأرض" من قصيدة "حد عشر كوكباً":

"فجأة لم نعد قادرين على السخرية

فالمكان معدُّ لكي يستضيف الهباء... هُنا في المساء الأخير

نتلمى الجبال المحيطة بالغيم: فتح... وفتح مضاد

وزمان قديم يسلمُ هذا الزمان الجديد مفاتيح أبوابنا"⁽¹⁾.

يتشابه الزمان في الماضي والحاضر في قصيدة درويش، فكما سلم الزمان القديم مفاتيح أهل الأندلس للفتاحين الجدد، يسلم الزمان الجديد مفاتيح بيوت الفلسطينيين للغزاة الإسرائيليين الذين طردوا الفلسطينيين من ديارهم.

ويمثل مفتاح بيت نعمان الناطور في النص الروائي واحداً من آلاف المفاتيح الفلسطينية التي سلمها الزمان الجديد للغزاة الإسرائيليين في فلسطين، وكأن الزمان يعيد نفسه، وما حصل في الأندلس حصل في فلسطين.

وفي سياق آخر تروي أم حسن لخليل عن مفاتيح أهل الأندلس التي يبحث عنها الدكتور عيسى صافية في (مكناس) حيث يعيش، فيتسم سردها بالمرارة والسخرية من الواقع ومن سلبية المتقنين الفلسطينيين، فعيسى درس الأدب العربي، بدل أن يدرس الطب ويصبح طبيباً ليساعد أهله في مخيمات اللاجئين. تتابع أم حسن سردها عنه فتتقل ما قالتها والدته "قال إن أحفاد أهل الأندلس الذين طردوا من بلادهم وهاجروا إلى مكناس، ما يزالون يحتفظون

(1) ديوان محمود درويش، مجلد 2، ص 475

بمفاتيح بيوتهم الأندلسية، وإنه يجمع المفاتيح، وسيقيم لها معرضاً، ويكتب عنها كتاباً... قال إنه لازم نجمع مفاتيح بيوتنا في القدس"⁽¹⁾.

يكشف النص الروائي-هنا-عن مشاعر المرارة والانكسار، من خلال ربط شخوصه الماضي بالحاضر، مفاتيح أهل الأندلس، ومفاتيح الفلسطينيين، وضياع الأندلس وضياع فلسطين، تماماً مثلما ربط درويش في ديوانه "أحد عشر كوكباً"، بين ما حصل في الأندلس وما حصل في فلسطين، ففي قصيدة "أحد عشر كوكباً" وتحديداً في مقطع "لي خلف السماء سماءً يقول:

"مر الغريب ههنا، كي يمرّ الغريبُ هناك.

سأخرجُ بعدَ قليلٍ من تجاعيدٍ وقتي غريباً عن الشام والأندلس

هذه الأرض ليست سمائي، ولكن هذا المساءُ مسائي

والمفاتيح لي، والمآذن لي، والمصابيح لي، وأنا

لي أيضاً. أنا آدمُ الجنّتين، فقدتهما مرتين.

فاطرُدوني على مهلٍ،

واقتلوني على عجلٍ،

تحت زيتونتي،

مع لوركا..."⁽²⁾

ومثلما وضع درويش إصبعه على الجرح حين كتب وصاياه، يضع خوري إصبعه على الجرح ذاته في "باب الشمس"، فالمفاتيح لم يعد لها أية أهمية بعد ضياع البيت وتكسر الأبواب،

(1) خوري، باب الشمس، ص116

(2) ديوان محمود درويش، مجلد 2، ص480

تقول أم عيسى "قال إنه لازم نجمع مفاتيح بيوتنا في القدس، عجبك، قال نجمع المفاتيح والبواب تكسرت"⁽¹⁾.

وفي سياق آخر يقارن الراوي ومن خلفه الروائي من خلال الحوار بين نهيلة ويونس، حول تعلم أولادهم للعبرية وأوضاعهم داخل المجتمع الإسرائيلي الذي تصفه نهيلة بأنه مجتمع طائفي مغلق، لا يريد للعرب أن يندمجوا فيه، حتى لو أراد العرب ذلك، فلن يُسمح لهم، يقارن بين ما فعله الأسبان بالعرب، وما فعله الإسرائيليون بالفلستينيين⁽²⁾.

القشتاليون طردوا العرب من الأندلس، وفرضوا على من تبقى منهم دينهم ولغتهم، فكان انتصارهم نهائياً، وبالتالي اندمجت الأندلس في إسبانيا، وانتهى أمر العرب فيها، أما الإسرائيليون، فلم يفرضوا على من تبقى من الفلسطينيين دينهم ولغتهم، فالطرد عام 48 لم يكن كاملاً، ومفاتيح الفلسطينيين هي اللغة العربية وليست مفاتيح البيوت التي سُرقت منهم⁽³⁾، لذا لم ينته الأمر في فلسطين ولن ينتهي كما انتهى في الأندلس.

وهنا يستحضر القارئ نص درويش الغائب وتحديداً مقطع "أنا واحد من ملوك النهاية"، من قصيدة "أحد عشر كوكباً":

"سترفع قشتالة تاجها فوق مئذنة الله

أسمع خشخشة للمفاتيح في باب تاريخنا الذهبي،

وداعاً لتاريخنا"⁽⁴⁾.

وكما رأى درويش في خروج العرب من الأندلس خروجاً نهائياً، وفي الأندلس ذاتها زمناً ضائعاً لن يعود، رأى في فلسطين وطناً ضائعاً قد يعود، هذا الرأي كان الشاعر قد عبر

(1) خوري، باب الشمس، ص116

(2) ينظر: خوري، باب الشمس، ص407

(3) ينظر: السابق، ص406

(4) ديوان محمود درويش، مجلد2، ص482

عنه في مقابلة صحفية قال فيها إن فلسطين "فردوس العرب مفقود مؤقتاً. إنه محتل وقابل للاستعادة ويمكن الاستعادة"⁽¹⁾. ويبدو هذا الرأي جلياً في قصيدة "أحد عشر كوكباً" وتحديداً في مقطع "الكمنجات" الذي عبر فيه عن قراءته لما حصل في الأندلس وما حصل في فلسطين، يقول:

"الكمنجات تبكي مع العجر الزاهبين إلى الأندلس

الكمنجات تبكي على العرب الخارجين من الأندلس

الكمنجات تبكي على زمن ضائع لا يعود

الكمنجات تبكي على وطن ضائع قد يعود

الكمنجات تتبغني، ههنا وهناك، لتتأثر مني

الكمنجات تبحث عني لتقتلني، أينما وجدنتي"⁽²⁾

وبهذه العلاقات التناسية يُثرى النص الروائي، ويُفتح على الماضي ليساهم النص الغائب مع النص الحاضر، في رسم صورة حية نابضة للتاريخ الذي يعيد نفسه، بشكل ما.

ويأتي النموذج الثاني في سياق سرد خليل لحكاية عدنان أبو عوده الذي اعتقل في أثناء قيامه بعملية عسكرية داخل الوطن المحتل. يأتي خليل في تلك الحكاية على تحدي عدنان للقاضي الإسرائيلي، ورفضه الاعتراف بالمحكمة التي حوكم أمامها، يقول عدنان "هذه أرض آبائي وأجدادي، أنا لست مخرباً، ولا متسللاً أنا عُدت إلى أرضي"⁽³⁾.

يحيلنا ما قاله عدنان أبو عوده أمام المحكمة الإسرائيلية إلى قصيدة "بطاقة هوية" التي صور فيها درويش مشاعر التحدي والصمود في وجه المحتل. فكما يقول (تودوروف): "ثمة

(1) النابلسي، شاكر: مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت،

1987، ص214

(2) ديوان محمود درويش، مجلد 2، ص496

(3) خوري، باب الشمس، ص 136

عناصر غائبة من النص وهي على قدر كبير من الحضور في الذاكرة الجماعية، لقراء عصر معين إلى درجة أننا نجد أنفسنا عملياً بازاء علاقات حضورية⁽¹⁾، من هنا جاء استحضر القارئ لتلك القصيدة التي يقول فيها درويش:

"سجل!

أنا عربي

سلبت كروم أجدادي

وأرضاً كنت أفلحها

أنا وجميع أولادي ...

جذوري...

قبل ميلاد الزمان رست

ويقول:

أنا لا أكره الناس

ولا أسطو على أحد

ولكنني... إذا ما جعت

آكل لحم مغتصبي"⁽²⁾.

(1) تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص 30

(2) درويش، محمود: ديوان محمود درويش، مجلد 1، دار العودة، بيروت، ط14، د.ت، ص (71-74)

وهنا، يعطي إحضار النص الغائب قيمة خاصة للنص الروائي، تفوق قيمة الحضور، إذ يصير الغياب جزءاً جوهرياً في جسم النص، وفي تكوين دلالاته وتأثيراته، ويصبح النص إشارة حرة غير مقيدة. فتنشأ الاجتهادات القرائية وفق الاستجابات الثقافية والمعرفية والذوقية⁽¹⁾.

ومن خلال العلاقة التناصية التي استحضرها القارئ، يبدو أن خوري قد استعار دلالات نص درويش الغائب الذي ذوبه وأدخله في نسيج روايته، ليسقط دلالاته على شخصية الفدائي عدنان أبو عودة الذي تحدى المحكمة الإسرائيلية، وأعلن فيها عن تمسكه بحقه في أرضه ووطنه. وهكذا جاء النص الغائب منسجماً مع سياق الحدث الروائي، ومعادلاً موضوعياً لنفسية أبطال هذا الحدث.

أما النموذج الثالث فيأتي في سياق حديث الراوي عن علاقة الفلسطيني بأرضه ولغته وحكايته. يخاطب الراوي المروي عليه (يونس) فيقول: "أشرح لي حقيقة موت أبي ... هل تعتقد أننا نستطيع أن نصنع وطننا من هذه الحكاية الغامضة؟ ولماذا علينا أن نصنعه؟ الإنسان يرث بلاده كما يرث لغته، لماذا نحن فقط من بين شعوب كل الأرض علينا أن نخترع وطننا كل يوم، وإلا ضاع كل شيء ودخلنا في النوم الأبدي؟"⁽²⁾.

يحيلنا كلام الراوي وخصوصاً عبارته "الإنسان يرث بلاده كما يرث لغته"، إلى قصيدة درويش "مأساة النرجس ملهاة الفضة"، التي أتى فيها غير مرة على هذه العبارة تقريباً. يقول درويش:

"... كانوا هناك يحاورون الموج كي يتشبهوا بالعائدين من المعارك

تحت قوس النصر. لم تذهب منافينا سدى أبداً، ولم نذهب إلى المنفى

سدى. سيموت موتاهم بلا ندم على شيء. وللأحياء أن يرثوا هدوء

(1) ينظر: قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي، دار الكندي، إربد، 1998، ص 90

(2) خوري، باب الشمس، ص 372

الريح، أن يتعلموا فتح النوافذ، أن يروا ما يصنع الماضي بحاضرهم، وأن

يبكوا على مهل على مهل لئلا يسمع الأعداء ما فيهم من الخزف المكسر

أيها الشهداء كنتم على حق، لأن البيت أجمل من طريق البيت...

والأرض تورث كاللغة!"⁽¹⁾.

تحتنا هذه العلاقة التناصية التي أقامها الراوي ومن خلفه الروائي مع نص درويش الغائب، للبحث أيضاً عن رأى درويش في اللغة، خارج نصه الشعري. فدرويش كان دائماً يشعر بالخوف من اختفاء اللغة، وفي ذلك يقول: "منذ أن أدركت أن الموت النهائي هو موت اللغة. إذ خيل إليّ بفعل التخدير أنني أعرف الكلمات وأعجز عن النطق بها، فكتبت على ورق الطبيب "لقد فقدت اللغة"... فمن أنا بلا لغة!"⁽²⁾.

ويعود سبب خوف درويش من اختفاء اللغة، ليس لأنه شاعر ووسيلته إلى التعبير هي الكلمات، بل لأنه فلسطيني عاش تجربة الاحتلال، وعاش ذلك الخوف من موت لغته، واحتلالها بلغة جديدة، صنعها اليهود الأوروبيون الأشكناز⁽³⁾.

فإسرائيل، وإن لم تفرض على الفلسطينيين الذين بقوا في أرضهم لغتها ودينها، فقد حاصرت لغتهم بفرضها حصاراً ثقافياً عليهم. لكن الفلسطينيين أصروا على امتلاك لغتهم في مواجهة ما فرضته إسرائيل من لغة جديدة، لأن العلاقة باللغة تعكس طبيعة العلاقة بالأرض.

وفي ضوء هذه العلاقة التناصية، نستطيع أن نفهم علاقة الفلسطيني بلغته وأرضه وحكايته، فهو كان وما زال مهدداً بسلب لغته، واختفائها لكونه يعيش تحت الاحتلال، لذا كان

(1) درويش، محمود: ديوان محمود درويش، مجلد 2، ص 435

(2) درويش، محمود: كلمة محمود درويش في حفل التوقيع على كتابه الجديد "جدارية" الذي أقيم في رام الله، الأيام 2000/8/24

(3) ينظر: دراج، فيصل وآخرون: افق التحولات في الرواية العربية، ص 146

عليه أن يكتب حكايته ليرث أرض الحكاية، تماماً مثلما قال درويش "من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية (1).

وبهذه العلاقات التناسية التي فتحها القارئ على نص درويش الغائب، يرى أن الراوي، ومن خلفه الروائي، كان متأثراً برأي درويش وشعره حول علاقة الفلسطيني بلغته وحكايته، لدرجة اقترب فيها كلام الراوي من التطابق مع كلام درويش (2).

2-2: التناص مع الأخطل الصغير

يستحضر النص الروائي قصيدة بشارة الخوري الملقب بالأخطل الصغير، عبر علاقة تناسية تأتي منسجمة مع سياق الحدث الروائي الذي استحضرت فيه، والمتمثل في المقطع السردي الذي يكشف فيه الراوي عن معاناة يونس النفسية والعاطفية، وهو بعيد عن وطنه وزوجته وأولاده.

يروى خليل عن ضحك يونس وفرحه بتلقي رسالة ابنته نور التي تحدثت فيها عن ولادة ابنها يونس، وعن أولاده الذين سيسمون أولادهم يونس، ليعود إليهم بدل الواحد مئة، كما يروي أيضاً عن دموع يونس التي انهمرت، وعن عواطفه التي اختلط فيها الحزن بالفرح (البكاء والضحك) عندما أنهى قراءة تلك الرسالة.

يستحضر الراوي في هذا السياق قصيدة الأخطل التي تغنيها فيروز وتحديداً مطلعها الذي يقول:

"بيكي ويضحك لا حزناً ولا فرحاً كعاشق خط سطرأ في الهوى ومحا" (3)

(1) بيبضون، عباس: لقاء مع درويش "من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"، مشارف ع3، 1995، ص69
(2) وحول تأثير إلياس خوري بدرويش في روايات أخرى ينظر ما كتبه عادل الأسطة في الأيام عن غواية الكتابة في رواية يالو، 2003/6/24
(3) خوري، باب الشمس، ص499، الخوري، بشاره عبد الله: شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب، بيروت، 1972، ص25

يدمج الراوي باستحضاره لهذا البيت من الشعر بين رؤيتين، رؤية بشارة الخوري لحاله العاشق، ورؤيته هو لحالة يونس، وذلك باعتماده على ما يعزز سلطة المقول الروائي بمقول شعري، يعبر فيه الشعر عن حالة الشخصية الروائية النفسية والعاطفية.

وهنا ومن خلال هذه العلاقة التناسية استطاع الراوي إبطاء دينامية الحدث وتتسيب صفاته الأجناسي، ووضعه على تخوم خطاب تخيلي يشغل موقعا رمزياً مكيناً في الذاكرة الثقافية العربية⁽¹⁾.

ومن خلال تلك العلاقة التناسية أيضاً استطاع الروائي أن يجسد العواطف المختلطة لشخصيته الروائية (يونس) على شكل لوحة فنية، بدت باكية من زاوية وضاحكة من زاوية أخرى، وكأنها (الجيوكلدا)، ينظر القارئ إلى يونس من زاوية فيرى مشاعر المرارة والأسى التي تغمره، لكونه يعيش بعيداً عن وطنه وأولاده. لكنه حين ينظر إليه من الزاوية الأخرى، يرى فيه صورة فدائي عشق وطنه وأهله وحول حكاية عشقه إلى مقاومة ورفض، وعدم استسلام للواقع، ويبدو ذلك من خلال خطاب الراوي الموجه إلى يونس "حين قرأت عن مئة يونس يولدون هناك، لم تفتخر وتظهر سلطتك وانتصارك. حملت انتصارك وصرت تبكي ضاحكاً"⁽²⁾.

وهكذا وعبر تلك العلاقة التناسية استوعب القص بنية شعرية تسير على خط التوازي مع بنية الحكاية الأساسية، بحيث صارت جزءاً من النص الروائي وليس كحلية أو زينة.

(1) ينظر: فرشوخ، أحمد: جمالة النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، 1996،

ص116

(2) خوري، باب الشمس، ص500

2-1: التناسع مع الرواية العالمية

تجد الرواية العالمية طريقها إلى "باب الشمس" من خلال عدة علاقات تناسعية، وتحديدًا مع رواية "الأبله" لـ (دستوفسكي)، ورواية "الدون الهادي" لـ (شولوخوف)، ورواية "باولا" لـ (إيزابيل اللندي).

يأتي التناسع مع رواية "الأبله" في معرض حديث الراوي عن ثقافته وحبه للأدب، وحفظه لمقاطع من الروايات الروسية، يقول: "يا عيني على الأمير ميشكين، يا عين ما أحلاه بين حبيبتيه، يا عين على سذاجته ... يا ليت أصير مثله، يا ليت"⁽¹⁾.

يتذكر الراوي في هذا السياق وقوفه أمام لجنة التحقيق بعد مقتل سامح، ويتذكر كيف وصفه المحقق بالأهبل والمخدوع، يقول: "أمام لجنة التحقيق لم أشعر بالبلاهة، بل بالذل. البلاهة ليست ذلاً، إنها موقف. أما هناك، فوقفت ذليلاً"⁽²⁾.

يوظف الراوي، هنا، هذه العلاقة التناسعية ليبوح عما يختلج في نفسه من مشاعر، ليكشف عالمه الداخلي دون تحفظ أو حرج.

أما التناسع مع رواية "الدون الهادي"، فيأتي في سياق حديث الراوي عن الأخطاء والجرائم التي ارتكبت في الحرب الأهلية اللبنانية، يقول الراوي: "لم يكن أحد قادراً على الاعتراف بمسؤوليته عن أخطائه"⁽³⁾. فكلا الطرفين كان يجد المبررات لأخطائه، فالفدائيون أعدموا أسراهم من الكتائبيين في قرية العيشية، وبرروا ذلك بأنهم انتقموا للمذابح التي ارتكبت ضدهم، إضافة إلى أن الحروب الأهلية لا يمكن أن تمر دون مذابح.

(1) خوري، باب الشمس، ص 147

(2) السابق، ص 147

(3) السابق، 276

في هذا السياق يستشهد أحد الفدائيين برواية "الدون الهادي" التي تروي أحداث الحرب الأهلية في روسيا، وتحديداً في منطقة الدون، يقول: "البلاشفة خلال الحرب الأهلية الروسية، كانوا يطلبون من أسراهم، خلع ثيابهم قبل إعدامهم، كي لا يمزقها رصاص الإعدام"⁽¹⁾.

يلعب نص (شولوخوف) المستحضر من خلال العلاقة التناصية معه دور المحرض على الكشف عن مواقف المتحاربين ووجهات نظرهم إزاء الحرب الأهلية في لبنان والجرائم المتبادلة فيما بينهم. فكما صور (شولوخوف) في روايته جرائم الحرب الأهلية في روسيا بين المتمردين القوقاز والجيش الأحمر، صور خوري في روايته كذلك جرائم الحرب الأهلية في لبنان، فقد أفرد الخطاب الروائي في "باب الشمس"، كما في مجمل روايات الكاتب الأخرى مساحة واسعة للحديث عن الحرب الأهلية في لبنان، وذلك من خلال أبطال كانوا شهداءً على فظائع الحرب التي مارسوها أو مارسها غيرهم من الطرف الآخر.

ويلاحظ في هذا الجانب أن الروائي لم يكن منحازاً لأي من الأطراف المشاركة في الحرب، بل حاول بكل موضوعية أن يسלט الضوء على جرائم الحرب وملابساتها عند كلا الطرفين، فهو إن توسع في الحديث عن المجازر التي ارتكبت بحق الفلسطينيين في تل الزعتر وصبرا وشاتيلا وغيرها. فإنه لم يغفل قط الممارسات السلبية والجرائم التي ارتكبتها الفدائيون الفلسطينيون والمتحالفون معهم من اليسار اللبناني بحق الطرف الآخر. ويبدو ذلك جلياً من خلال النقد الذاتي المبطن بالسخرية والذي جاء على لسان أحد أبطال الرواية، إذ يقول: "نحن أكثر رحمة من البلاشفة... نحن لم نجبرهم على حفر قبورهم أو خلع ثيابهم"⁽²⁾.

يستحضر الراوي هنا، ومن خلفه الروائي جرائم الحرب الأهلية في روسيا، ليعبر من خلالها عن جرائم الحرب الأهلية في لبنان، مستخدماً للتعبير عن ذلك الكلمة المدورة، كي لا يفصح

(1) خوري، باب الشمس، ص276، وحول تجريد الأسرى من ملابسهم قبل إعدامهم في الحرب الأهلية الروسية، ينظر الصفحات التالية من "الدون الهادي"، وتحديداً الجزء الثالث: ص73، 183، ومن الجزء الرابع: ص28، 135، 337، 425، ميخائيل شولوخوف: الدون الهادي، ت: علي الشوك وأمجد حسين، وغانم حمدون، دار ابن خلدون، بيروت، 1982

(2) خوري، باب الشمس، ص276

مباشرة عن جرائم الفدائيين والمتحالفين معهم. وهنا، للقارئ أن يدور مع تلك الكلمات ليستقي منها ما يشاء من دلالة.

لكن يبقى التناص الأهم مع الرواية العالمية، هو التناص مع رواية "باولا" للكاتبة التشيلية (إيزابيل الليندي)، والتي سنتوسع في دراستها كنموذج للتناص مع الرواية العالمية.

التناص مع رواية "باولا" نموذجاً

يندرج التناص بين الروائيتين ضمن التناص الغائب، الذي يخمنه الدارس، ويلتفت إليه، بناءً على مرجعيته الثقافية، فكل نص يُرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائي من المكتوب من قبل. فالأنا القارئ - كما هو النص - هي نفسها كثرة من نصوص أخرى. وإنتاج المعنى لن يتم، إلا حين يصل القارئ النص المقروء بالنصوص الأخرى السابقة، وحين يدرك العلاقات التناصية للنص⁽¹⁾.

وفي حدود معرفتي، لم يتناول الدارسون التناص بين "باب الشمس" و"باولا" باستثناء إشارة لفخري صالح، أشار فيها إلى أن إلياس خوري، استعار تقنية روايته من رواية "باولا"، للكاتبة التشيلية (إيزابيل الليندي)، لكنه رأى أن هذه التقنية، لا تشكل جوهر الرواية، بل هي مجرد وسيلة لتغريب التعبير المباشر عن قضية الشعب الفلسطيني المشحون بالسياسي والشعاري والأيدولوجي⁽²⁾.

صدرت رواية "باولا" عام 1994، باللغة الإنجليزية، وترجمت إلى العربية عام 1996، في حين صدرت رواية "باب الشمس" عام 1998. وبناءً على إشارة فخري صالح، ربما قرأ خوري رواية "باولا" بالعربية أو بالإنجليزية، وتأثر بها وبتقنياتها السردية، التي بقيت ماثلة في

(1) ينظر: سلدن، رامان: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، 1998، ص123

(2) ينظر: صالح، فخري: باب الشمس بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص60، ص139

اللاوعي لديه، وحين كتب روايته، تمثل تلك التقنية بوعي أو دون وعي منه بذلك. فتقافة المرء غالباً ما تجد طريقاً إلى كتاباته.

وفي حديث هاتفي مع إلياس خوري، نفى إطلاعه على رواية (الليندي)، قبل كتابة روايته⁽¹⁾. وهنا تكمن المفارقة، لكن هذا لا يمنع الدارس من البحث عن جوانب التناص الكثيرة بين الروايتين، رغم اختلافهما في الموضوع. فالروايتان لا تنتميان للأدب القومي التشيلي والعربي وحسب. إنما تنتميان للأدب الإنساني، وتعبيران عن قضايا إنسانية، مثلما تعبيران عن قضايا وطنية وتاريخية لتلك المجتمعات.

فقد يأتي التناص من باب توارد الخواطر، أو كما سماه العرب القدماء، من باب وقع الحافر على الحافر⁽²⁾، أو من التلاقي بين الثقافات المختلفة. فتقافة الكاتب هي التي تشكل نصه، فقد يُضمنه نصوصاً أخرى بقصد ووعي، وقد تتسرب النصوص الأخرى إلى نصه دون وعي منه بذلك "فدائماً هناك كلام قبل النص وحوله"⁽³⁾.

وما كتبه (أومبرتو إيكو)، في كتابه "التأويل بين السميائيات والتفكيكية"، يلقي الضوء على التناص غير الواعي عند الكاتب.

يكتب (إيكو) عن صلة نصه "اسم الوردية"، بنصوص سابقة كان واعياً لبعضها، وهو يكتب نصه وغير واعٍ لبعضها الآخر، وقد نبهه بعض القراء إلى أشياء لم يكن واعياً لها أثناء إنجاز النص، لكن ما قاله القراء كان ممكناً: "قرأت تحاليل نقدية يشير فيها أصحابها إلى وجود

(1) اتصال هاتفي مع إلياس خوري بتاريخ 2003/7/2

(2) ينظر: طبانة، بدوي: السرقات الأدبية دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها، ص42

(3) بارت، رولان: نظرية النص، ت: منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حوليات الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع27، 1998، ص89

تأثيرات لم أكن واعياً بها أثناء كتابتي للرواية، إلا أنني قد أكون قرأتها بكل تأكيد في شبابي، ومارست علي تأثيراً بشكل لا شعوري"⁽¹⁾.

ينطبق ما قاله (إيكو) على التناس غير الواعي، على نص خوري "باب الشمس"، إذ ثمة حق للقارئ في استحضار النص الغائب عند خوري، بناءً على خلفية القارئ الثقافية، حتى وإن لم يكن الكاتب واعياً له أثناء إنجاز نصه.

فقد أشار النقاد المحدثون إلى تداخل النصوص مع بعضها بعضاً، في علاقات من التناس الحاضر، والتناس الغائب. فالنص وبمجرد ما أن ينفصل عن مرسله، وعن الشروط الملموسة لإنتاجه، فإنه سيخلق في فضاء من التأويلات التي قد لا تنتهي عند نقطة بعينها⁽²⁾. فبين الروايتين "باولا" و"باب الشمس"، ثمة جوانب كثيرة من التناس، يمكن أن يكتب فيها. لكننا هنا سنكتفي بدراسة التناس الأسلوبي بينهما من حيث: بناء الحكاية، والتقنية السردية، ودراسة التناس بين فلسفة (الليندي) وفلسفة خوري لفن كتابة الحكاية.

أولاً: التناس الأسلوبي

أ- التناس من حيث بناء الحكاية

تقوم رواية (الليندي) "باولا"، على حكاية مركزية إيطالية، حكاية فتاة تشيلية، تعيش في المنفى منذ خروجها طفلة مع أسرتها، إبان استيلاء الدكتاتورية على السلطة في بلادها، والإطاحة بنظام (سلفادور الليندي)، وما رافق ذلك من مجازر وأعمال وحشية. تكبر (باولا) وتتعلم وتعمل في بلاد غريبة، بعيداً عن وطنها، وتصاب بمرض غامض يدخلها في غيبوبة عميقة، ترقد على أثرها في مستشفى بمدريد، ترافقها والدتها في رحلة العذاب والمرض، تجلس إلى جانب سريرها في المستشفى، تروي وتكتب لها حكايات من الذاكرة، عن نفسها وعن

(1) إيكو، أومبرتو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000،

ص 95

(2) ينظر: إيكو، أومبرتو: التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ص 45

عائلتها وعن بلادها، وعن (سلفادور الليندي)، والعم (رامون) والحرب الأهلية والمنفى ...
وغيرها من الحكايات.

تخاطب الأم ابنتها قائلة: "أما الآن فسأحدثك عن نفسي وعن آخرين من أفراد الأسرة التي ننتمي إليها كلتانا، ولكن لا تطلبي مني الدقة لأن الأخطاء تتسرب إليّ، ولأن أشياء كثيرة طالها النسيان أو التحريف، فأنا لا أتذكر الأماكن ولا التواريخ ولا الأسماء، ولكنني بالمقابل لا أتترك حكاية جيدة تفلت مني"⁽¹⁾. تلك الحكايات تتوالد ويتداخل بعضها في بعض، وتتفتت

وتنشط على صفحات روايتها. تنوع في سردها، فتنقل من حكاية إلى أخرى، ما بين الماضي والحاضر، تداخل بين الأزمنة وتكسرهما. مثلما هو الأمر في "ألف ليلة وليلة"، التي تقوم على حكاية مركزية إيطالية، حكاية شهرزاد مع الملك شهريار، تلك الحكاية التي يتوالد ويتناسل منها العديد من القصص الأخرى، التي تروى عبر الذاكرة، ذاكرة الراوية شهرزاد.

تروي الأم في "باولا" وتكتب لإيقاظ ابنتها بالكلام، ولتشاغل الموت، حتى لا يجد طريقة إليها، وتحتمل على الذاكرة، في محاولة منها لإلهاء الموت وإبعاد شبحه عن ابنتها⁽²⁾. وكأنها شهرزاد التي تروي لشهريار حكاياتها، لإبعاد شبح الموت عن نفسها، وإيقاظ حسه الإنساني، لكن بفارق تروي الأم، هنا، وتكتب لإبعاد شبح الموت عن ابنتها لا عن نفسها.

وتقوم "باب الشمس" أيضاً على حكاية مركزية إيطالية، مثلما هو الأمر في "باولا" وفي "ألف ليلة وليلة". إنها حكاية أحد المتسللين الفلسطينيين الذين كانوا يحاولون العودة إلى فلسطين بعد تهجيرهم عنها عام 1948، عبر الأسلاك الشائكة وخطر الموت، كي يعودوا إلى قراهم المهدمة، وبيوتهم التي سكنها آخرون يهوداً وعرباً، ليعودوا ويتردوا مرة أخرى أو يقتلوا على الحدود.

(1) الليندي، إيزابيل: باولا، ت: صالح علماني، دار جفرا للدراسات والنشر، حمص، 1996، ص14

(2) ينظر: السابق، ص97 و186

لكن تتخذ حكاية المناضل يونس الأسدي لها مساراً آخر، إذ تتحول إلى حكاية عشق ومقاومة على مدار ثلاثين عاماً وأكثر. يعبر يونس الأسلاك الشائكة ما بين الجنوب اللبناني والجليل الفلسطيني، ليلتقي زوجته في مغارة "باب الشمس"، فينجب عدداً من الأولاد، مبقياً على صلة الوصل ما بين الفلسطيني اللاجئ، والباقيين على أرضهم.

يصاب هذا المناضل بالكوما (الغيبوبة) مثل (باولا)، فيرقد على أثرها في مستشفى الجليل بمخيم شاتيلا في بيروت، غريباً بعيداً عن وطنه الذي هُجر منه، يلازمه الدكتور خليل كابن له في المستشفى، ويجلس إلى جانب سريره، محاولاً استخدام دواء الحكاية، لانتشاله من أرض الموت، وإيقاظه بالكلام وإبعاد شبح الموت عنه، أو بمعنى آخر يحاول أن يشتري الحياة بحكاياته، فيخاطبه قائلاً "الدكتور أمجد كان على حق حين أعلن أنك ميت سريرياً. ولكني مقتنع أن الروح تملك نظامها الخاص، وأن الجسد وعاء الروح، فأحاول إيقاظك بحكاياتي، وأنا على يقين من أن الروح تستطيع، إذا أرادت إيقاظ الجسد النائم"، ويخاطبه أيضاً "ألم نتفق على شراء الحياة بتلك الأيام والليالي الطويلة التي قضيناها في غرفة المستشفى، ونحن نروي ونتذكر ونتخيل"⁽¹⁾.

وخليل هنا كشهرياد التي تشتري حياتها بالحكاية لشهريار، لكن هذه التقنية لا يستخدمها لمنع الأحباب من الرحيل وتركنا وحيدين على هذه الأرض "بل يستخدم الحكاية وسيلة للم شتات الحكايات الكثيرة للفلسطينيين، في زمان دخول مشروعهم الوطني، ما يشبه الغيبوبة التي دخلها المناضل يونس الأسدي"⁽²⁾.

يروى خليل لأبيه حكايات من الذاكرة، حكايات الفلسطينيين الكثيرة عن اللجوء والمنفى والتشرد. حكايات أم حسن، ودنيا وشمس وعدنان أبو عودة، وطفل الصفصاف، وحامية شعب... وغيرها من حكايات الشعب الفلسطيني التي لا تقل مركزية عن الحكاية الإطارية - حكاية

(1) خوري، باب الشمس، ص158 وكذلك الصفحات 512، 513

(2) صالح، فخري: باب الشمس بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001،

يونس الأسدي - التي تشد الحكايات الأخرى إلى بعضها بعضاً، تلك الحكايات تتناسل ويتوالد بعضها من بعض، ويتداخل بعضها في بعض، ينثرها الراوي ويشطّرها ويفتتها على صفحات روايته. ينوع في سرده للمروي عليه، فيقفز من حكاية إلى أخرى فتضيع منه الحكاية الأصلية، يقول: "أقفز من حكاية إلى حكاية وتضيع مني الأشياء، وأنسى بماذا بدأت"⁽¹⁾.

ب- التناص من حيث التقنية السردية

تقدم (الليندي) روايتها "باولا" في قسمين، يحوي القسم الأول "299 صفحة"، مذيلة بالتاريخ التالي "كانون الثاني 1991 - أيار 1992"، في حين يحوي القسم الثاني منها "145 صفحة" تذيله أيضاً بتاريخ "أيار - كانون أول 1992". وفيها تتخذ (الليندي) من نفسها راوية لحكاياتها، التي تسردها من خلال تقنيات سردية حديثة، كالاسترجاع والتداعي والتكرار، وتفتيت السرد وتكسير الزمن، إلى غير ذلك من الأساليب الحداثية في القص، والتي تبدو واضحة في الرواية بقسميها.

تروي الأم (الليندي) في روايتها "باولا" لابنتها عبر التداعي والاسترجاع للماضي، لالتقاط شظاياها المبعثرة في الذاكرة، لحفظه من الضياع دون الالتفات إلى منطوقية الأزمنة، وتسلسل التاريخ والأحداث. تستحضر الماضي بفرحه وحزنه، بآلامه وآماله من خلال حكاياتها (الأوتوبوغرافية).

ويقدم خوري روايته "باب الشمس" من خلال تقنيات سردية حديثة، كذلك التي استخدمها (الليندي) في روايتها. يقسم روايته إلى جزئين، الأول يحوي "236 صفحة" بعنوان "مستشفى الجليل"، في حين يحوي الجزء الثاني "291 صفحة" بعنوان "موت نهيلة"، وخلافاً لما هو عليه الأمر عند (الليندي)، يتخذ خوري راوياً لحكاياته. يروي هذا الراوي لأبيه مسترجعاً الماضي، ليلم شظايا الذاكرة الفلسطينية بحكاياتها الكثيرة، وكأنه يريد أن يحفظها من الضياع

(1) خوري، باب الشمس، ص35

والاندثار. يُكسر الزمن ويفتت الحكايات وينثرها على صفحات الرواية، منتقلاً ما بين الماضي والحاضر، دون الالتفات إلى تسلسل الأحداث وتواليها.

الجزء الأول من الروايتين

يقوم السرد في الروايتين "باولا" و"باب الشمس"، على ثنائية المخاطب / المخاطب، الراوي والمروي عليه. هذا الأسلوب السردى ليس جديداً في التاريخ الإنساني، وإن حاول بعض المعاصرين إعطائه وضعاً جديداً في الكتابة السردية. فالفرنسيون يزعمون أنه من ابتكارهم، لكن الناقد العربي عبد الملك مرتاض، وفي كتابه "في نظرية الرواية"، وقف أمام هذا الأسلوب وناقشه في صفحات عديدة، أتى خلالها على رأي الدارسة (فرانسوا زغيوه) التي ذهبت إلى أن (بلزاك) هو أول من استخدمه في روايته "الزنبقة في الوادي"، وعلى ما يزعمه الروائي (ميشال بيطور)، الذي يرى أنه أول من وظفه بطريقة منهجية في روايته "العدول" أو "التحوير".

ويذهب مرتاض في دراسته إلى أن الأدب العربي قديمه وحديثه عرف هذا الأسلوب قديماً عُرف في نص "ألف ليلة وليلة" من خلال حكايات شهرزاد مع الملك شهريار، إذ تقوم شهرزاد بدور الراوي / المخاطب، وشهريار بدور المروي عليه / المخاطب⁽¹⁾.

وفي القص العربي الحديث، عُرف هذا الأسلوب في عدد من الروايات، منها رواية إميل حبيبي "الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل"، وفيها نكون أمام مرسل ومرسل إليه، مخاطب ومخاطب. يكتب سعيد رسائل يوجهها إلى ذاته، سعيد الراوي / المخاطب، وذاته المروي عليه / المخاطب⁽²⁾، وليس المخاطب والمخاطب إلا شخص إميل حبيبي⁽³⁾. ومنها أيضاً

(1) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية "بحث في تقنيات السرد"، ص 190 ولمزيد من المعلومات ينظر أيضاً ص 189-197

(2) ينظر: حبيبي، إميل: الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، مطبعة الاتحاد التعاونية، حيفا، 1974

(3) ينظر: الأسطة، عادل: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002، ص 27

رواية "ذاكرة الجسد" للجزائرية أحلام مستغانمي⁽¹⁾، وفيها تتخذ مستغانمي أسلوب المخاطب والمخاطب، فتختار راوياً رجلاً لروايتها خالد المخاطب وحياة المخاطب، ولكل منهما عالمه الخاص الذي يميزه عن الآخر. أما رواية عادل الأسطة "تداعيات ضمير المخاطب"، فتتطابق سمات المخاطب والمخاطب، بحيث يغدو شخص المخاطب هو المخاطب⁽²⁾.

تحدد (الليندي) في روايتها المخاطب والمخاطب، الراوي والمروي عليه، الابنة (باولا) المروي عليه، و(الليندي) الراوي، أم وروائية ورسامة تشيلية، تعيش في المنفى منذ خروجها من بلادها في زمن الدكتاتوريات التي أطاحت بقربها (سلفادور الليندي). وهنـا "الراوي والمروي عليه وجودان قاران في النص وليسـا خارجـه"⁽³⁾.

تكتب الأم وتروي في آن معاً، تكتب مخاطبة ابنتها، كي تقرأ ما تكتبه لها حينما تفيق من غيبوبتها، تروي لها حكايات لم تعرفها من قبل، عن عائلتها وعن بلادها. وحين تروي الأم المخاطب عن ذاتها، يتخذ السرد تقنية ضمير المتكلم / الأنا، لتجعل من سردها أكثر حميمية، وأكثر صدقاً وإقناعاً بما تروي، ولتوهم القارئ بأن الراوي هو ذاته الشخصية المحورية وليس شخصاً آخر، ونلمس ذلك في المقطع التالي "اجتزت المسافة إلى طاولة مكتبه بصمت، ومررت قريباً جداً من سريره، حيث كان بمقدوري الإحساس بوحدته كأرمل، وفتحت أحد الصناديق، وأنا أرتعد خوفاً من استيقاظه وضبطي وأنا أسرقه"⁽⁴⁾.

وفي سياق سردها الذاتي، يتم الانتقال من ضمير الأنا الساردة إلى ضمير الغائب / الهو، الذي يتعدد بتعدد الشخص حين تروي عن الآخرين؛ لتمرر ما تشاء من أفكار وآراء، دون أن يبدو تدخلها صارخاً.

(1) ينظر: مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001

(2) ينظر: الأسطة، عادل: تداعيات ضمير المخاطب، دن، 1993

(3) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ت: علي عفيفي، فصول، القاهرة، ع2، مج 12، 1993، ص75

(4) الليندي، باولا، ص69

ويستخدم خوري في روايته التقنية ذاتها، يحدد المخاطب والمخاطب، الراوي والمروي عليه تماماً كما في "باولا"، يونس الأسدي المروري عليه / المخاطب، و خليل الراوي / المخاطب. خليل طبيب مؤقت في مستشفى مؤقت، لاجئ فلسطيني ولد في مخيمات الشتات والمنفى في لبنان، تربطه مع المروري عليه علاقة حميمية، يرافقه كابنه في المستشفى ويجلس إلى جانب سريره. وهنا "الراوي خلق متخيل، شأنه في هذا شأن المروري عليه"⁽¹⁾.

يروى خليل للمخاطب يونس حكاياته، حكايات سبق وأن رواها المخاطب للراوي من قبل، إضافة إلى حكايات أخرى يسردها الراوي لا علم للمروري عليه بها، حكايات جمعها الراوي من آخرين.

يقول خليل "أنا يا أبي لا أعرف حكاية شاهينة كي أرويها لك ... تريد قصة أبي مع اليهودي، سوف أخبرك إياها، لكن لا تسأل عن التفاصيل، أسأل جدتي"⁽²⁾، وهنا ما يرويها الراوي لم يكن شاهداً على حصوله، الحكايات جاءت دون أن يسعى إليها، فهو لم يكن مهتماً بجمع الحكايات، جدته كانت تغمره بحكاياتها الكثيرة عن اللجوء والمنفى، التي تمثل الحكاية الكبرى للفلسطينيين⁽³⁾.

ومتلما هو الأمر عند (الليدي) يتخذ الراوي، تقنية ضمير المتكلم / الأنا حين يسترسل في ذكرياته الشخصية. فاستخدام ضمير المتكلم يمنح الكاتب حرية استقصاء أعماق الشخصية وباطنها، ويرر الانتقال من موقف إلى آخر فوق الاعتبارات المكانية والزمانية، فيبدو سرده أكثر حميمية، يكشف عن ذاته ويعريها، يقدمها كما هي لا كما يجب أن تكون، يقول الراوي "اكتشفت كيف يمكن لي أن أفتح كتاب التاريخ، وأدخل فيه، وأكون القارئ والمقروء في آن

(1) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروري عليه، ت: علي عفيفي، فصول، القاهرة، ع2، مج12، 1993، ص76

(2) خوري، باب الشمس، ص350

(3) ينظر: السابق، ص 348

واحد، هذا هو الوهم الذي تصنعه لنا الثورات، وتجعلنا نعتقد أننا الشخص والمرأة، وتقودنا إلى الوحشية"⁽¹⁾.

في الجزء الثاني من الروايتين

يستمر السرد في "باب الشمس"، من خلال تقنية المخاطب والمخاطب حتى النهاية، موت يونس، ويستمر - كذلك - الراوي والمروي عليه في لعب دوريهما. خلافاً لما هو عند (الليندي) التي تخلت عن تقنية المخاطب والمخاطب، تلك التقنية التي قدمت من خلالها القسم الأول من روايتها.

ففي القسم الثاني منها، ومنذ الصفحة الأولى تضع (الليندي) الراوي، النقاط على الحروف. باولا لم تعد مروياً عليها، فتقول: "ليس لهذه الصفحات من توجه إليه"⁽²⁾. لكن هذا لا يعني أن المروي عليه غير موجود، و "مع أن المروي عليه يمكن أن يكون غير مرئي في السرد، فهو موجود، برغم ذلك ولا ينسى كلية أبداً"⁽³⁾. لأن استمرار السرد يتوقف عليه، لكن إعفاء باولا عن دور المروي عليه/المخاطب، لا يوقف استمرار السرد وتتابعه، إنما فقط يغير من إيقاعه، فهناك مروي عليه ضمنى للحكاية. لذا يستمر السرد في تتابعه، وتستمر الأم بدورها كراو، من خلال تقنية السرد الذاتي ضمير المتكلم / الأنا، متخذة من نفسها ومن غيرها موضوعاً لسردها، تسرد عن (آرنستو، وعن باولا، ونيردوا، وسلفادور الليندي)، وعن إخفاقاتها في الحياة....، مما يتيح لنا الاقتراب من الحدث بشكل مباشر.

والتحول في إيقاع السرد عند (الليندي)، لم يأت إلا بعد أن تركت باولا دورها كمخاطب، وهذا لم يكن باختيارها، فهي في غيبوبة لا تملك إرادتها، فوالدتها هي التي أعفتها من هذا الدور حينما تيقنت من استحالة شفائها وعودتها للحياة. وكأن هذا التحول إقرار من

(1) خوري، باب. الشمس، ص158

(2) الليندي، باولا، ص233

(3) برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ت: علي عفيفي، فصول، القاهرة، ع2، مج12، 1993، ص84.

المخاطب / الراوي بالهزيمة أمام الموت وجبروته، الموت الذي حاولت محاصرته ومحاربتة بحكاياتها للمخاطب باولاً، كي تنتشلها من أرض الموت، وتحثها على العودة للحياة. لكن في الوقت الذي تراعت لها الهزيمة في الأفق، خرجت من بوتقة المواجهة مع الموت، وانطلقت بذاكرتها تبحث عن الحكاية لمجرد تسجيلها وحفظها من الضياع والاندثار، ولقتل الوقت وإضاعته، في ظل الانتظار المرعب والمخيف للحظات الموت المرتقبة.

وفي الصفحات الأخيرة من الرواية، ينقطع استرسال (الليندي) الراوية في سرد ذكرياتها الشخصية، وسردها عن الآخرين، لتعود إلى تقنية المخاطب/ المخاطب، ولتأخذ دورها في مخاطبة ابنتها، لتحارب الموت وتحاصره، لكن من موقع آخر يختلف عن موقعها السابق، حينما كانت تحاول أن تهزمه. وهنا تقف (الليندي) في موقع المهزوم الذي يحاول أن يخفف من قسوة هزيمته، لذا تعود إلى تلك التقنية في الصفحات الأخيرة، وفي اللحظات الأخيرة من حياة ابنتها لتودعها في لحظات موتها، ولتشعرها بالأنس والمحبة والدفء والحنان، لتحمل روحها المحبة والسلام إلى العالم الآخر، مثلما حملته في عالم الواقع، ولتخفف من معاناتها ومن قسوة الموت ووحشته.

أما في "باب الشمس" فيونس مجبر على القيام بدور المروي عليه، فهو لا يملك الإرادة للتعبير عن موافقته أو رفضه فهو في غيبوبة، واستعداده للسمع هنا يأتي بشكل ضمني، على افتراض إنه يسمع ويشعر بما يدور حوله فأساس الخطاب هنا يقوم على أن كل ملفوظ يشترط لكي يتحقق وجود متكلم ومخاطب. وكل تعبير لغوي إذاً موجه دائماً نحو الآخر، نحو المخاطب (المستمع)، وإن كان هذا الآخر غائباً فيزيائياً⁽¹⁾. وهنا لا يغيب المروي عليه فيزيائياً، فالراوي يعرض عليه باستمرار أن يستمع لحكاياته، ويسأله دائماً إن كان مستعداً للسمع، يقول

(1) ينظر: القمري، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد: حالة الرواية مدخل نظري، الفكر العربي المعاصر، ع60-61، 1989، ص96

الراوي "الحكاية التي أريد إخبارك إياها هي حكاية أبي في عمقا، اسمعني، والله كأني من عاش الحكاية، كأنها حكايتي" (1).

وبالرغم من أن مسؤولية الراوي، التي تتصل بشكل الحكاية وطابعها أكبر من مسؤولية المروي عليه، إلا أن السرد في النهاية يعتمد على كليهما. فمسار السرد لا يعتمد على الراوي فقط وقدرته على السرد، بل على المروي عليه واستعداده للسمع، تماماً كما في "ألف ليلة وليلة" فشهرزاد كان من الممكن أن تموت وينتهي بالتالي السرد، إذا تعب شهريار أو ملَّ الاستماع لحكاياتها. وفي "باب الشمس" يأتي افتراض استمرار المروي عليه في السماع من باب حرص الراوي / المخاطب على بقاء المروي عليه حياً، فهو يحاول باستمرار إيقاظه بالكلام وبالحكايات التي يسردها له، ويسعى جاهداً لانتشاله من أرض الموت ومنعه من الرحيل.

هذا الحرص والإصرار على حياة المروي عليه، ليس لمجرد منع من نحب من الرحيل، ثمة أسباب تكمن خلف هذا الحرص والإصرار. أولاً: الراوي محاصر بالخوف من الموت الذي يترصد به في كل لحظة، يرى في حياة المروي عليه ملاذاً، وملجأً له من الموت، إنه الفلسطيني الذي بقي في لبنان دون حماية أو سند. ثانياً: الراوي حريص على استمراره في سرد حكايات الفلسطينيين، ولم شطاياها المبعثرة في الذاكرة، ليحفظها من الضياع والاندثار. وثالثاً: وهو الأهم، يكمن في أن المخاطب يونس، لا يمثل ذاته كفردي، بل هو رمز للثورة والمقاومة الفلسطينية التي كانت، والتي يحاول الراوي جاهداً التشبث بها في سياق الغياب، والتفكك الذي أصاب كل شيء، وفي وقت أخذ وهج الثورة والمقاومة يخبو شيئاً فشيئاً، منذ خروجها من بيروت، إلى مناف جديدة، وإيعادها عن إمكانية الفعل والتأثير، وفي وقت يعج بالهزيمة وانسداد الأفق، من هزيمة العراق إلى اتفاق (أوسلو)، وكأن المخاطب بما يمثله من رمز، هو الأمل الوحيد المتبقي للحياة.

(1) خوري، باب الشمس، ص306

يبذل الراوي قصارى جهده، لإتقاذ المخاطب من أرض الموت والتلاشي، لكنه لا يحصد سوى الوهم والمرارة. فهو كـ (دون كيشوت)، يصارع طواحين الهواء، فيموت المخاطب يونس، وبدخول اتفاق (أوسلو) حيز التنفيذ على الورق لا على أرض الواقع، تضيق جهوده هباءً، فتبدو صورة الواقع سوداوية قاتمة، يصفها الراوي بقوله: "أقف هنا والمطر يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك يا سيدي الحكايات، لا تنتهي هكذا، لا. أقف؛ المطر حبال تمتد من السماء إلى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمد يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي" (1).

دور الراوي

الراوي هو وسيلة، أو أداة تقنية يستخدمها الكاتب ليكشف بها عالم قصه، أو ليبث القصة التي يرويها (2) وهو الذي يجسد المبادئ التي تنطلق منها الأحكام التقويمية، وهو الذي يخفي أفكار الشخصيات أو يجلوها، وهو الذي يختار الخطاب المباشر أو الخطاب المحكي، ويختار التالي الزمني أو الانقلابات الزمنية، فلا وجود لقصة بلا سارد (3).

تتناص الروايتان - "باولا وباب الشمس" - من حيث الدور الذي يلعبه الراوي فيهما، فدوره لا يقتصر فحسب على استمرار السرد، بل يتعدى ذلك إلى مهمة خلق حكايات فرعية، تتبثق عن الحكاية الإطارية، إضافة إلى خلق راوٍ ومروي عليه للحكاية الجديدة.

يُحصر المخاطب / المروي عليه في "باولا" وفي الجزء الأول منها بالابنة (باولا) سواء ضمن الحكاية الإطارية، أو ضمن الحكايات الفرعية المتولدة منها. بالمقابل تتفرد الأم (الليندي) بدور الراوي / المخاطب في الرواية كلها.

(1) خوري، باب الشمس، ص 527

(2) ينظر: العيد، يمى: تقنيات السرد الروائي، ص 90

(3) ينظر: تودوروف، تزفيتان: الشعرية، ص 56

وفي الجزء الثاني منها، ورغم عدم تحديد الراوي للمخاطب / المروي عليه، فهو محصور ضمناً بالقارئ لتلك الحكايات. فالراوي لا يستطيع أن يسرد دون الآخر، حتى وإن كان الآخر مغيباً وممحواً في الواقع، لأن هذا الغياب يقود إلى التطابق بين الذات والمرأة وحين يتم التطابق تمحي الذات وتتلاشى، لذا كان السرد هو فن البحث عن الآخر الغريب والمختلف⁽¹⁾.

تروي (الليدي) حكاية باولا الإطارية فيتولد منها العديد من الحكايات، ترويها بصوتها لا بصوت شخصها، فهي لا تمنحهم فرصة للنطق بأصواتهم ليسردوا عن أنفسهم. لذا تبدو راوية متسلطة في سردها، وإن حاولت في بعض المقاطع تطعيم سردها بحوارات قصيرة، أو بمقاطع صغيرة تنطق بها شخصها. لكن وعلى الرغم من سيطرتها الكاملة على السرد، فإن هذا لا يعتبر مأخذاً على سردها، فحكاياتها (أوتبوغرافية)، مبنية على وجهة نظرها كراوية، وروائية وكصاحبة لتلك الحكايات.

وفي "باب الشمس" يبقى المخاطب والمخاطب محددين، ضمن سرد الحكاية الإطارية، المخاطب خليل والمخاطب يونس، في حين نجد تنوعاً لهما في الحكايات الفرعية، المتولدة عن الحكاية الإطارية، وهناك أمثلة كثيرة على ذلك، مثلاً حينما يروي خليل عن جدته حكاية فرعية، يتحول من دور الراوي / المخاطب إلى المروي عليه / المخاطب، في حين تأخذ جدته دور الراوي / المخاطب، قالت جدتي: "أبوك كان بطلاً، رأيتك ورأيت الدم، فركضت ودموعي تسبقني، ابني الوحيد يموت من أجل كمشة بامية، وبدأت أصرخ قتله اليهود، أنا قتلتك"⁽²⁾.

وفي حكاية نهيلة السابعة، تأخذ نهيلة دور الراوي / المخاطب، ويونس يأخذ دور المخاطب / المروي عليه. قالت نهيلة "أنت لا تعرف شيئاً، تعتقد أن الحياة هي هذه المسافات التي تقطعها،

(1) ينظر: خوري، إلياس: في الهوية وأوهامها، الكرمل، ع62، 2000، ص232

(2) خوري، باب الشمس، ص331 وكذلك ص324، 375

وتأتيني برائحة الغابة. وتقول إنك ذئب وحيد، لكن لا حبيبي... هل تعلم من نحن! هل تعلم ماذا جرى لنا"⁽¹⁾.

ويبدو الراوي هنا محايداً في سرده، خلافاً لما هو عند (الليندي)، ففي سياق تقديمه لشخصه يُفسح لهم المجال لينطقوا بأصواتهم، وليسردوا عن أنفسهم بأنفسهم، فالراوي هنا يقف في موضع القارئ، مثله، على مسافة، كأنه يضع القارئ مكانه، فلا يريه أكثر مما يرى...⁽²⁾، فالأسلوب السردي الذي يتخذه راوي "باب الشمس"، ليس عبثياً، بل يتقصد من ورائه توسيع أفق الرؤيا، وتعداد زوايا النظر في حكايته التي يرويها. كل يروي من منظوره الخاص للحكاية، وبذلك يعدد الاحتمالات، ويفتح مجالاً أرحب لتعدد التأويلات.

تبادل الأدوار بين المخاطب والمخاطب

تتناص الروايتان في هذا الجانب التقني من السرد، حيث يتم تبادل الأدوار بين المخاطب والمخاطب الرئيسيين اللذين تقوم عليهما الحكاية الإطارية.

يبرز تبادل الأدوار بين المخاطب والمخاطب في "باولا" من خلال الحلم الذي قدمته الراوية الأم، بأسلوب حر مباشر، داخلت فيه بين صوتها ونطق ابنتها. في هذا الحلم تحولت (باولا) المروي عليها إلى مخاطب، والأم (الليندي) الراوية إلى مخاطب، تقول الابنة "إسمعي يا ماما، استيقظي، لا أريدك أن تظني أنك تحلمين. جئت أطلب منك المساعدة... أريد أن أموت ولا أستطيع"⁽³⁾.

أما في "باب الشمس" فيتم تبادل الأدوار بين الراوي الرئيس في الحكاية الإطارية وبين المخاطب الرئيس فيها يونس الأسدي. عندها يتحول الراوي خليل إلى دور المخاطب،

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص392، وكذلك ص 396-398

(2) ينظر: العيد، يمى: تقنيات السرد الروائي، ص105

(3) الليندي، باولا، ص355

والمخاطب يونس إلى دور الراوي المخاطب، يقول يونس: "لن أصف لك كيف وصلت، لأنك لن تصدق. صحيح أن المسافة بين الجنوب اللبناني، وقرية ترشيجا في الجليل قصيرة، ويمكن قطعها مشياً خلال أربع أو خمس ساعات. لكن تلك الأيام ... كان علينا تجنب الدوريات الإسرائيلية المتقلبة"⁽¹⁾.

لكن تبادل الأدوار هذا الذي تم بين المخاطب والمخاطب، سرعان ما ينتهي بانتهاء الحكاية الفرعية، فالراوي الجديد يختفي بعد أداء وظيفته التي وجد من أجلها - سرد الحكاية الفرعية - ومن ثم يعود الراوي الأصلي، راوي الحكاية الإطارية إلى لعب دوره.

ويثير هذا التناص الأسلوبي الكبير بين الروائتين، "باولا" كنص سابق، و"باب الشمس" كنص لاحق، الكثير من التساؤلات أهمها: هل استعار خوري أسلوب (الليندي) في القصة؟ وإذا لم يستعره، كيف لنا أن نفسر التناص الكبير بينهما؟

إن مجرد التفكير في هذه التساؤلات، ومحاولة الإجابة عنها، يستدعي حديث خوري الذي نفى فيه إطلاعه على رواية "باولا" قبل كتابته لروايته "باب الشمس". لذا ينبثق تأويل هذا النوع من التناص، من التفاعل بين المؤول والنص، لكن نتيجة هذا التأويل، تفرضها طبيعة النص وطبيعة الإطار العام للمعارف الموسوعية لثقافية المؤول، إذ يتوجب عليه أن يبحث فيما هو داخل النص وخارجه⁽²⁾. فالنص الحديث ما عاد نشاطاً بريئاً أو بئراً معزولة عن هواء العالم، فهو كما يرى (بارت) نسيج من الاقتباسات والإحالات والأصداء واللغات القديمة والمعاصرة التي تخترقه بكامله⁽³⁾.

وخلال البحث في داخل النص وخارجه، نجد (الليندي) كاتبة وروائية عالمية، ذات ثقافة واسعة ومتنوعة، عاشت في الشرق، وفي لبنان بالتحديد، فترة من الزمن إبان الحرب الأهلية فيه عام 1958، وفي روايتها التي يمكن أن نعدّها رواية سيرة ذاتية، أشارت إلى قراءاتها المبكرة

(1) خوري، باب الشمس، ص60

(2) ينظر: إيكو، أومبرتو: التأويل بين السيميائية والتفكيكية، ص160

(3) ينظر: العلاق، علي جعفر: شعرية الرواية، علامات في النقد، ع23، مج6، 1997، ص123

للنص التراثي "ألف ليلة وليلة"، فقد أعجبت (الليندي) بالشرق وسحره، وصورته الثقافية، من خلال تلك الحكايات وأسلوب قصها.

فقد عرفت أوروبا حكايات متفرقة من "ألف ليلة وليلة"، منذ الحروب الصليبية، لكنها كانت أكثر رواجاً في بداية القرن الثامن عشر، من خلال ترجمة الفرنسي (أنطوان جالان)، ثم توالى الترجمات بعد ذلك إلى معظم لغات العالم، لتصبح "ألف ليلة وليلة"، جزءاً من الأدب العالمي، وينبوعاً لتفجير الأدب، فقد توالدت عن نص الليالي المترجم العديد من النصوص الأدبية العالمية⁽¹⁾.

وعودة إلى إلياس خوري، نجده كاتباً وروائياً وأكاديمياً عربياً، ذا ثقافة متنوعة، مطلعاً على الأدب العربي قديمه وحديثه، وبدهياً أن يكون مطلعاً على التراث السردى العربي، ومنه "ألف ليلة وليلة".

ويقودنا هذا الكلام عن (الليندي) وخوري إلى تناسل الثقافات وتلاقحها - ثقافة (الليندي) وثقافة خوري - مما يذكرنا بفكرة (بارت) عن النص الجماعي وملخص الفكرة يقول: "إن الكاتب حينما يكتب لغة فإنه يستمدّها من مخزون معجمي له وجوده في أعماقه ككاتب، هذا المخزون تكون من خلال نصوص متعاقبة عليه ... فالنص يصنع من نصوص متضاعفة التعاقب على الذهن، منسجمة من ثقافات متعددة، ومتداخلة في علاقات متشابكة من المحاور والتعارض والتنافس ..."⁽²⁾.

وفي ضوء هذا المفهوم، نرى أن التناسل الأسلوبى الكبير بين (الليندي) وخوري في نصيهما، هو صدق لترسبات نصية متولدة عن النص الأصلي، النص الأم نص "ألف ليلة وليلة"، فكلاهما قرأ هذا النص وتأثر به وبأسلوبه، وغرف من نبعه. ذلك النص الذي شكل بؤرة

(1) ينظر: القلماوي، سهير: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، 1976، ص7

(2) الغدامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، ص323

تتوالد وتتناسل منه نصوص لاحقة عربية وعالمية، فرض نفسه وشكله، وثيماته (أفكاره) على الكاتب والمتلقي العربي، وغير العربي على السواء.

والمتتبع لحركة الحضارات في مسيرتها الإنسانية يجد أن التراث المعرفي مفتوح على الشعوب كلها وخاضع للتأثر والتأثير، بشكل طبيعي لإغناء مخزونها من الأفكار والفلسفات والمعارف والآداب... وغيرها، فابن سينا مثلاً لم ينكر تأثره بأرسطو، بل لم ينكر (دانتي) نفسه أنثر "رسالة الغفران" على كتابه الشهير "الكوميديا الإلهية"⁽¹⁾.

لكن هذا الانفتاح لا يعني اقتلاع الجذور، وطمس معالم الخصوصية الثقافية. لذا يمكننا أن نقول هنا أن نص خوري ونص (الليندي) بقي كل منهما يحمل خصوصيته الثقافية، ومعالمه الخاصة.

ثانياً: التناسل بين فلسفة (الليندي) وفلسفة خوري لفن كتابة الحكاية

تسرد (الليندي) حكاياتها في "باولا" بنفسها، فتشف الحكايات عن فلسفتها للكتابة، فهي تكتب لتحفظ التاريخ من النسيان، الذي تخشى عليه من الضياع، "فالذاكرة تُثبت بالكتابة، وما لا تصوغه من كلمات أو تدونه على الورق سيمحوه الزمن"⁽²⁾. إنها تحتال على الذاكرة الضعيفة لأن الأشياء يطالها النسيان والتحريف، وترى في الكتابة فسحة للتفريغ عن النفس، فالعزلة تولد الأسئلة التي تدفع للكتابة، ومن خلال البحث عن إجاباتها، تولد الكتب، التي تشبهها بالأولاد، فتقول: "الأولاد مثل الكتب، هم رحلة إلى أعماق النفس، حيث الجسد والعقل والروح، يبدلون اتجاههم، ويتحولون إلى مراكز الوجود نفسه"⁽³⁾.

تحمل الساردة في "باولا" هموم الكتابة الروائية وهواجسها، إلى جانب فلسفة الحكاية وكتابتها، فتروي عن طقوس الكتابة، فهي تجد نفسها في جميع شخوصها، تعيش الحكاية وكأنها حكاياتها الخاصة، وتشكو من صعوبة اختيار النهاية لحكاياتها، وتتساءل كيف ولماذا تكتب؟

(1) الصايغ، عدنان: ثقافة الاستلاب5 www.iraqcp.org/ports

(2) الليندي، باولا، ص12

(3) السابق، ص263

وتتناص فلسفة (الليندي) مع فلسفة خوري لفن كتابة الحكاية، فهو شغوف بالحكايات والبحث عنها، ويعلن عن ذلك صراحة قائلاً "شعوري إنه إذا لم تكتب الحكايات تموت وتتلاشى"⁽¹⁾، وأهمية الحكاية تكمن في روايتها أو كتابتها، فالحدث هو أن نروي، وحين نروي لا نرتوي، لكننا على الأقل، نشترى شيئاً من عمرنا الذاهب إلى الموت، ونتمتع بهذا الحيز الضيق الذي نعبره بين غيابين. غيابنا قبل الولادة، وغيابنا بعد الموت⁽²⁾.

وتشف رواية "باب الشمس" -أيضاً- عن فلسفته للحكاية من خلال السارد الذي يرى أن الكلام ينحل في الكتابة، ويتحول إلى رموز وإشارات باردة، فاقدة لكل حياة. لذا يتساءل قائلاً: "قل لي من يعرف أن يكتب التباسات الحياة؟ إنها حالة بين الموت والحياة"⁽³⁾. وكما حمل السارد هموم الكتابة الروائية وهو اجسها في رواية (الليندي)، يحمل السارد في رواية خوري تلك الهموم. بفارق السارد هناك هي الروائية نفسها، في حين السارد هنا ظل فني للكاتب، يتساءل كيف يجمع الحكاية، وكيف يروي؟ هل يروي الحكاية من نهايتها أم من بدايتها. كي يترك الأشياء غامضة معلقة في الاحتمالات، ليستحوذ على الدهشة.

وتتبدى الذاتية لدى خوري و(الليندي) في نصيهما من خلال هذا الجانب التناسلي، فالسارد ينطق بما ينطقان به كروائيين، وإلى جانب هذا، ثمة جانب آخر من التناسل يتمثل في تضمين نصيهما لأسماء، أدباء وشعراء عالميين، وتعدادهما لمصادر الحكاية لديهما.

ففي نص (الليندي)، يجد الشعراء والأدباء العالميين طريقهم إلى نصها، فهو يتضمن أسماء العديد منهم، يأتي في مقدمتهم: (نيرودا) و(شكسبير) و(سالغاري)، و(شو). وتحفل صفحات رواية خوري كذلك بأسماء العديد من الشعراء والأدباء العالميين، مثلما هو الأمر في رواية (الليندي)، يأتي في مقدمة هؤلاء محمود درويش، وغسان كنفاني، و(دستوفسكي) و(شولوخوف).

(1) أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، ص 149

(2) ينظر: دراج: فيصل وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية دراسات وشهادات، ص 145

(3) خوري، باب الشمس، ص 213

ومثلما تذكر (الليندي) مصادر حكاياتها في "باولا"، يذكر خوري مصادر حكايته في "باب الشمس"فـ (الليندي) جمعت حكاياتها من جدها، ومن حكايات والدتها في سن الطفولة، إلى جانب التاريخ الذي تغترف منه، متمثلاً بأرشفيف القصص التي جمعتها من الصحف حول ضحايا الدكتاتورية في بلادها، وتسجيلاتها ومقابلاتها مع بعضهم. لكنها لا تغفل مصدراً مهماً من مصادر حكاياتها، ألا وهو تجاربها الذاتية، التي تعتبرها مصدراً لتوليد القصص، تقول (الليندي) "تجارب اليوم هي ذكريات الغد، والتجارب القاسية تغذي الذاكرة وتولد القصص"⁽¹⁾

شكلت (الليندي) من هذه المصادر، ومن حكاية ابنتها روايتها "باولا"، لتضئ حقبة مهمة من تاريخ وطنها السياسي والثقافي والاجتماعي. إضافة إلى تسليط الضوء على بعض الجوانب التاريخية والاجتماعية، والثقافية لعدد من البلدان التي زارتها وأقامت فيها فترة من الزمن.

ويعدد الراوي في "باب الشمس"مصادر حكاياته أيضاً، مثلما عددت الراوية في"باولا"مصادر حكاياتها. فقد جمعها من حكايات المروي عليه يونس الأسدي، ومن جدته ومن أم حسن، ومن شمس ... الخ، يقول الراوي للمروي عليه "أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين"⁽²⁾. لكن في نهاية الرواية يشير الروائي صراحة إلى مصادر حكاياته، فقد جمعها من عشرات الرجال والنساء الفلسطينيين في مخيمات اللجوء في لبنان، الذين فتحوا له أبواب حكاياتهم، وأخذوه في رحلة إلى ذاكرتهم وأحلامهم، إضافة إلى مجموعة من النصوص التي أضاءت الجانب التاريخي فيها.

تلك الوثائق والحكايات وظفها خوري في نصه الروائي، مثلما وظفت (الليندي) حكاياتها الشخصية، في محاولة منه لاستعادة التاريخ الفلسطيني وقراءته في ظل الهزائم المتكررة.

(1) الليندي، باولا، ص294

(2) خوري، باب الشمس، ص221

ويأتي هذا النوع من التناص، من باب شغفنا عموماً بالقص والتخييل، وشغف خوري و(الليندي) بهما على وجه الخصوص "فالقص لعب على الدوام وظيفة أرشيفية في حياة الأمم، وفي جانب واحد حساس على الأقل، تمثيل الشخصية الوطنية، في تسلسلة أنماط قابلة للتفكيك والتركيب، والمجاز والرمز وقابلة استطراداً للحفظ والتداول اللغوي إجمالاً"⁽¹⁾. بحيث يصبح النص الأدبي الحكائي أرشيفاً يحفظ التاريخ من النسيان والتحريف، بيد أن هذا التاريخ من

نوع آخر، تاريخ غير رسمي، تاريخ يلبس حلية أدبية، يستثمر طاقات الحكاية في الفعل الماضي لكي نتفاوض مع الحكاية في الفعل الحاضر، ولكي ترشق تلك الطاقات على الزمن القادم، على المستقبل. لتشكل زمناً مشتركاً يمكن من خلاله العبور إلى حشد عريض من البشر والأحداث، والرموز المستقرة في الوجدان الجمعي⁽²⁾، وهكذا كان نص خوري و(الليندي) أرشيفاً يحمل في ثناياه تاريخاً غير رسمي.

2-2: التناص مع مذكرات جان جينيه

يرتبط أفق التناص في "باب الشمس"، بعالمية النص أو دنيا النص التي يروج لها إدوارد سعيد. فهو يرى أن كل نص أدبي متقل بمناسبته التي تفرض عليه علاقاته النصية، أي بالوقائع التجريبية البسيطة التي انبثق عنها، فالنص يعقد علاقاته في إطار عالميته، فالنصوص توجد في أشكال دائمة التشابك مع الوسط الاجتماعي والثقافي والسياسي ومع الزمان والمكان⁽³⁾. و"باب الشمس" منقلة بمناسبتها، فهي تحاول أن توقظ الذاكرة الفلسطينية، بتسجيلها لحكايات اللجوء والمنفى والتشرد والحرب الأهلية، والمجازر التي تعرض لها الفلسطينيون، لإعادة قراءة التاريخ وحفظه من الضياع.

(1) حديدي، صبحي: "مجمع الأسرار" جدل الحاجة إلى الحكاية، الطريق، بيروت، سنة 2001، ص 125

(2) ينظر: حديدي، باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى الكرمل، ع 58، 1999، ص 22

(3) ينظر: سعيد، إدورد: العالم والنص والناقد، ت: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، 2000، ص 41

لذا من الطبيعي أن تدخل هذه الرواية في علاقات تناصية مع نصوص أخرى، تدور في فلكها ولها حضورها في ذاكرة الروائي، وما يجيش فيها من خزين معرفي ووجداني⁽¹⁾، ومن هذا الخزين المعرفي، تطفو كتابات (جان جينيه) "أسير عاشق"، و"أربع ساعات في شاتيل"، لتنتشر في النص- نص خوري- وليُجسد الحديث عنها عبر مراهات المتشكلة، صياغة وأبنية وتقنيات.

كتب (جان جينيه) عن الثورة الفلسطينية مفكراً وأديباً، من قضية الإنسان المشرّد والمضطهد والمقهور، والثائر في الوقت نفسه. ففي كتابه "أسير عاشق" لم يكن (جينيه) يؤرخ لمرحلة معينة، بل يؤسس روايته الصادقة، ذات اللغة المذهلة، لتجربته الخاصة والفريدة في مخيمات اللاجئين الفلسطينيين وقواعدهم العسكرية، في أكثر من مكان، وفي أكثر من زمان، في أحراش جرش وعجلون، ومخيم البقعة، وعمان واربد وعلى ضفاف نهر الأردن، وفي بيروت الغربية، وفي مخيم شاتيل⁽²⁾.

يكتب الأديب الفلسطيني علي الخليلي في تقديمه لترجمة "أسير عاشق"، أن "جان جينيه الفلسطيني، هو فرانز فانون الجزائري"⁽³⁾، كلاهما، من موقع مختلف، وثقافة مختلفة، وزمان مغاير، كان لهما قرار الالتزام والمشاركة في حركة التحرر العربي.

حاول (جينيه) وهو يكتب أصلاً للقارئ الفرنسي والأوروبي بشكل عام، أن يشرح القضية التي آمن بها كشاهد عيان، فأخذنا مباشرة بالكلمة الحادة إلى الذكريات والصور الصدمية والحلم الكابوسي، من صور الفدائيين وهم يذبحون في مجازر أيلول الأسود في أحراش جرش وعجلون، إلى مواجهة صبرا وشاتيل، وإلى ملامسة جراح النساء والأطفال، وإلى يقظة الضمير، وإلى النقد الذاتي، وإلى كل شيء حتى اللهجات الفلسطينية المترامية في حارات المخيمات الفلسطينية وأزقتها.

(1) ينظر حول ذلك: العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي، ص 131

(2) ينظر: جينيه، جان: أسير عاشق: مذكرات المفكر الفرنسي جان جينيه أثناء وجوده في المخيمات الفلسطينية في

الأردن ولبنان، ت: كاظم جهاد، القدس، 1987

(3) جينيه، جان: أسير عاشق، ص 1

كتب (جينييه) عن الفدائي البطل والمواطن العادي والصحية والخائن، منطلقاً من إيمانه بأن القراءة بين الأسطر فن أفقي، وبين الكلمات فن عمودي، وهو الذي استقبل الثورة الفلسطينية كما تتعرف أذن موسيقية على النوتة الصحيحة⁽¹⁾.

وفي نصه "أربع ساعات في شاتيل"، كتب (جينييه) عن جثث الفلسطينيين المسوّدة والمنطفخة، والممددة أفقياً أو المكومة فوق بعضها، وعن الأرجل المقوسة، والرؤوس المتكئة بعضها على بعض، وعن الأعضاء المبتورة، وعن الرائحة وأسراب الذباب التي نهبت الجثث المتعفنة، وعن القفزات التي يتحتم القيام بها عند الانتقال من جثة إلى أخرى، وعن القتل الجماعي، يقول: "بدأت أتخطى الموتى مثلما نجتاز الهاويات. كان في الغرفة، فوق سرير واحد، أربع جثث لرجال مكومين بعضهم فوق بعض، وكأن كل واحد منهم كان حريصاً على أن يحمي من كان تحته"⁽²⁾.

وتتناص "باب الشمس" مع نص (جينييه) الذي صور فيه تفاصيل المذبحة⁽³⁾، فكلا النصين أتى على هذه الجريمة البشعة بتفاصيلها، بفارق أن (جينييه) في نصه روى مشاهداته الشخصية لتفاصيل الجريمة البشعة، يقول: "التجول في شاتيلاً وصبراً يشبه لعبة النطة (علينا أن ننظ فوق الجثث!)". وقد يستطيع طفل ميت أحياناً، أن يسد الأزقة لأنها جدُّ ضيقة، والموتى كثير... لكن ما أكثر الذباب. كنت، إذا رفعت المنديل، أو الجريدة العربية الموضوعة فوق رأس ميت،

(1) جينييه، جان: أسير عاشق، ص4

(2) جينييه، جان: أربع ساعات في شاتيل، ت: محمد برادة، الكرمل، بيسان للصحافة والنشر، قبرص، ع7، 1983، ص154

(3) ويتناص خوري، أيضاً في روايته "مملكة الغرباء" مع نص (جينييه) "أربع ساعات في شاتيلاً". فالراوي في تلك الرواية كان قد استحضر (جينييه) وأجزاء من نصه الذي كتبه عن مجزرة شاتيلاً في أثناء سرده لحكاية الطفل الفلسطيني فيصل الذي نام بين أشقائه وشقيقاته السبع وأمه الذين قتلوا على أيدي الكتائبين، يقول: "صار يزحف وسط الجثث الأفقية التي وصف جينييه سوادها وانتفاخها ودهشتها من الموت". ينظر في ذلك، رواية "مملكة الغرباء"، ص34

أزعجه، فكان، وقد أغضبته إشارتي، تأتي جماعته لتحط فوق ظهر يدي محاولة أن تقتات منها"⁽¹⁾.

في المقابل يروي خوري من خلال رؤية شخوصه لتفاصيل المجزرة، تلك الرؤية التي لا تختلف كثيراً عن رؤية (جينييه) يقول الراوي "أنا لا أنسى كيف حام الذباب فوقي وافترسني، لا أنسى سحابة الذباب الزرقاء، التي كانت تطن فوق الأجساد التي اختزنت كل الموت في العالم. لا أنسى كيف فشخنا فوق الجثث العمودية المنتفخة، ونحن نسد أنوفنا"⁽²⁾.

ويحضر (جينييه) ونصه في نص خوري من خلال الفنانين الفرنسيين الذين جاؤوا إلى بيروت للتعرف إلى أوضاع مخيم شاتيلا، قبل البدء بتمارين تقديم مسرحية (جينييه) حول المجزرة.

في بيروت ترفض الممثلة الفرنسية كاترين بعد زيارتها للمخيم تمثيل الدور في تلك المسرحية، لأنها رأت أن ما كتبه (جينييه) في نصه، ليس كالمشاهدة المؤلمة التي رأتها في المخيم، فالقراءة ليست كالمشاهدة، والواقع أقسى مما هو مكتوب. وتعزو ذلك إلى لغة (جينييه) المدهشة وقدرته على الانتقال من أقصى الكلام الوحشي إلى أقصى الكلام الشعري⁽³⁾.

يدفعنا هذا الكلام للبحث عنه في نص (جينييه)، فنجده واضحاً من خلال لغته التعبيرية التي روى من خلالها ما حصل في شاتيلا، يقول: "إذا نظرنا بانتباه إلى ميت، فإن ظاهرة غريبة تلفت نظرنا: فغياب الحياة في هذا الجسد يعادل الغياب الكلي للجسد، أو بالأحرى، يضاهاى تقهقره، المسترسل إلى الخلف. ويخيل إلينا أننا، إذا ما اقتربنا منه، لن نمسه قط. هذا إذا ما تأملناه. لكن إشارة نقوم بها في اتجاه الموتى، أن ننحني بالقرب منهم، أو نحرك ذراعاً أو إصبعاً من جثثهم، وإذا بهم، فجأة، جد حاضرين، ويكادون يكونون وديين"، ويضيف "الحب

(1) جينييه، أربع ساعات في شاتيلا، ص 148

(2) خوري، باب الشمس، ص 282

(3) ينظر: السابق، ص 419

والموت. هاتان الكلمتان تتداعيان بسرعة كبيرة عندما تُكتب إحداهما على الورق. لقد تحتم عليّ أن أذهب إلى شاتيللا لأدرك بذاعة الحب وبذاعة الموت⁽¹⁾.

هكذا يكتب (جينييه) حباً بالفلستينيين ودفاعاً عنهم، يقول: "في شاتيللا مات الكثيرون من الفدائيين، ولكن صداقتي ومودتي لجتهم الآخذة بالتعفن، كانت أيضاً كبيرتين [هكذا وردت] لأنني كنت قد عرفتهم من قبل. إنهم، وقد انتفخوا، واسودوا، وعفنتهم الشمس والموت، يظلون فدائيين⁽²⁾، ويضيف "إنني فرنسي، غير إنني، كلياً، ودون حكم، أدافع عن الفلستينيين. إنهم محقون فيما يطالبون به ما دمت أحبهم"⁽³⁾.

وخوري في روايته يكتب عن الفلستينيين حباً بهم، ودفاعاً عنهم، تماماً مثل (جينييه)، يقول: "اكتشفت وأنا أعيش انفجار الذاكرة الفلستينية، أن أحشائي أنا اللبناني الذي لم يزر فلسطين أبداً، تتفجر عن أنوات لا أعرفها. فأنا لست أنا. أنا شظايا لكل هؤلاء الذين حين ذهبوا إليهم وجدتهم في داخلي"⁽⁴⁾.

وتتناص "باب الشمس" مع "أربع ساعات في شاتيللا"، وتحديداً مع كلام (جينييه) عن حبه للفلستينيين ودفاعه عنهم، ففي "باب الشمس" ينقل الراوي عن المخرج الفرنسي قوله إن (جينييه) لم يكن يدافع عن الفلستينيين، بل كان مجرد مهووس بالموت والجنس، وأن مشروعه الإخراجي هو تقديم عرض يمجد الموت⁽⁵⁾. رغم أن المخرج ذاته، أخبر الراوي في لقائه الأول أن (جينييه) يُعد من المؤيدين للفلستينيين، وأنه عاش مع الفدائيين في الأردن، وكتب عنهم كتاباً جميلاً اسمه "الأسير العاشق"، كما كتب أجمل نص عن مذبحه شاتيللا⁽⁶⁾.

(1) جينييه، أربع ساعات في شاتيللا، ص 149

(2) السابق، ص 169

(3) السابق، ص 160

(4) دراج، فيصل وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية، ص 154

(5) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 423

(6) ينظر: السابق، ص 245، 246

وهنا ومن خلال هذا التناص المفارق لدلالته في نص (جينيه)، ربما أراد خوري أن يقول لنا إن الممثلين الفرنسيين الذين جاؤوا إلى بيروت، لم يكن هدفهم رؤية ما حدث للفلسطينيين في صبرا وشاتيلا، بل كان لكل منهم هدفه الخاص. كاترين ذات الأصول اليهودية أرادت أن تعرف حكاية النساء اليهوديات اللواتي كتبت عنهن (كابليوك)، في حين أراد المخرج الفرنسي أن يتعرف إلى الموت في المخيم الفلسطيني، ليقدم عرضاً يمجّد الموت، كموت، لا موت الفلسطيني.

وأخيراً يمكننا القول، واعتماداً على تأويلنا للتناص بين خوري و(جينيه)، أن خوري سعى من خلال هذا التناص إلى ترسيخ حضور الكاتب الفرنسي (جان جينيه) ونصوصه المناصرة للقضية الفلسطينية في روايته، ليُعرف القارئ بها وبلغتها المدهشة، ويدفعه لمعرفة المزيد عن هذا الكاتب الذي أحب الفلسطينيين ودافع عنهم. وبهذا تقوم رواية خوري بدورها الثقافي الاشتمالي التدميجي شبه الموسوعي⁽¹⁾.

3: التناص مع النص التاريخي والوثائقي

تتشكل الخلفية النصية للكاتب من نصوص أخرى، تطفو على سطح النص، وتتجلى على شكل بنيات نصية، يستوعبها النص ويوظفها في سعيه لإنتاج الدلالة، فتبرز لتعزيز ما يرمي إليه الكاتب، إما عن طريق معارضتها أو نقدها أو استلهاها⁽²⁾.

وتبدو الخلفية النصية لخوري جلية في روايته "باب الشمس"، من خلال إحدى "عتبات النص"⁽³⁾، التي أشار فيها الكاتب إلى مصادره من الوثائق، والكتب التاريخية والسياسية، والمذكرات، والمقالات الصحفية، والدراسات التي اطلع عليها لإضاءة الجانب التاريخي في

(1) ينظر: سعيد، إدوارد: الثقافة والإمبريالية، ص 139

(2) ينظر: يقطين سعيد: انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، ص 34

(3) عتبات النص: يقصد بها المداخل التي تجعل المتلقي يمسك بالخيط الأولية والأساسية للعمل المعروض، باعتبار أن الرواية تتضمن موازياً نصياً يتكون منه أي كتاب ما. ولمزيد من المعلومات ينظر: شعيب حليفي، النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان"، الكرمل، ع 46، 1992، ص 82

روايته، يقول: "من أجل إنجاز الجانب التاريخي في الرواية، عُدت إلى مجموعة من النصوص التي أضاعت طريقي: صلاح الدباغ وأنيس صايغ ونافذ نزال وبيان الحوت وأمنون كابليوك وروز ماري صايغ وإدوارد سعيد وإبراهيم أبو لغد ومذكرات القواقجي ومذكرات بن غوريون وتوم سيغيف وبني موريس، وعشرات من المقالات والدراسات التي تسنى لي الاطلاع عليها من مكتبة مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت"⁽¹⁾.

تمهد هذه العتبة للقارئ دخوله في عالم الرواية، وتساعده على توجيه استراتيجيات الاستقبال لديه، وتحدد له مسارات التلقي لفهم التناص التاريخي والوثائقي الموجود داخل جسد النص، أو الإشارات الدالة عليه، وطرق توظيفه وتأويله.

يتكئ خوري على المادة التاريخية والوثائقية ويعيد كتابتها روئياً، فروايته تجسد أحداثاً تاريخية عاشها الشعب الفلسطيني منذ نكبة 48 إلى أواسط التسعينيات، وذلك من خلال إشارات كثيرة لأحداث واقعية، ما يؤكد قصدية المؤلف وقصديه النص في التداخل الحاصل بين الرواية كجنس أدبي متخيل، والتاريخ كتوثيق منطقي وموضوعي للأحداث السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية، الأمر الذي جعل بعض النقاد يصفون الرواية بالتاريخية التي أرخت للنكبة الفلسطينية وامتدادها في الزمان والمكان⁽²⁾. بيد أن كاتبها لم يتسلط على دور المؤرخ، بل حاول إعادة كتابة التاريخ بشكل آخر عبر صياغات فنية وجمالية، وطرق سرد تخيلية، ليدخله في نطاق التخيل، وليضم سرده إلى سرد روايته الخاص.

التناص مع كتاب "تحقيق حول مجزرة تمونجا"

ومن أبرز النصوص التاريخية والوثائقية التي اعتمد عليها خوري لإضاءة الجانب التاريخي في روايته، نتناول هنا كتاب الصحفي الإسرائيلي (أمنون كابليوك) "تحقيق حول

(1) خوري، باب الشمس، ص528

(2) ينظر: حديدي، صبحي: باب الشمس الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع1999، ص58، وينظر: دحبور، أحمد: إلياس خوري في ملحمة "باب الشمس"، اللبناني الذي انفرد برواية النكبة، الحياة الجديدة

1998/10/21

مجزرة"، لكونه أبرز النصوص التاريخية والوثائقية التي وجدت طريقها داخل الجسد الروائي من خلال الإشارات الدالة عليه.

يُعد هذا الكتاب وثيقة تاريخية حول مجزرة صبرا وشاتيلا، فمؤلفه يشير إلى أنه خلاصة تحقيق بدأ في اليوم الثاني للمجزرة "وهو يستند إلى شهادات عشرات الإسرائيليين، من مدنيين وعسكريين والفلسطينيين واللبنانيين والصحفيين... والإفادات التي جمعتها لجنة التحقيق القضائية الإسرائيلية، ومحاضر الكنيست... إلى جانب مستندات ووثائق إسرائيلية وفلسطينية ولبنانية"، ويضيف "وقد دقت في المعلومات التي توافرت لدي وقارنتها وغربلتها واستبعدت عمداً كل ما لم يتيسر لي التحقيق من صحته على نحو لا يقبل الشك"⁽¹⁾.

يروي نص (كابليوك)، كما أسلفنا، وثائق ومستندات وشهادات مهمة حول خطة اقتحام الجيش الإسرائيلي لبيروت الغربية، ومخيبي صبرا وشاتيلا، والتي أطلق عليها اسم "عملية الدماغ الحديدي"، كما يروي تفاصيل المجزرة التي تمت بالتنسيق بين قوات الكتائب والجيش الإسرائيلي في مخيمي صبرا وشاتيلا.

يروى (كابليوك) في كتابه عن تقاسم المهمات عشية المذبحة في صبرا وشاتيلا، بين قوات الكتائب والإسرائيليين، وعن الحقد الدفين، ومشاعر العداوة التي يكنها الكتائبون للفلسطينيين⁽²⁾، وعن توزيع الحشيش والكوكائين على قوات الكتائب قبل دخولها للمخيمات الفلسطينية⁽³⁾، وعن قنابل الضوء التي أضاء بها الإسرائيليون سماء شاتيلا، وعن مراقبتهم للمجزرة من على سطح السفارة الكويتية⁽⁴⁾.

يُدخل (كابليوك) في نصه تفاصيل المجزرة، فيروي عن المجازر الجماعية، والمقابر الجماعية، عن قتل عائلات بأكملها وهم في ملابس النوم في أسرهم، أو على مائدة العشاء.

(1) كابليوك، أمنون: تحقيق حول مجزرة "صبرا وشاتيلا"، المكتب العربي في باريس، 1983، ص 8

(2) ينظر: السابق، ص 43

(3) ينظر: السابق، ص 72

(4) ينظر: السابق، ص 36

يروى عن اغتصاب النساء والفتيات الصغيرات، وعن قتل الأطفال، وعن التمثيل بالجنث⁽¹⁾، وعن اقتحام المستشفيات وقتل الجرحى والعاملين فيها من الفلسطينيين⁽²⁾، وعن غيوم الذباب التي حامت فوق الجنث الملقاة في الشوارع فوق بعضها البعض⁽³⁾.

تلك المعلومات التاريخية والوثائقية، وجدت طريقها إلى رواية خوري "باب الشمس"، فقد أدخل الروائي الكثير منها في روايته. بيد أن اكتشاف خيوط التناص داخل الرواية ليس بالأمر العسير، إن كان لها حضورها الواضح في جسد النص أو من خلال إشارات دالة على وجودها. لذا تأتي دراسة التناص مع نص (كابليوك) على وجهين؛ أولهما عبر التناص الظاهر، وثانيهما عبر الامتصاص والتحويل.

التناص الظاهر

يحضر نص (كابليوك) من خلال إيراد بعض المصطلحات أو بعض الجمل منه، ومن ثم جعلها تختلط في خطاب الرواية، وتخضع لتحويلات وتأويلات الراوي وشخصه. ومن هذه المصطلحات "عملية الدماغ الحديدي". يأتي هذا المصطلح في سياق حوار بين الممثلة الفرنسية كاترين والراوي خليل. في هذا الحوار توضح كاترين للراوي دلالة هذا المصطلح فتقول: "أنه اسم عملية اقتحام مخيم شاتيلا عشية المذبحة"⁽⁴⁾، وتضيف بأنها قرأت في كتاب (كابليوك) عن تسع يهوديات متزوجات من فلسطين قتلن في "عملية الدماغ الحديدي". في حين يأتي هذا المصطلح في نص (كابليوك)، عنواناً للخطة العسكرية التي أعدها الجيش الإسرائيلي قبل مقتل بشير الجميل لاقتحام بيروت الغربية ومخيماتها، بالتنسيق مع قوات الكتائب، وليس عنواناً لاقتحام مخيم شاتيلا وحده⁽⁵⁾.

(1) ينظر: كابليوك، أمنون: تحقيق حول مجزرة، ص 42

(2) ينظر: السابق، ص 69، ص 82

(3) ينظر: السابق، ص 83

(4) خوري، باب الشمس، ص 420

(5) ينظر: السابق، ص 9 - 36

يُضمن خوري روايته مقطعاً من نص (كابليوك) ينقله حرفياً، من خلال ما قرأته الممثلة الفرنسية كاترين للراوي، من ذلك الكتاب وفيه "أحصي بين المفقودين، تسع نساء يهوديات، تزوجن من فلسطينيين أثناء الانتداب البريطاني على فلسطين، وتبعن أزواجهن إلى لبنان، أثناء نزوح 1948، وقد نشرت الصحف الإسرائيلية، أسماء أربع منهن"⁽¹⁾.

وهنا وكما يرى (باختين) إنا عندما ندرس مختلف أشكال نقل خطاب الآخرين، لا نستطيع فصل طريقة بناء هذا الخطاب عن طريق تأطيره السياقي، فدراسة السياق الذي يتموضع فيه نص الآخر المنقول داخل النص الروائي، يكشف عن المفارقة الأيديولوجية في موقف القائل من قوله⁽²⁾. وعليه فإن الخطاب المنقول في كلا النصين جاء في سياق الحديث عن تفاصيل المجزرة التي تعرض لها الفلسطينيون في شاتيلا، وكأن الكاتب الإسرائيلي (كابليوك)، والممثلة الفرنسية ذات الأصول اليهودية في "باب الشمس"، يحاولان إقحام قصة تسع نساء يهوديات قتلن في تلك المجزرة، ضمن مئات الفلسطينيين العزل الذين ذبحوا في مشهد دموي بشع. ويبدو ذلك من خلال حديث الراوي لكاترين يقول: "تأتين وتسألين عن تسع نساء يهوديات، تقولين، أو يقول كاتبك الإسرائيلي، إنهن ذبحن هنا في المخيم، هناك أكثر من ألف وخمسة قتل، وتأتين بحثاً عن تسعة قتلى"⁽³⁾.

يشكك الراوي بنوايا الممثلة الفرنسية التي أقحمت قصة النساء اليهوديات في سياق حديثها حول المجزرة، فيقول: "لا تستطيع أن تمثل الدور لأنها مسؤولة عن الهولوكست هذا مفهوم، أما حكاية النساء اليهوديات التسع فلها رائحة غريبة"⁽⁴⁾، لكنه يضيف "فجأني النص، وكنت على وشك التشكيك في صحته، والقول لما يمكن لأي منا أن يقول، إنهم استكثروا علينا

(1) خوري، باب الشمس، ص422، وكابليوك، أمنون: تحقيق حول مجزرة، ص 50

(2) ينظر: باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة 1987،

ص117

(3) خوري، باب الشمس، ص 424

(4) السابق، ص 421

مذبحة، فأرادوا مقاسمتنا إياها، عبر تسع نساء يهوديات قتلن. لكنني تذكرت جمال الليبي، فسكت⁽¹⁾.

وإن كان الراوي ومن خلفه الروائي لا ينكر وجود نساء يهوديات متزوجات من فلسطينيين، ويبدو ذلك من خلال استحضاره لحكاية اليهودية سارة أم جمال الليبي، إلا أن استحضاره للنص المقتبس من كتاب (كابليوك) غير مرة، وبصيغ مختلفة، ما هو إلا وسيلة لإظهار المفارقة بمفهومها الجديد⁽²⁾، كأداة للتحريض الذهني على التأمل والمراجعة لفضح الأيديولوجية التي يحملها خطاب الآخر.

فعلى الرغم من جهد (كابليوك) لتوثيق مجزرة صبرا وشاتيلا، وكشفه النقاب عن مسؤولية القادة الإسرائيليين في التخطيط والمساعدة في تنفيذها، إلا أن إقامه لقصة النساء اليهوديات التسعة، كضحايا ضمن آلاف الفلسطينيين الذين لقوا حتفهم في تلك المجزرة، تكشف عن أيديولوجية صهيونية، لم يستطع الكاتب أن يتحرر منها، أيديولوجية تحاول دائماً تذكير العالم بمأساة اليهود، من خلال ربط اليهود بمأسي العالم.

وفي "باب الشمس" يتوصل الراوي إلى نتيجة مفادها بأن كاترين ذات الأصول اليهودية لم تأت إلى بيروت من أجل أن ترى ما حصل في صبرا وشاتيلا، بل "جاءت من أجل النساء اليهوديات التسع اللواتي قتلن في المذبحة، وعادت بحكاية سارة"⁽³⁾.

يبدو خوري هنا كأنه أراد أن يدلل على أن اليهودي مهما حاول أن يتستر خلف رداء الإنسانية، فإنه لا ينظر إلى مأساة الآخرين إلا عبر مأساته هو.

(1) خوري، باب الشمس، ص 427

(2) المفارقة: كانت تعني قول شيء والإيحاء بشيء نقيضه، إلا أنها تجاوزت هذا المفهوم إلى مفهومات أخرى، فصار للمفارقة أن تقول شيئاً بطريقة تشير لا إلى تفسير واحد، بل إلى سلسلة لا تنتهي من التفسيرات المغايرة. ولمزيد من المعلومات ينظر: موسوعة المصطلح النقدي، مجلد 4، المفارقة وصفاتها، تأليف: د. س. ميويك، ت: عبد الواحد لؤلؤة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993، ص 161

(3) خوري، باب الشمس، ص 441

ويتجلى جانب آخر من التناص هنا، يتمثل في تناص الأفكار، ففي كلا النصين هناك العديد من الإشارات التي تفصح عن فكرة المقارنة بين ما حصل لليهود على يد النازيين، وما حصل للفلسطينيين في صبرا وشاتيلا.

يوثق (كابليوك)، في نصه، العديد من الشهادات التي يقارن أصحابها بين ما حصل لليهود على يد النازيين، وما حصل للفلسطينيين في صبرا وشاتيلا. فمثلاً يروي طفل فلسطيني كيف نجا من الموت بأعجوبة لقصر قامته لأن رجال الميليشيا أعدموا رمياً بالرصاص مجموعة من الرجال كان هو بينهم، فصوبوا أسلحتهم إلى صدور الرجال، وظل هو خارج حقل الرصاص. تُذكر هذه القصة أحد الجنود الإسرائيليين بطفولته، وكيف استطاع أطفال اليهود خلال الحرب العالمية الثانية أن ينجوا من فصائل الإعدام بفضل قصر قامتهم⁽¹⁾.

وفي موضع آخر نقرأ شهادات يهود آخرين، يقول أحدهم "أحداث بيروت تذكرني كثيراً بالنازيين الذين جروا الأوكرانيين إلى الغيتو ليفتوكوا باليهود"⁽²⁾، ونقرأ أيضاً آراء الكثيرين منهم حول المجزرة، فغالبيتهم يرون أن ما حصل في صبرا وشاتيلا كان كارثة كبرى حلت بالشعب اليهودي منذ الإبادة التي تعرضوا لها (الهولوكست)، فقد اعتبروا مجزرة صبرا وشاتيلا وصمة عار لطخت الشعب اليهودي، وأضرت بمصالح دولتهم إسرائيل. يقول الروائي الإسرائيلي (اسحق أوباز) "لن أغفر لكم أبداً أنكم رميتم بالبلد الذي كنت أحب في بؤرة وحشية من الغباء والقتل، في مخيمي صبرا وشاتيلا، قتلتم مرة ثانية أبي وأمي اللذين فقدتهما في الهولوكست"⁽³⁾.

ويبدو الكاتب الإسرائيلي هنا، بسعيه الحثيث لتوثيق العديد من الشهادات التي تقارن بين ضحايا اليهود والضحايا الفلسطينيين، وكأنه يريد تيرئة اليهود من دم الفلسطينيين الذي سفك

(1) ينظر: كابليوك، أمنون: تحقيق حول مجزرة، ص 68

(2) السابق، ص 106

(3) ينظر: السابق، ص 117

في تلك المجزرة من خلال التذكير بما تعرض له اليهود من مجازر، "فذاكرة المحرقة النازية تنتصب في إسرائيل، بوصفها أساساً ثقافياً- فكرياً لنشوء الدولة"⁽¹⁾.

كما يبدو وكأنه يريد أن يقول إن اليهود لا يتحملون مسؤولية ما تقوم به حكومتهم وقادة جيشهم، فهم أيضاً ضحايا لِحَق بهم الأذى.

يلجأ خوري في روايته إلى المقارنة هذه لكن من منطلق آخر خاص به، "فعلاقة الأدب بالتاريخ علاقة متشابكة ومتداخلة علاقة إثراء متبادل، وذلك لما يوفره الرواة المحدثون من ثقافة مضادة، من خلال سرد مضاد يستتطق نقاط الصمت في رواية التاريخ"⁽²⁾. فالراوي في "باب الشمس" ينظر إلى مأساة اليهود على يد النازيين من منطلق إنساني، يقول: "كل الناس في الكرة الأرضية كان يجب أن يعلموا ولا يسكتوا ويمنعوا ذلك الوحش من افتراس ضحاياه بتلك الطريقة البربرية التي لا سابق لها. لا لأن الضحايا كانوا يهوداً، بل أيضاً، لأن ذلك الموت كان يعني موت الإنسان فينا"⁽³⁾.

ومن المنطلق ذاته يشبه الضحايا الفلسطينيين بالضحايا اليهود الذين ماتوا على يد النازيين، لكن هذا الراوي يفرق بين اليهود الذين ماتوا على يد النازيين، وبين اليهود الذين أسسوا المستعمرات، والذين يؤسسونها اليوم في القدس والضفة الغربية وغزة "المستوطنون كانوا جنوداً قادرين على قتلنا. كما قتلونا بالفعل، وكما سيقتلون أنفسهم أيضاً"⁽⁴⁾.

يلتقي هنا، رأى الراوي خليل مع رأي كاترين ذات الأصول اليهودية في تناص ذاتي داخل النص الروائي، فكاترين أخبرت الراوي أن كتاب (كابليوك) المذكور، سيساعدها على أن تقول لليهود إنهم حين يقتلون الفلسطينيين يقتلون أنفسهم أيضاً⁽⁵⁾.

(1) خوري، إلياس: العالم العربي أمام التحديات الثقافية للتسوية، أبعاد، ع4، 1995، ص 174

(2) رمضان، سميح: المصريون بين التاريخ والرواية، فصول، القاهرة، ع4، مج 15، 1997، ص 313

(3) خوري، باب الشمس، ص 291

(4) السابق، ص 291

(5) ينظر: السابق، ص423

يوظف خوري هذه المقارنة من منطلق خاص به، يختلف كلياً عن منطلق الكاتب الإسرائيلي وهدفه، ليعبر عن رأيه وقناعاته هو. فمن خلال خطاب الراوي أراد خوري أن يقول لنا إن اليهود كانوا ضحايا حينما كانوا يساقون إلى الذبح في أوروبا، لكنهم حينما جاؤوا إلى فلسطين واحتلوا أرضها وهجروا سكانها تحولوا إلى جلادين، يذبحون الفلسطينيين، وهكذا تحولوا من ضحية إلى جلاد، وهو بذلك يلتقي مع رأي الكثير من الكتاب الفلسطينيين الذين كتبوا عن اليهود بعد عام 67، والتي تشير كتاباتهم إلى أنهم ليسوا ضد اليهود كونهم يهوداً، إنهم ضد الصهيونية باعتبارها في نظرهم حركة عنصرية سببت كارثة لعرب فلسطين⁽¹⁾.

التناص عبر الامتصاص والتحويل

يسعى خوري في روايته إلى تدوير الحدث التاريخي والوثائقي، وذلك من خلال توزيعه على شخصيات متعددة لا تقتصر إلى العمق السيكولوجي، لكنه يركز على جوانب فيها دون أخرى تثرى الحدث وتخدمه.

ففي "باب الشمس" تكثر الإشارات الدالة على أحداث تاريخية بعينها، معروفة لدى القارئ، إلا أن هذه الإشارات لم تكن مفروضة على النص، بل جاءت في سياق الإيهام بواقعية الشخصية التي تمثل الحدث التاريخي. فخوري لا يكتب وثيقة أو تاريخاً لمجزرة صبرا وشاتيلا، بل يروي عن شخصيات تعكس أقدارها جوانب من هذه المجزرة. ولو أراد أن يوثق لهذا الحدث المأساوي، لكان عليه أن يلتزم بالسرد التعاقبي، فالمؤرخ كما يرى عبد الله العروى "يحول الحدث أي حدث إلى مادة تاريخية حين يضعه في تسلسل زمني معين"⁽²⁾. وخوري ليس مؤرخاً، بل روائياً ذوب نص (كابليوك) الوثائقي من خلال توزيعه على عدة شخصيات، فمجرد دخول الحدث التاريخي في إطار العمل الأدبي، يتحول العنصر التاريخي إلى عنصر أدبي، وتقع

(1) ينظر: الأسطة، عادل: اليهود في الأدب الفلسطيني 1913-1987، ص 164

(2) ينظر رأي عبد الله العروى في كتاب فيصل دراج، الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004، ص 146

مسؤولية الروائي التاريخي - الوثائقي نحو أدبية العمل وليس وثائقيته⁽¹⁾، فشخصيات خوري يعكس كل منها جانباً من الحدث التاريخي الرهيب-مجزرة صبرا وشاتيلا -.

- دنيا بعكازتيها وحوضها المكسور، وما تعرضت له من اغتصاب تبدو مرآة لهذه الجريمة.
- سليم بشعره الأبيض الذي شاب من هول المجزرة، وجد تحت جثث أفراد عائلته وهو طفل صغير لا يتعدى عمره خمس سنوات.
- أم أحمد فقدت أبناءها السبعة وزوجها وأمها، ولم يتبق لها سوى ابنتها دنيا.
- الطبيب الفلسطيني خليل كان شاهداً على قتل الجرحى والعاملين في المستشفى من الفلسطينيين، كما كان شاهداً على القنابل الضوئية التي أضاعت سماء المخيم، وعلى أسراب الذباب التي كانت تغطي جثث القتلى قبل رشها بالكلس ودفنها في مقابر جماعية.
- جوزيف أحد الكتائبين الذين شاركوا في المجزرة وارتكبوا الفظائع، يشهد على جريمته، فيروي عن تجريب مسدس الماغنوم على رؤوس الأطفال الفلسطينيين.
- الصحفي اللبناني جورج، يروي عن المذبحة وعن توزيع الكوكائين والحشيش على قوات الكتائب، وعن التنسيق بين الكتائب واليهود.

وهنا تمتع المبدع بحرية كبيرة إزاء نص الآخر، فأعاد خلقه، كما يشاء، وبقدر ما أعاد خلقه، ابتعد عن المنزلة الاختزالية والخضوعية، منزلة المقاد أو المكرر أو المنتحل⁽²⁾، فخوري يروي من خلال (دنيا، سليم، جورج، خليل...)، تفاصيل المجزرة التي وثقها (كابليوك) في كتابه. بيد أن التاريخ لم يُقحم على نص الرواية، بحيث يبدو تأريخاً، بل جاء عبر تقنيات

(1) ينظر: غزول، فريال جبوري: الرواية والتاريخ، فصول، القاهرة، ع2، مج2، 1982، ص295

(2) ينظر: جهاد، كاظم: أدونيس منتحلاً: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، القاهرة

سرديّة متعدّدة كالاسترجاع للماضي، وتيار الوعي. فالأحداث التاريخيّة وإن بدت ظاهرياً غير مترابطة، إلا أنّها في حقيقة الأمر تجسّد دقّيق لعالم الراوي الصاحب، وكأنّها مربوطة بخيط خفي في ذاكرته التي تعج بالذكريات والمشاهد، وهو يعيش لحظات التوتر والقلق والخوف.

يستعيد الراوي الماضي بشخصه وحكاياته التي تجسّد تاريخ الشعب الفلسطيني ومآسيه، ليقدّم لنا التاريخ من خلال وعي شخصه لا من خلال وعيه فقط، وبهذا يتحوّل نص (كابليوك) التاريخي والوثائقي من نص ذي صوت منفرد، إلى نص متعدّد الأصوات (بلفوني).

وبهذا يجعل الروائي من الحدث التاريخي الذي وثقه (كابليوك)، جزءاً من النسيج الروائي، وجزءاً من حياة شخصه "فالتاريخ دائماً مربوط بذات إنسانيّة تعيشه، ثم إن التاريخ ليس شيئاً مطلقاً، لكنّه مجموعة الملابس المكانية والزمانية التي تقع لمجموعة من البشر"⁽¹⁾. لذا تجري الوثيقة التاريخيّة في "باب الشمس" من خلال شخصيات نابضة بالحياة، مشتقة من إحاطة الراوي وعلمه بطبيعة الشخصية الإنسانيّة وحقائق التاريخ معاً.

يروي الصحفي اللبناني جورج على لسان جوزيف أحد المشاركين في المجزرة "أوصلونا إلى المطار، وكنت على رأس فصيل يتألّف من عشرين شاباً كنا كالمضائعين، مات بشير، أعطاني أبو مشعل كميات من الكوكايين، طلب مني توزيعها على الشباب. كنا نستنشق الكوكايين كأنّه مازه... ثم انحدرنا إلى المخيم وبدأنا. كانت القنابل الضوئيّة، لم نعتقل أحداً، أو نشتبك مع أحد كنا ندخل البيوت ونرش ونطعن ونقتل، كانت مثل حفلة، كأننا في مخيم كسفي نرقص حول نار المخيم. النار تأتي من فوق من القنابل الضوئيّة التي يطلقها الإسرائيليون، ونحن تحت، نقيم الاحتفال"⁽²⁾.

(1) قاسم، سيزا: المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، القاهرة، ع2، مج 3، 1982، ص146

(2) خوري، باب الشمس، ص277

ولجوء خوري إلى الخيال لخلق تفاصيل في حياة شخصه التي جسدت المجزرة، جعل من التاريخ أقوى أثراً من التاريخ الذي احتواه نص (كابليوك)، فالروائي لم يستق مادته التاريخية من نص (كابليوك) فحسب، بل من معرفته الخاصة أيضاً، فقد عاش الروائي الحرب الأهلية في لبنان، وحصار المخيمات، واقتحام بيروت الغربية ومذبحة صبرا وشاتيلا.

وكما يرى إدوارد سعيد، فإن خوري هو ابن زمنه، مهما مضى به الخيال أبعد من هذا الزمن "فكل روائي يفصح عن وعي بزمنه يتقاسمه مع الجماعة التي تجعل من الظروف التاريخية (الطبقة، المرحلة، المنظور) واحداً منها، ولهذا فإن العمل الروائي في فرادته التي لا تقبل الاختزال هو ذاته واقع تاريخي، واقع لا شك في أن تمفصله مع لحظته أرهف وأكثر ظرفية وأشد خصوصية من التجارب الإنسانية الأخرى"⁽¹⁾.

وهكذا هي رواية "باب الشمس"، فعلى الرغم من توثيقها المدهش ساءلت الطبيعة الإنسانية المعقدة في ذاتها قبل أن تعطفها على شرط تاريخي. فقد جعل الروائي من الوقائع الحياتية لشخصه مرجعاً للوقائع التاريخية الممكنة⁽²⁾. وعليه يمكن اعتبار سرده عن مجزرة صبرا وشاتيلا وثيقة أدبية تاريخية، شكلت جزءاً حميمياً من نسيج الرواية. وهنا يلاحظ المرء أن رواية خوري أضاعت الفرق بين الوثيقة التاريخية والمقاربة الروائية للتاريخ، التي استتظقت الواقع المعيش، من خلال حكايات البشر الذين كانوا في قلب وقائع التاريخ لتعيد كتابته مرة أخرى.

(1) سعيد، إدوارد: تأملات حول المنفى ومقالات أخرى 1، ت: نائر ديب. دار الآداب، بيروت، 2004، ص 57

(2) ينظر: ضميره، يوسف: رواية باب الشمس، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع 36، 1998، ص 173

الفصل الثالث

التناص الخارجي في باب الشمس

1-1: التناص الأسطوري

"الأوديسة" نموذجاً

1-2: التناص الديني

العهد الجديد

النص الإسلامي

1-3: التناص مع الشعر العربي القديم

امرؤ القيس

المتنبي

أبو تمام

مجنون ليلى

1-4: التناص مع النص السردي التراثي

"ألف ليلة وليلة"

1-5: التناص مع مسرحية "هاملت"

مدخل:

يقصد بالتناص الخارجي تفاعل نص الكاتب مع النصوص الأخرى التي ظهرت في عصور بعيدة، كالنص الديني والأسطورة والشعر القديم، والنص السردي التراثي. فالنص الأدبي لا ينشأ من فراغ بل ينتج ضمن بنية نصية منتجة سلفاً، هي التي تشكل الخلفية النصية للكاتب والقارئ على السواء، كما أنه لا يظهر في فراغ، إنه يظهر في عالم مليء بالنصوص الأخرى (المعاصرة أو البعيدة) التي يحاول النص الجديد أن يتخذ لنفسه مكاناً بينها، من خلال جدلية الإحلال أو الإزاحة للنصوص التي كُتبت قبل ظهوره، تلك الجدلية لا تبدأ بعد اكتمال النص، وإنما تبدأ منذ لحظات تخلق أجنته الأولى، وتستمر بعد تبلوره واكتماله. فقد يتصارع مع بعضها وقد يتمكن من الإجهاز على بعضها الآخر. وهنا تترك عملية الإحلال أو الإزاحة بصماتها على النص الجديد، لأن هذا النص قد ينجح في إبعاد النص المزاح أو نفيه، لكنه لا يتمكن أبداً من الإجهاز عليه كلية أو من إزالة بصماته، لأن النص المزاح يترك ترسباته في شتى طبقات النص الجديد⁽¹⁾.

1-1: التناص الأسطوري

منذ أن لجأ الإنسان البدائي إلى الأسطورة كوسيلة لإدراك الحياة، بهدف تأكيد طبيعة الفعل الإنساني - كما يقول العالم الأنثروبولوجي (ليفي شتراوس) - منذ ذلك الوقت والأسطورة تلعب دوراً حاسماً في تشكيل الرؤية الإنسانية للواقع، حيث تُعد بانفتاحها الدائم على عالمه، أمينة في التقاط الأسرار التي تختفي تحت سطحه الظاهر، ودؤوبه على توسيع أبعاده ومدارجه، وتأصيل الوعي به⁽²⁾.

(1) ينظر: حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقرارات تطبيقية، ص49

(2) ينظر: منير، وليد: حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول، القاهرة، ع2، مج2،

وتمثل الأسطورة نوعاً أدبياً بذاته، بوصفها قصة إنسانية، على ما فيها من خلط بين الحقيقة والخرافة والرمز والمجاز⁽¹⁾، فقد استعانت بها الرواية المعاصرة، في تشكيل بنيتها، وتحميل عناصرها الدالة بهذه الطاقة الإيحائية والسحرية الكامنة، بوصفها طاقة خلاقية قادرة على استقطاب الشعور، وعلى تحريك مخزون المعاني الذي سرعان ما يربط الإنسان بوساطة حصيلة خبراته الحاضرة بنظيرها في الماضي⁽²⁾.

التناص مع "الأوديسة" نموذجاً

تحضر الملحمة الإغريقية الأوديسة في "باب الشمس" من خلال علاقة تناصية تأتي في سياق سرد الراوي للملحمة الفلسطينية والعذاب الفلسطيني، الذي لقيه هذا الفلسطيني بعد خروجه الأول من وطنه إلى منافي التشرد واللجوء في لبنان، وفي سياق سرده أيضاً عن فترة حرجة من تاريخ الثورة الفلسطينية تجسدت في مؤامرة محو الثورة وتحجيمها عام 1982، حينما أُجبر الفلسطينيون على الخروج من بيروت على متن السفن اليونانية، بعد حصار إسرائيل لهم في الجزء الغربي منها.

يستعيد الراوي جريان الزمن الماضي وأحداثه لتبقى التجربة المعيشية والموصولة بالحاضر نابضة بالحياة، في زمن الخروج الفلسطيني، فيتذكر الأوديسة الإغريقية، يقول: "تخيلت وأنا في طريقي إلى الملعب البلدي أنني جزء من ملحمة إغريقية أذهب في أوديسة فلسطينية جديدة"⁽³⁾.

يقيم الراوي علاقة تناصية بين ملحمة الفلسطيني، وملحمة الإغريقي القديم انطلاقاً من المشابهة بينهما، فالتشابه عملية طبيعية في التصرف الإنساني، وقد يكون رد فعل فردياً أو جماعياً ناتجاً عن حدوث ظاهرة تتكرر، فالأوديسة الإغريقية، أصبحت تاريخاً غير رسمي لرحلة خروج الإغريق إلى البحر عائدين إلى وطنهم، بعد انتصارهم على الطرواديين.

(1) ينظر: داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992، ص19

(2) ينظر: منير، وليد: حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول، القاهرة، ع2، ص2،

1982، ص32

(3) خوري، باب الشمس، ص96

تُعد الأوديسة، إحدى الملحمتين الخالديتين المنسوبتين إلى الشاعر اليوناني (هوميروس)، الذي استمد موضوعهما من حرب طروادة الشهيرة، التي اشتعلت قبل ألف عام على ميلاد المسيح بين أهل طروادة وأهل اليونان (سكان آسيا الصغرى).

يعود سبب هذه الحرب إلى خطف (تاريس) أمير طروادة لـ(هيلانة)، زوجة أحد ملوك المدن اليونانية عندما زار بلادها. لذا هب الإغريق للدفاع عن شرفهم واسترداد الملكة (هيلانة)؛ فخرجوا إلى البحر، ليحاربوا الطرواديين.

دامت حرب طروادة عشر سنوات، ذاق فيها الإغريق الأهوال وهم يحاصرون أسوار مدينة طروادة المنيعه، وفي السنة العاشرة انتصر الإغريق على الطرواديين، بفضل حكمة البطل (أوديسيوس)، وتدبيره حيلة الحصان الخشبي الذي تسلل داخله المقاتلون الإغريق، حيث تمكنوا من فتح أسوار المدينة المحاصرة لجنودهم، وبهذا انتصروا على الطرواديين وأذاقهم العذاب والموت. والأوديسة مشتقة من اسم بطلها (أوديسيوس)، أي جَوَاب الآفاق، هذا البطل اشترك في حرب طروادة فكان حكيم الإغريق وصاحب الرأي الفصل عند الملمات. وفي اللغات الأوروبية ترادف معنى سلسلة طويلة من الرحلات، أو رحلة يمتد بها الأمد، وتتخللها المخاطر والأهوال⁽¹⁾.

في هذه الملحمة، وصف (هوميروس) رحلة خروج البطل (أوديسيوس)، ومقاتليه من الإغريق ثانية إلى البحر باتجاه بلادهم، بعد انتصارهم على الطرواديين. في هذه الرحلة ذاقوا العذاب والأهوال، لأن إله البحار كان يناصرهم العدا.

دامت رحلة العودة الشاقة عشر سنوات فقد فيها (أوديسيوس) سفنه ورجاله، إلا أنه تمكن من النجاة بحياته، وكان كلما اشتدت به المحن والمصائب، اشتد عزمه على مواصلة طريق العودة إلى وطنه، وزاد شوقه إلى الأهل والوطن، الذي كان يتغنى به دائماً ولا يرضى به بديلاً⁽¹⁾، يقول: "بلدي... موطن فتية بواصل. لا ليس في الأرض مكان أحب إلى قلبي منها...".

(1) ينظر: هوميروس: الأوديسة، ت: عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977، ص4.

(1) ينظر السابق.

وذلك لأن أرض الوطن وما تقل من أهل وهبونا الحياة، واتصلت قلوبنا بقلوبهم، قد أوحى إليّ بحب رقيق لا يستطيع كل ما في الأرض من مجد وخيرات أن يصرفني عنه ⁽¹⁾.

يأتي استحضار الراوي في "باب الشمس" للأوديسة، كما أسلفنا في سياق حديثه عن خروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت الغربية، بعد محاصرة إسرائيل لها وهزيمة الفلسطينيين، الذين صمدوا وحدهم تحت وابل القصف والحصار، دون أن يجدوا من يقف إلى جانبهم، وليُدفعوا في النهاية إلى البحر، ليحملوا على سفن يونانية إلى منافى جديدة.

يروى الفلسطيني خليل عن وداع المقاتلين الفلسطينيين بضمير الأنا، كمعادل للنحن، للآخرين الفلسطينيين، الذين أُجبروا على الخروج من بيروت، بعد كل ما ذاقوه من عذاب وموت، فتخيل نفسه جزءاً من أوديسة فلسطينية جديدة⁽²⁾، لا تقل مأساوية عن الأوديسة القديمة، فيقول: "حين وقفت مع مئات الفدائيين في انتظار السفن اليونانية التي حملتهم إلى منافيهم الجديدة ... عدت إلى بيتي ... عدت لأنني شعرت باللامعنى. كل شيء يفقد معناه، فلم أستطع الرحيل مع الراحلين"⁽³⁾.

ففي بيروت وبعد أكثر من ثلاثة عقود من الزمن، فرض على الفلسطيني خروجاً آخر، وأوديسة أخرى، رأى فيها الراوي تشابهاً مع تجربة خروج الإغريقي القديم إلى البحر، فكما خرج المقاتل الإغريقي القديم من طروادة على سفن يونانية إلى عرض البحر، خرج المقاتل والفدائي الفلسطيني من بيروت على السفن ذاتها. لكن مع اختلاف الأسباب والغايات. فالإغريقي خرج من طروادة إلى البحر، ليجر باتجاه وطنه وأهله بعد انتصاره على أعدائه من الطرواديين، في حين أُجبر الفلسطيني على الخروج من بيروت بعد قتال مرير انتصر فيه أعداؤه عليه، فخرج إلى البحر، إلى المجهول علّه يعثر على منفى جديد، محطة أخرى، يحط فيها ترحاله إلى أن يعود إلى وطنه.

(1) هوميروس: الإلياذة: ت: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1981، ص18

(2) شبه العديد من الروائيين والشعراء الفلسطينيين رحلة خروج المقاتلين الفلسطينيين من بيروت، بالأوديسة الإغريقية، ومن هؤلاء رشاد أبو شاور في روايته "الرب لم يسترح في اليوم السابع"، ومحمود درويش في ديوانه "هي أغنية"

(3) خوري، باب الشمس، ص206

لكن التناس الكبير بين الملحمتين، يكمن في الأخطار الجسيمة والعذاب والموت الذي رافق خروج كل من الإغريقي والفلسطيني، والذي شكل حافظاً لأبطال الملحمتين على التمسك بالوطن. فقد كابد المقاتلون الإغريق الأهوال والمتاعب في رحلة عودتهم إلى وطنهم، فذاقوا الموت والعذاب، وتشردوا من جزيرة إلى أخرى غير مرة، إلا أن ذلك لم يزددهم إلا إصراراً على الاستمرار في طريق العودة إلى وطنهم. لكن مأساتهم اكتملت بتحطم سفنهم وموت من عليها من المقاتلين، إلا من البطل (أوديسيوس) الذي تمكن من النجاة. ورغم الموت والعذاب الذي شاهده هذا البطل، إلا أنه كان يرفض دائماً الإغراءات التي تعرض عليه، ويصر على مواصلة طريق عودته إلى وطنه.

وتتناص الأوديسة الفلسطينية الأولى والثانية مع الأوديسة الإغريقية، في هذا الجانب المأساوي فيها، والمتمثل بالموت والعذاب الذي لقيه أبطالهما. فالفلسطيني في أوديسته الأولى، خرج إلى البحر مخلفاً وراءه الوطن والبيت والأهل، ليعيش ذل المنفى محاصراً تحاك حوله المؤامرات والدسائس لتصفيته. لكن ذلك لم يكن يزدده إلا إصراراً على العمل من أجل تحقيق حلم عودته إلى بيته ووطنه وأهله، تماماً كالمقاتل الإغريقي.

وفي أوديسته الجديدة تتناص حالة المقاتلين الفلسطينيين الذين أجبروا على الخروج من بيروت، تحت حماية الحراب الأمريكية، مجردين من أسلحتهم وكأنهم عالم ممسوخ من البشر، مع حالة المقاتلين الإغريق الذين مسختهم الساحرة سيرسه⁽¹⁾. بفارق أن الإغريقي أكمل رحلته وتمكن من العودة إلى وطنه، بينما لا زال الفلسطيني يرحل من منفى إلى آخر.

ومن خلال العلاقات التناسية التي أقامها الراوي في "باب الشمس" استطاع خوري أن يجعل من الأوديسة الإغريقية معادلاً موضوعياً ناجحاً، من حيث هي تعبير قديم عن رحلة العذاب والموت التي اعترضت المقاتلين الإغريق الذين ركبوا السفن اليونانية، لتعبر عن رحلة المقاتلين الفلسطينيين الذين ركبوا السفن ذاتها.

(1) ينظر: هوميروس : الأوديسة، ص115-129

وعلى الرغم من التوظيف الجزئي والبسيط للتناص الأسطوري، إلا إن استحضار ذاكرة الراوي للأوديسة، والتحوير فيها كان له أثره القوي في تعميق حالة اليأس والتشاؤم التي أثقلت نفس الراوي الذي رأى الفدائيين الفلسطينيين وهم يحملون على السفن اليونانية بعد هزيمتهم، وبعد أن فقدوا كل أطواق النجاة والخلص.

وهنا أسهم التناص الأسطوري في تجسيد موقف الراوي ومن خلفه الروائي، مما آلت إليه أوضاع الفلسطينيين في تلك المرحلة الحاسمة من تاريخ القضية الفلسطينية.

1-2: التناص الديني

يتناص النص الأصلي للرواية مع نصوص دينية مختارة، بشكل صريح عن طريق الاقتباس، أو بشكل ضمني من خلال بنيات نصية صغرى مضمنة في المتن الروائي "مناصات"⁽¹⁾، تحيل إلى مرجعيتها الدينية، محورة أو مضمنة في النص الروائي، بعد أن انتزعت من سياقها الديني لتأخذ في النص الروائي أبعاداً سياسية أو أدبية أو أيديولوجية مرتبطة بالواقع الاجتماعي أو التاريخي أو التخيلي الذي تطرحه الرواية⁽²⁾.

وتقتضي الطبيعة المنفتحة للشكل الروائي حضور النص الديني كأحد مكونات التعدد النصي والخطابي الضروري لبنائها إلى جانب أشكال وأنواع أدبية أخرى من خارج الجنس الروائي⁽³⁾.

وهنا، سنحاول الكشف عن مدى إسهام النصوص الدينية، وتأثيرها في البناء الفني للرواية، وفي تعميق الفكرة التي جاءت في سياقها وإثرائها.

(1) المناص: يقصد به هنا بنية نصية تشترك وبنية النص الأصلي في مقام وسياق معينين، تجاورها محافظة على بنيتها كاملة ومستقلة. لا علاقة لها معها إلا من خلال البحث والتأمل. لكن هناك مناصات خارجة عن النص مثل العناوين والعناوين الفرعية، والمقدمات، والذبول...

ولمزيد من المعلومات ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، ص 90، ص 111

(2) ينظر: علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت، ص 83

(3) ينظر: الصميلي، حسن وآخرون: الرواية المغربية وأسئلة الحداثة، ص 133

ونظراً لكثرة نماذج التناص الديني في "باب الشمس"، ستقتصر الدراسة على أبرز هذه النماذج من التناص مع العهد الجديد والنص الإسلامي.

1- التناص مع العهد الجديد

تدخل "باب الشمس" في عدة علاقات تناصية مع نص العهد الجديد، كغيرها من روايات الكاتب، فحياة المسيح في معظم مظاهر تجلياتها، من حكاية صلبه إلى معجزاته التي ظهرت على يديه كما رويت في مصادرها الأصلية (الخبز المبارك، تحويل الماء إلى خمر، المشي على الماء...)، ليست بمعزل عن النص الروائي الذي يؤلفه خوري، أو تلك الحكايات التي ترويها شخصياته المختلفة، على الرغم من الصلات المتفاوتة التي يمكن ملاحظتها بين تلك الروايات.

ويأتي استخدام خوري للرمز المسيحي في رواياته أولاً: من كونه مسيحياً، وثانياً: من كون التراث المسيحي جزءاً لا يتجزأ من الثقافة العربية الإسلامية. فقد ولد خوري في عائلة مسيحية متدينة، وعلى الرغم من ذلك فهو ليس متديناً، لذا يستخدم الرمز المسيحي مثل أي رمز، ففي كل مرة يوظف الحكاية المسيحية بشكل جديد طبقاً لمقتضى الحاجة الأدبية⁽¹⁾.

ينسرب نص العهد الجديد في "باب الشمس"، عبر عدة علاقات تناصية، توحى بوجود تماثل قوي بين النص الديني والنص الروائي. يأتي النموذج الأول لهذه العلاقات التناصية عبر بنية نصية صغرى تحيل إلى النص الديني، وذلك في سياق سرد الراوي عن إسهام صحفية لبنانية مسيحية في فك الحصار عن مخيم شاتيلا عام 85، إذ تنشر طلب مقاتل فلسطيني يدعي عبد المعطي يستفتي الشيوخ بجواز أكل لحم البشر بسبب قلة الطعام داخل المخيم المحاصر.

بعد انتهاء الحصار جاءت الصحفية اللبنانية إلى شاتيلا، تحمل طنجرة طعام كبيرة لعبد المعطي، أكل منها الجميع، ولما رأت أعداد المتحلقين حول الطنجرة، خجلت من نفسها لأنها لم تطبخ أكثر، لكن عبد المعطي قال لها بأنه سيكرر أعجوبة السمك" ألم يوزع نبيكم خمس سمكات

(1) ينظر: الأمير، يسري: حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، ع 7-8، سنة 41، 1993، ص 69

على آلاف الناس؟⁽¹⁾ عبر هذه البنية النصية الصغرى يقيم النص الروائي علاقة تناصية مع نص العهد الجديد تدفع القارئ باتجاه استحضار حكاية معجزة المسيح حينما بارك خمسة أرغفة وسمكتين وأطعم آلاف الناس.

تقول الحكاية إن المسيح خرج في سفينة عبر بحر الجليل -بحيرة طبرية- إلى موضع خلاء منفرداً، حينما بلغه خبر قطع هيردوس لرأس يوحنا المعمدان، إلا أن جموعاً غفيرة لحقت به فأشفق عليها وأبرأ مرضاها، ولما تأخر الوقت طلب إليه تلاميذه أن يصرف الجموع لكي يبتاعوا طعاماً. لكنه طلب منهم أن يطعموهم، ولم يكن عندهم إلا خمسة أرغفة وسمكتان. فقام المسيح وباركها، فأشبع نحو خمسة آلاف رجل ما عدا النساء والأولاد⁽²⁾.

وهنا تحكم علاقة المماثلة في الفكرة والدلالة العلاقة التناصية مع نص العهد الجديد، فمحاورة النص هنا لنص آخر (النص الديني) تُستثمر لصالح النص الحاضر عبر عملية تحويل يحكمها مبدأ المماثلة والمشابهة في المضمون، وهو ما يبرر هذا التعالق التناصي ويعززه فالعلاقة هنا ليست نسخ نص ديني مقدس في نص أدبي جديد، وإنما تأتي من خلال المماثلة، فمباركة يسوع للطعام وتوزيعه على آلاف الناس، ارتبطت بحدث ديني مقدس في الماضي احتفظ بحضوره في الذاكرة الجمعية -في اللاشعور الجمعي- حضوراً جعله يأتي متعايشاً مع الحاضر، وغير متناقض مع ما تمثله طنجرة الطعام التي طبختها الصحفية اللبنانية للمضطهدين الفلسطينيين الذين فرض عليهم الحصار داخل المخيم. فطعامها القليل أشبع الكثير من الفلسطينيين الجياع في شاتيلا، وكأن طعام هذه المرأة باركه الرب كما بارك طعام المسيح.

ويقيم النص الروائي في سياق آخر علاقة تناصية أخرى مع نص العهد الجديد، عبر استعادة الراوي لما رواه المروي عليه/ يونس سابقاً عن الجليل الفلسطيني الذي يشبه الجنوب اللبناني. فقد وصفه يونس بأنه أرض منبسطة تعلوها تلال صغيرة، دافئة وحنونة، تشبه المسيح الذي لا يمكن تخيله دون الجليل الذي لا تصلح أرضه لغير الغرباء لذلك سموها جليل الأمم،

(1) خوري، باب الشمس، ص 232

(2) ينظر: الكتاب المقدس "العهد الجديد"، إنجيل متى، الإصحاح 14، ج 26، وينظر: إنجيل يوحنا الإصحاح 6، ج 155

ويضيف الجليل جزيرة وسط بحرين، البحر الأبيض، وبحر الزيتون وفي البحرين تعلم المسيح الصيد واختار حواريه(1).

يستعيد القارئ وهو يقرأ هذا، حكاية المسيح ورحيله إلى الجليل واختياره لحوارييه هناك، فقد رحل يسوع عن أرض اليهودية إلى الجليل بعد أن شهد أن لا كرامة لنبي في وطنه. وفي الجليل احتضنه الجليليون وآمنوا به، وهناك اختار حواريه وكان أكثرهم من الصيادين (بطرس وأخيه اندراوس، ويعقوب وأخيه يوحنا)، وهناك كان يطوف بأرجاء الجليل يعلم الناس ويشفي المرضى(2).

وفي سياق آخر يستعيد الراوي بعض معجزات المسيح في الجليل كتحويله الماء إلى خمر، والمشي فوق الماء. بيد أن توظيف خوري لهذا، خاصة المشي فوق الماء، لم تكن المرة الأولى، بل سبق وأن وظفه في رواياته السابقة، كما وظفه في رواية "يالو" اللاحقة(3).

يروى خليل ليونس عن تفكيره بإرساله إلى بلاده إلى الجليل -بلد المسيح-، ثم يستطرد ليحكي عن سمك عكا، وعن رفض يونس شراء السمك في لبنان لأن "سمك عكا غير شكل..."

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص413

(2) ينظر: الكتاب المقدس "العهد الجديد"، إنجيل متى، الإصحاح 4، ج7، وينظر: إنجيل يوحنا، الإصحاح 4، ج152

(3) ينظر حول معجزة المسيح "المشي على الماء" في روايات خوري التالية:

- في رحلة غاندي الصغير: هناك حكاية الراهبة الإيطالية التي خرجت من السفينة التي غرقت في البحر، وجاءت

تمشي إلى عين المرسية فوق الماء. ينظر: ص (144-145)

- وفي مملكة الغرباء: يشير الراوي إلى محاولته الفاشلة المشي على الماء، حين خرج من مركب الصيد في عين

المرسية ومشى على وجه الماء، وراه الجميع، أما هو فقد غرق، خلافاً لبطرس الرسول الذي غرق لأنه خاف

فتنبه إليه المسيح وأنقذه، ولم يجد الراوي أحداً لإنقاذه. ينظر: ص (18-19)

- وفي يالو: هناك حكاية يالو الذي أخذ شيرين إلى شاطئ الرملة البيضاء ليربها الأعجوبة، وهناك مضى يالو إلى

البحر ومشى على وجه الماء. ينظر: ص87. إضافة إلى التصدير الذي صدر به خوري روايته، وهو مقطع

لدرويش يقول فيه "مثلما سار المسيح على البحيرة سرت في رؤياي، لكنني نزلت عن الصليب...". ينظر حول

ذلك: عادل الأسطة: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي قراءة في روايته الجديدة "يالو"، الأيام، 2003/6/24

إنه سمك المسيح. هناك كان المسيح يصطاد السمك⁽¹⁾، على الرغم مما كان يقوله منصور حول سمك عكا الذي هرب وصار لاجئاً مثل الفلسطينيين.

تكشف هذه التعالقات النصية ما يعانيه الفلسطيني بعيداً عن وطنه، فيونس تسيطر عليه مشاعر الألم والمرارة، لذا يرفض شراء السمك في لبنان، لأنه لن يقبل بديلاً عن سمك المسيح (سمك عكا)، بالمقابل تسيطر على منصور مشاعر السخرية من الواقع المؤلم فيقول: "سمك عكا هرب وصار لاجئاً مثلنا"، يحاول منصور بسخريته السوداء التخفيف من مشاعر المرارة والألم التي تسكنه أولاً، والتخفيف عن يونس ثانياً.

ويتذكر الراوي في السياق ذاته ما قاله يونس عن المسيح والخمر، فالمسيح لم يحرم الخمر لأنه اشتغل مع صيادين وبحارة، فالبحر والصيد مستحيلان دون العرق والنبيد والسمك أيضاً، وسمك طبريا لا ينتهي "سمك ومسيح وصيادون، هذا هو الجليل، هم لا يعرفون الجليل، يحاولون تصنيع صيد السمك"⁽²⁾.

تحيل هذه الحكاية إلى حكاية معجزة المسيح وتحويله الماء إلى خمر في قانا⁽³⁾، والتي جاءت مذابة ومحورة، لتتسجم مع سياق الحدث الروائي، ليكشف الراوي عن مدى ارتباط الفلسطيني بأرضه ووطنه، وتمسكه بنمط العيش البسيط، فيونس يرى وطنه الجليل "سمك ومسيح وصيادون"، بالمقابل فإن الغرباء الذين احتلوا الجليل لا يعرفون هذه الطبيعة ولا يقدرونها، ويحاولون تغيير معالمها يقول يونس: "يحاولون تصنيع صيد السمك".

(1) خوري، باب الشمس، ص493

(2) السابق، ص 493

(3) تقول حكاية معجزة المسيح الذي حول الماء إلى خمره: بينما كان المسيح مدعواً إلى عرس في قانا، فرغت الخمر، فطلب منهم أن يملأوا الأجران ماء، فملأوها ثم قال لهم "استقوا" فتحول الماء خمرًا. ينظر: الكتاب المقدس "العهد الجديد"، إنجيل يوحنا، الأصحاح 2، ج147

ويستحضر الراوي ما قاله المروي عليه عن معجزة الفلسطينيين الذين سوف يعودون إلى وطنهم الجليل "إلى هناك سوف نعود، تخيلوا شعباً بأسره يمشي على الماء"⁽¹⁾.

وهنا يستحضر القارئ أيضاً، بوضوح، معجزة المسيح الذي مشى فوق الماء⁽²⁾، ليعبر عن إصرار الفلسطيني وتصميمه على العودة إلى وطنه الجليل في يوم من الأيام، حتى لو تطلب ذلك أن يصنع المعجزات كما صنعها المسيح.

وهكذا يُلاحظ أن النص الروائي يدفع القارئ عبر علاقاته التناسية المتنوعة والمتعددة باتجاه إعادة تشكيله وصياغته من جديد، وذلك بالبحث عما هو خارج النص من معرفة، وربطها مع ما هو داخله، وفتحه آفاقاً تأويليةً واسعةً.

2- التناس مع النص الإسلامي

يشكل النص الديني الإسلامي مكوناً جوهرياً من مكونات "باب الشمس"، بحيث أسهم في صنع دلالاتها وتشكيل ملامح شخصياتها، وإضاءة خلفياتهم الدينية والنفسية. ونظراً لكثرة نماذج التناس الديني الإسلامي، سنتنصر الدراسة على أبرز نماذج التناس من القرآن الكريم والحديث النبوي، فهما يشكلان "متعالياً نصياً"⁽³⁾ بتأثيره وامتداده في لحظته التاريخية، وفي اللحظة الراهنة، كونهما نصين مقدسين لهما امتداد فاعل في الحاضر وفي الماضي، ومنهل عذب خصب لمختلف أنواع التفاعلات النصية وتعالقاتها⁽⁴⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص 493

(2) تقول حكاية معجزة المسيح الذي مشى فوق الماء أن المسيح جاء تلاميذه ماشياً على الماء، فلما رأوه ظنوه خيالاً وخافوا، فطمأنهم. لكن بطرس طلب منه أن يأمره فيأتي إليه على الماء، فقال له "تعال"، وحين نزل بطرس من السفينة مشى على الماء، لكنه لما رأى الريح شديدة خاف وبدأ يصرخ يا رب نجني فأنقذه يسوع. ينظر: الكتاب المقدس "العهد الجديد"، إنجيل متى، الإصحاح 14، ج 27

(3) المتعالي النصي هو كل ما يجعل نصاً يتعالق مع نصوص أخرى بشكل مباشر أو ضمني. ولمزيد من المعلومات ينظر: سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي "النص والسياق"، ص 96

(4) ينظر: دودين، رفقة محمد عبد الله: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، 1997،

يُوظف النص القرآني والحديث النبوي هنا، وفق ثلاث مستويات هي:

المستوى الأول:

تحافظ فيه النصوص الدينية على صيغتها الأصلية، مكتفية بإثارة سياقها الأصلي، ومنها

ما يلي:

- {قل أعوذ برب الناس، ملك الناس، إله الناس من شر الوسواس الخناس الذي يوسوس في

صدور الناس من الجنة والناس ... } (1).

- {ولا تحسبن الذين قتلوا في سبيل الله أمواتاً } (2).

- {الله نور السموات والأرض مثل نوره كمشكاة فيها مصباح المصباح في زجاجة... نور

على نور يهدي الله لنوره من يشاء } (3).

- {اطلبوا العلم ولو في الصين} (4).

- {ولا تدري نفس بأي أرض تموت } (5).

تتضمن هذه النصوص قرائن صريحة تكشف عن مرجعيتها، حيث يُلاحظ تسييح الآية

القرآنية والحديث النبوي بمزدوجتين، وهو ما يجعلها محتفظة بطابعها القدسي، مضيئة مصداقية

على القيم المثارة عبر مسارات السرد (6).

(1) خوري، باب الشمس، ص51، سورة الناس

(2) السابق، ص 53، سورة آل عمران، آية 169

(3) خوري، باب الشمس، ص (76، 512)، سورة النور، آية 35

(4) السابق، ص 157، الجراجي، اسماعيل بن محمد العجلوني: كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث

على السنة الناس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1351هـ، ص138

(5) خوري، باب الشمس، ص (148، 157)، سورة لقمان آية 34

(6) ينظر: فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص114

يأتي النموذج الأول للتناص الديني على لسان الراوي، بعد سرده لموضوعات متنوعة ومختلفة توالدت من بعضها وتداخلت، عاكسة حالته النفسية المتأزمة. فقد روى عن خوفه من انتقام أهل شمس، وعن عنايته بيونس، وعن الفساد المالي الذي كان يمارسه المسؤولون في الثورة حينما كانت غنية، وعن الفقر بعد انتهائها. ثم يستطرد ليحكي عن فيروز وأغانيها وعبد الوهاب وعن أغانيه القديمة، وحكايته مع أحمد شوقي⁽¹⁾.

بعد هذا السرد المشتت الذي أتعب قلب الراوي وفكره، يستحضر النص القرآني (قل أعوذ برب الناس ملك الناس...)، ليعبر من خلاله الراوي عن معاناته النفسية "القرآن يريح القلب"⁽²⁾، والشيطان يلاحقه بوساوسه وحكاياته، وهو بحاجة إلى أن يريح قلبه وقلب المروري عليه، وقلب القارئ أيضاً بإبعاده مؤقتاً عن موضوع السرد كي يسترد أنفاسه، من هذه الحكايات المتتابعة والمتداخلة والموجعة أيضاً.

كما يوظف الراوي النص القرآني هنا لإنهاء السرد السابق وإضفاء طابع التشكيك عليه، من خلال المحمول المضموني للنص القرآني، الذي يحتمل الشيطان مسؤولية الوسواس والظنون التي تتداعى في فكر الإنسان.

ويقيم الراوي في سياق مختلف نموذجاً آخر للتناص الديني، يحضر عبر سرد الراوي لحاكية إلحاده حينما كان مفوضاً سياسياً في قاعدة كفر شوبا عام 68. يوضح الراوي أن إلحاده لم يكن حقيقة، بل جاء على "موضة ذلك العصر"، التي رافقت انتشار الفكر الماركسي. فخليل كان كغيره من الشبان يصوم رمضان ويقرأ القرآن، فالإيمان يعمر قلبه، وإن عبر عن إلحاده ظاهرياً بالكلام⁽³⁾.

ففي الجنوب اللبناني كان الفدائيون في مواجهة يومية مع الموت، وخليل واحد منهم، يدرك جيداً أنه قد يموت في أية لحظة، لذا كان يستحضر دائماً قوله تعالى (ولا تحسبن الذين

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص51

(2) ينظر: السابق، ص51

(3) ينظر: السابق، ص53

قتلوا في سبيل الله أمواتاً⁽¹⁾، وهو يرى الأعداد الكبيرة من الشهداء يسقطون يومياً جراء القصف الإسرائيلي.

تكشف هذه العلاقة عن البعد الديني للشخصية الروائية، وعن قناعاتها بالمبادئ والقيم الدينية، فالراوي يستحضر هذه الآية في أصعب المواقف وأشدّها مواجهة الموت-، ليتغلب على ضعفه وخوفه وليشحن نفسه بنفحات إيمانية تقويه وتعطيه دافعاً للصمود والنضال والمقاومة، فالموت والحياة للمؤمن سيان، فهو إن خسر حياة الدنيا، فقد كسب حياة الآخرة.

وفي سياق آخر يأتي النموذج الثالث للتناص الديني من خلال علاقة تناصية مع قوله تعالى: (الله نور السماوات والأرض مثل نوره... نور على نور يهدي الله لنوره من يشاء). يأتي هذا النص القرآني غير مرة، منسجماً مع سياق الحدث الروائي، كأنه جزء من بنيته، على الرغم من استدعاء جسد الملفوظ ذاته ودلالاته.

يستحضر الراوي ما قاله يونس عن زوجته نهيلة التي كادت تفقد عقلها، بسبب حزنها على موت ابنها إبراهيم ولم تعد إلى رشدها إلا بعد ولادتها فاطمة التي أصر يونس على تسميتها نور، لأنه كان يرى في المنام ابنه إبراهيم يردد سورة النور، ولأن نهيلة هداها الله وعادت إلى رشدها⁽²⁾.

ويستحضر النص القرآني السابق ثانية من خلال استعادة الراوي لما قاله سالم عن والدته قبل وفاتها، وعن علاقتها بحفيدها يونس ابن نور الذي كان يكتب لها أسماء أحفادها لتضعهم في سلة الأزهار وهي تردد سورة النور، ويستعيد في السياق ذاته وصية نهيلة لأولادها بترتيل سورة النور في مآتمها "لا تنسوا رتلوا في مآتمنا سورة النور، فأنا لا أراه إلا محوطاً بالنور، تعال يا يونس إلى جانبي، فإبراهيم في انتظاري"⁽³⁾.

(1) سورة آل عمران، آية 169.

(2) خوري، باب الشمس، ص76

(3) السابق، ص512

تضفي هذه العلاقات التناسية مع النص الديني هالةً من القداسة والإيمان على الشخصيات الروائية، فنهيلة رأت هالة من النور حول رأس يونس حينما ردد سورة النور، كما رأت ابنها إبراهيم محوطاً بالنور.

ويأتي النموذج الرابع للتناص الديني من خلال علاقة تناسية يستحضر فيها الراوي حديثاً نبوياً، في سياق سرده لحكايته عندما ذهب إلى الصين للالتحاق بدورة قادة كتائب، بعد إصابته بكسر في عموده الفقري في أثناء الحرب. وفي الصين اكتشف الأطباء أنه غير صالح للحرب فتحول خليل من ضابط إلى طبيب رغماً عنه، درس الطب لأنه لم يكن يملك خياراً آخر.

يقول: "اطلبوا العلم ولو في الصين"⁽¹⁾، من صنين إلى الصين نزلت من أعلى جبل في لبنان إلى أبعد نقطة في العالم وهناك تحدد مصيري النهائي (لا تدري نفس بأي أرض تموت)⁽²⁾.

يلاحظ القارئ هنا تحول العلاقات التناسية من دائرة الخطاب النبوي، إلى دائرة الخطاب القرآني، وكلاهما جاء منسجماً مع سياق الحدث المروي، فقد ذهب خليل مع رفاقه إلى الصين ليتعلموا فن الحرب، لكنه لم يستمر في تعلم هذا الفن، لأن مصيره تحدد بتعلم الطب. من هنا جاء استحضاره للنص القرآني (وما تدري نفس بأي أرض تموت)، غير منسلخ عن دلالاته الأصلية، ليعبر عن قدره، الذي كتب عليه، ذهب كي يدرس فنون الحرب، لكنه وجد نفسه مجبراً على دراسة الطب الشعبي.

وفي سياق آخر يكرر الراوي استحضاره للنص القرآني السابق، من خلال سرده عن الرائد ممدوح، واستعادته لكلامه عن علقه الفلسطيني في الحرب الأهلية في لبنان. ممدوح كان يرى أن الفلسطيني يخرج من علقه ليدخل في علقه أخرى، لذا قرر أن يهرب من هذه العلقه، فهاجر إلى فرنسا، لكنه بعد عام مات بالسكتة القلبية أي عام 1981.

(1) العجلوني، كشف الخفاء ومزيل الإلباس، ص 138.

(2) سورة لقمان، آية 34.

يعلق خليل على موته فيقول: (لا تدري نفس بأي أرض تموت)، مات قبل سنة من موعده مع الموت، فلو بقي علقاناً معنا في لبنان لمات عام 1982، كما مات الآلاف لكنه استعجل موته⁽¹⁾.

تكشف العلاقة التناسية هنا عن إيمان الشخصية الروائية بالقضاء والقدر، لكنها في الوقت ذاته تكشف عن سخرية مبطنه من القدر الفلسطيني الذي كتب على الآلاف منهم بالموت الجماعي.

المستوى الثاني:

يحاور النص الروائي النص الديني، عبر تكسير حملاته المطلقة؛ إذ يعمد السرد إلى تجاوز تقديس النص الجاهز ومهادنته، ومن ثم إلحاق تغيير واضح في صيغته الأصلية مع توجيهه وفق مسار تأويلي معارض، يرغمه على أداء معانٍ منزاحة عن مقاصده الذاتية⁽²⁾. وفق ما نلّفه في خطاب زينب الذي تقول فيه عن زوجة ابنها "لاجئة زينا، يعني كما يقولون اللاجئات للاجئين"⁽³⁾، يرد هذا الخطاب في سياق سرد زينب عن رغبتها في السفر إلى ألمانيا حيث يعيش ابنها الذي تزوج من فتاة عراقية كردية، دبّرت له اللجوء والإقامة حيث تعيش هي الأخرى لاجئة سياسية.

يأتي خطاب زينب على شكل بنية سردية صغرى تحيل إلى نص قرآني غائب يستحضره القارئ بناءً على معرفته بالقرآن الكريم (الخبثات للخبثين والخبثون للخبثات والطيبات للطيبين والطيبون للطيبات...)⁽⁴⁾.

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص 157

(2) ينظر: فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية الرواية لعبة النسيان، ص 115

(3) خوري، باب الشمس، ص 490. هذه العبارة وردت أيضاً في رواية إميل حبيبي "المتشائل"، في سياق مشابه يشع بالمرارة والسخرية من الواقع، ينظر: إميل حبيبي، الوقائع الغريبة في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل، ص 47

(4) سورة النور، آية 26

يحمل هذا النص القرآني قيماً وتعاليم مثلى، أدرجت ضمن سياق جديد، يشع بالمرارة والسخرية من الواقع الفلسطيني والعربي على السواء. وعليه تحقق هذه العلاقة التناصية المفارقة النصية بين نصيتين نصيتين الأولى أصلية (بنية النص القرآني)، والثانية طارئة (بنية النص الروائي)، لتعميق التماثل بين البنيتين أسلوبياً ومضمونياً، محققة استيعاب النص اللاحق للنص السابق -أي استيعاب النص الروائي للنص القرآني-، الذي أفاد عن حملته اللغوية والدلالية التي حلت في سياقه الروائي فاتحه إياه على إمكانيات تأويلية تخدم مقاصد النص الروائي ومراميه.

المستوى الثالث:

يتم عبر امتصاص النص الديني الغائب من خلال انزياح نسبي عن صيغته الأصلية، مع بقاء بنيته العميقة مشعة، بحيث يسهل على القارئ استدعاؤها وتمثيلها من خلال معرفته بالنص الديني ومنها ما يلي:

- أسماء يونس كي يحميه من الموت في بطن الحوت⁽¹⁾.

- كلنا من آدم وآدم من تراب⁽²⁾.

- يومها كنا كما في يوم الحشر⁽³⁾.

يتبين بالرجوع إلى مصادر هذه النصوص، أن المقصدية المتحركة في تشغيلها تقوم على مهادنة النص الديني، عبر تعديل بعض بنياته الأسلوبية، ودمجها في صلب الحكيم، وتحويلها إلى حوافر سردية دون المساس بجوهرها المتعالي⁽⁴⁾.

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص (118، 18، 470، 510)

(2) السابق، ص (82، 118، 119)

(3) السابق، ص 379

(4) ينظر: فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، ص 115

يأتي النموذج الأول للتناص هنا عبر عدة سياقات روائية مختلفة، تستحضر "حكاية سيدنا يونس"⁽¹⁾، كمرجعية نصية لعدة علاقات تناصية، تقيمها هذه السياقات معها، وتأتي في مجملها لتلقي مزيداً من الضوء على شخصية الفلسطيني يونس الأسدي، فتلتقي بعض دلالاتها مع دلالة قصة سيدنا يونس، وسجنه في بطن الحوت، ومن ثم كسره لجدار الموت ونجاته.

ففي سياق سرد الراوي لحكاية يونس الطفل الذي نجا من الموت بأعجوبة، دون إخوته، يقيم الراوي علاقة تناصية مع حكاية سيدنا يونس الذي نجا من الموت بأعجوبة. فأخوة يونس الفلسطيني كانوا يموتون بعد أيام قليلة على ولادتهم بسبب انتقال الالتهاب الذي كان يصيب ثديي والدتهم إليهم، لكن يونس كان الطفل الوحيد الذي نجا من الموت، ومن هنا جاءت تسميته بيونس لأنه كسر جدار الموت⁽²⁾.

تحكم علاقات المماثلة والاختلاف العلاقة التناصية مع حكاية سيدنا يونس الذي كسر جدار الموت في بطن الحوت وخرج مرة أخرى للحياة. فثمة تماثل في بعض الدلالات، وثمة اختلاف أيضاً بين الحكايتين - حكاية يونس الطفل، وحكاية سيدنا يونس -، لكن يبقى كل نص أو خطاب صدى لخطاب سابق.

ويقيم الراوي في سياق آخر تعالفاً نصياً مع حكاية سيدنا يونس عبر بنية نصية صغرى تحيل على تلك الحكاية. تأتي هذه البنية النصية في سياق سرد الراوي عن الشيخ الأعمى الذي سمى ابنه أسداً ليصير مرهوباً من الجميع، غير أنه بدل رأيه بعد يومين خوفاً من ابن عمه أسد الأسدي أحد وجهاء القرية الأغنياء، والذي أبدى امتعاضه من إطلاق اسمه على أفقر فقراء العائلة، لذا غير الشيخ الأعمى اسم ابنه وسماه يونس كي يحميه من الموت في بطن الحوت⁽³⁾.

يسعى الراوي هنا للكشف عن البنية الطباقية للمجتمع الفلسطيني في ذلك الوقت، حيث كانت تقوم على تقسيم الناس إلى فقراء وأغنياء. وتبدو العلاقة التناصية مع حكاية يونس في بطن

(1) ينظر حول قصة سيدنا يونس في القرآن الكريم سورة يونس آية 98، وسورة الأنبياء آية (87،88)، وسورة الصافات آية (138-148). وكذلك ينظر سميح عاطف الزين، قصص الأنبياء في القرآن الكريم المختارة من مجمع

البيان الحديث، الدار الأفريقية، لبنان، ط4، 1997

(2) ينظر: خوري، باب الشمس، ص18

(3) السابق، ص118

الحوت محكومة بعلاقة مخالفة ظاهرياً، لكنها في واقع الأمر مقصودة لذاتها، ليصف من خلالها الراوي بشاعة الحوت الفلسطيني (الطبقية) الذي كان يحكم المجتمع الفلسطيني.

وتحضر علاقة تناصية أخرى مع حكاية سيدنا يونس من خلال سرد سالم لوالده يونس عن إقفاله مغارة باب الشمس باشتراك أحفاده، الذين تقاسموا أغراضه وكتبه، بعد أن أوصاهم سالم أن يحفظوا سر المغارة "احفظوا يونس في بطن الحوت، قال لهم، وبعد ثلاثة أيام أو ثلاثة أعوام أو ثلاثة عشرات الأعوام سيخرج جدكم من بطن الحوت، كما خرج يونس الأول، وستعود فلسطين، وسنسمي قريتنا التي سوف نعيد بناءها باب الشمس"⁽¹⁾.

يقيم الروائي هنا علاقة تناصية عبر تفجير طاقات النص الديني وخروجه عن المعنى الواحد إلى عدة معان تربط الماضي بالحاضر. فالروائي ومن خلال هذه العلاقة التناصية قام بتحويل دلالة النص الديني من داخل نصه المرجعي، وداخل لحظته التاريخية وزمنه وسياقه السردي، ليتواءم مع زمن جديد وسياق سردي جديد يتمثل بحكاية يونس الفلسطيني الذي سيخرج في يوم

من الأيام من بطن الحوت (المنفى) ليعود إلى وطنه وأهله ويعيد بناء بيته هناك، كما خرج سيدنا يونس من بطن الحوت، وعاد إلى قومه ليكمل رسالته إلى الناس "فالكتابة الروائية كتابة قائمة على الاستعادة والاسترجاع، وعلى الغرف من الواقع والخيال في أزمنة تمتد إلى الماضي البعيد وإلى الماضي القريب إلى المعيش والحاضر"⁽²⁾.

وتأتي العلاقة التناصية الأخيرة لهذا التناص المتكرر مع حكاية سيدنا يونس، في سياق سرد خليل لحكاية اعتقاله في (مجدليون) وسجنه في زنزانة مظلمة يقول: "كأنني في بطن الموت، أنا يونس لا أنت"⁽³⁾.

(1) خوري، باب الشمس، ص 510

(2) العيد، يمى: الرواية والتراث السردي "العلاقة بالحاضر هي الأساس"، الطريق، بيروت، ع 2 سنة 58، 1999، ص 109

(3) خوري، باب الشمس، ص 470

في هذا السياق يمضي الراوي في التقريب والتبعيد بين نصه الحاضر (حكاية سجنه في زنزانه مظلمة) والنص الغائب (حكاية سجن سيدنا يونس في بطن الحوت)، ليقوم من خلاله علاقة تناصية تحكمها علاقة المعارضة والمخالفة رغم ما فيها من تشابه يتمثل بالشعور بالموت داخل ظلام السجن، فكما شعر سيدنا يونس بالموت داخل ظلام بطن الحوت الذي ابتلعه، شعر خليل بالموت داخل الزنزانه المظلمة التي سجن فيها دون طعام أو ماء. لكن مع اختلاف أسباب السجن وتعارضها، فسيدنا يونس سجن في بطن الحوت لأنه عصى ربه في حين سجن خليل وهو بريء.

ويبدو هنا ثمة علاقة أساسية بين المنظور الفكري للراوي ومرجعياته المعرفية⁽¹⁾، فقد وظف الراوي النص الديني مخالفاً لمرجعياته الدلالية، ليسخر من الواقع البائس الذي يعيش فيه، فسيدنا يونس نجا من الموت وخرج من بطن الحوت بعد أن قبل الله توبته، في حين نجا خليل من الموت وخرج من ظلام الزنزانه بعد أن تأكد المحقق من برائته، وبعد أن سخر منه ووصفه بالمخدوع والأهبل.

ويأتي النموذج الثاني للتناص الديني عبر بنية نصية صغرى "أيامها كنا كما في يوم الحشر"⁽²⁾، في سياق سرد شاهينة عن أهوال يوم خروج الفلسطينيين وهجرتهم من بلادهم عام 48، وفيه تقارب شاهينة أهوال يوم القيامة بأهوال ذلك اليوم، فتروي عن الناس الذين كانوا يحاولون الفرار والهرب من الموت فرادى دون الالتفات للآخرين حتى أن بعضهم نسي أطفاله.

وفي محاولتنا استنباط العلاقات التناصية التي تقيمها البنية النصية الصغرى المتعاقبة مع النص القرآني الغائب الذي يصف أهوال يوم القيامة، والذي يستحضره القارئ بناء على معرفته

(1) العيد، يماني: الرواية والتراث السردي "العلاقة بالحاضر هي الأساس"، الطريق، بيروت، ع2، سنة 58، 1999، ص107

(2) خوري، باب الشمس، ص379

بالنص القرآني (يوم يفر المرء من أخيه، وأمه وأبيه، وصاحبته وبنيه، لكل امرئ منهم يومئذ شأن يعنيه)⁽¹⁾.

يقودنا هذا إلى اعتبار علاقة المحاكاة هي التي تحكم هذا التعالق النصي الذي تم على صعيد استرجاع النص القرآني الغائب ودلالته في النص الروائي لتعميق التماثل والتشابه المضموني بين الحالتين، حالة الناس يوم القيامة، وحالة الفلسطينيين يوم هجرتهم من بلادهم.

ويأتي النموذج الثالث للتناص الديني من خلال بنية نصية صغرى "كلنا من آدم وآدم من تراب" وقد تكررت في سياقات سردية مختلفة، وبتحويلات لغوية أيضاً، تكشف عن وعي الشخصيات الروائية وثقافتها الدينية، بحيث جاءت منسجمة مع السياق السردى المستمدة منه، مع احتفاظها بسلطانها القرائية، كونها تحيل إلى نص ديني يشكل متعالياً نصياً (حكاية خلق آدم عليه السلام من أديم الأرض)، بالإضافة إلى دلالاتها الجديدة، داخل النص الروائي.

ففي سياق سرد الراوي عن وسادة الأزهار التي تركتها له جدته، الوسادة التي يرغب في فتحها لمعرفة ما حل بالأزهار داخلها، يقيم خليل علاقة تناصية مع النص الديني عبر تساؤله "لماذا يصير الإنسان تراباً بعد موته، بينما تصير الأشياء أشياء أخرى، غريب، ألم يخلقنا الله كلنا من تراب؟"⁽²⁾.

يكشف الراوي هنا عن ثقافته الدينية ويدفعنا بالتالي لاستحضار النص الديني الغائب الذي يتحدث عن أصل الإنسان (ولقد خلقنا الإنسان من صلصال من حمأ مسنون)⁽³⁾.

وفي سياق جديد، وفي معرض تعليق الراوي على أصل آل الأسدي في عين الزيتون تأتي العلاقة التناصية الثانية ليكشف من خلالها الراوي عن موقفه من التباين الطبقي بين آل الأسدي،

(1) سورة عبس، آية (34-37)

(2) خوري، باب الشمس، ص41

(3) سورة الحجر، آية 26

يقول: "كلنا من آدم وآدم من تراب"⁽¹⁾. فالناس في رأيه سواسية، فقراء أم إقطاعيون، جاؤوا من العراق أم كانوا جنوداً في جيش أحمد باشا الجزائر.

يُوظف التعالق التناسي مع النص الديني في هذا السياق كحجة وبرهان لصالح تدعيم موقف الشخصية الروائية التي ساوت بين آل الأسدي فقراء وأغنياء، مهما كانت أصولهم ومناباتهم، معتمداً على النص الديني الذي أحال إليه التعالق التناسي، النص الديني الذي رسخ مبدأ المساواة من خلال التأكيد على الأصل الواحد لجميع الناس.

وتأتي العلاقة الثالثة في معرض سرد الراوي عن حقيقة أسماء يونس التي عرفها عن طريق المصادفة حين جاء أقرباؤه من عين الحلوة ليعرضوا عليه ترؤس جمعية آل الأسدي لأنه البطل الوحيد في العائلة. لكنه رفض عرضهم موضحاً الأسباب من خلال حديثه عن أسمائه المتعددة، ومن خلال شرحه لنظرية والده التي تقول: "كل الأسماء مستعارة فالاسم الحقيقي الوحيد هو آدم. الله عز وجل أطلق هذا الاسم على الإنسان لأن الاسم والمسمى كانا واحداً، سمي آدم لأنه أخذ من أديم الأرض"⁽²⁾.

تحيلنا هذه العلاقة التناسية إلى النص الديني الذي يتحدث عن أصل الإنسان، ففي هذا السياق تبني يونس ثقافة والده الدينية التي تساوي بين الناس، فلا معنى للأسماء ولا للعائلات ولا للطوائف، ويبدو ذلك في معرض رد يونس أيضاً على اقتراح أقربائه، يقول: "أعوذ بالله لا يوجد أبطال كلنا من آدم وآدم من تراب"⁽³⁾.

وهكذا تبدو العلاقات التناسية المتكررة مع النص الديني، محاولة لتبيان مدى تأثير هذا النص في توجيه خطاب الشخصيات الروائية، وبذلك أضاء الروائي الخلفية الدينية والنفسية لتلك الشخصيات.

(1) خوري، باب الشمس، ص117

(2) السابق، ص118

(3) السابق، ص119

3-1: التناس مع الشعر العربي القديم

يقيم خوري في روايته علاقات تناسية متعددة مع الشعر العربي القديم، إن كان على مستوى استحضار النصوص الشعرية، أو على مستوى استحضار شخصية الشاعر، وذلك باستعارة صفة من صفاتها أو بعض أحداث حياتها، أو اقتباس بعض أقوالها. لكن الروائي وهو يقيم علاقاته التناسية لا يستعير الملامح الخاصة بشخصية الشاعر، وإنما يستعير مدلولها العام، ليؤول هذه الملامح تأويلاً خاصاً يتلاءم مع سياق الحدث الذي يرد فيه وينسجم معه، ويزيده عمقاً أو تعبيراً أو تأثيراً، حسبما يقتضيه السياق وطبيعة الشخصية التي تقوم بعملية الاستحضار⁽¹⁾.

3-1: التناس مع امرئ القيس

يوظف خوري في "باب الشمس" شخصية امرئ القيس وشعره، عبر عدة علاقات تناسية، وهو بذلك يلتقي مع من سبقوه من الشعراء والروائيين في توظيف هذا الجانب، وإن احتفظ بخصوصية واضحة في طبيعة هذا التوظيف.

يأتي النموذج الأول للتناس في سياق حديث الراوي خليل عن ثقافته وحبه للشعر العربي؛ قديمه وحديثه، وعن رأيه في الوصف، فخليل لا يعرف الوصف على الرغم من حفظه للكثير من الشعر الجاهلي. يقف خليل في موقف الرفض للوصف، لأن الوصف في رأيه يوظف لخدمة النسيان، وهو لا يحب أن ينسى، وربما يعود هذا الرأي لكونه فلسطينياً، فماضيه حافل بمأس يتوجب عليه عدم نسيانها، وربما لأن الأشياء حين تشبه ببعضها تفقد دلالتها ونسائها.

لكن وعلى الرغم من رأيه في الوصف، إلا أنه يؤكد حبه للشعر الجاهلي الحافل بالوصف، وللمنتبي، يقول: "لا أروع من امرئ القيس. ملك وشاعر وعاشق وسكير ونصف

(1) ينظر حول توظيف الشخصيات التراثية: زايد، علي عشري: استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر، القاهرة، 1997، ص240. وينظر: الكركي، خالد: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1989

نبي. يا عيني على هذا الشعر الرائع "ترائبها مصقولة كالسجنجل" (1)، يصف صدر المرأة مصقولاً كالمرآة... وهذا يقودنا إلى افتراض مرعب عن أجدادنا الشعراء... بالطبع لم يكن امرؤ القيس لوطياً ولا المتنبّي. ولكن الحق على الوصف" (2).

وتبدو الوقائع التناسية مع شخصية امرئ القيس في النص الروائي متطابقة مع الجوانب المحيلة إلى شخصيته التراثية. أما التعالقات التناسية الأخرى التي نستخلصها من كلام الرواي حول الوصف، فإنها تحيلنا إلى معلقة امرئ القيس، وإلى أشعار المتنبّي، وإلى الوصف كميزة أسلوية اتسمت بها أشعارهما.

يوظف الرواي هذه العلاقات التناسية، ليعبر عن رأيه في قضايا نقدية وبلاغية خاصة بفن الشعر. بيد أن هذا الرأي لم يكن نهائياً، ففي سياق آخر وعبر علاقة تناسية جديدة، عاد الرواي ليعدل من رأيه في وصف امرئ القيس لصدر حبيبته بشكل خاص، والوصف في الشعر بشكل عام.

تظهر العلاقة التناسية الجديدة مع امرئ القيس في سياق سرد الرواي عن يونس وهو يقرأ رسالة ابنته نور، وعن الغيمة البيضاء التي غطت وجهه وعينيه عندما أنهى قراءة رسالتها، وبدأ في ترديد قصيدة الأخطل الصغير وكأن الشعر يسيل من حوله كالماء، يقول خليل: "يومها فهمت معنى الشعر، وفهمت ما قاله امرؤ القيس، جدي وجدك وجد كل العرب. فامرؤ القيس لم ير صورته في مرآة صدر حبيبته، بل رأى العالم، ورأى الغيمة التي غطته، واكتشف أنه يعيش في داخلها، فاخترع كلمات يداوي بها خجله وحيرته" (3).

يستدرك الرواي، ومن خلفه الروائي، من خلال هذه العلاقة التناسية، ما قاله سابقاً عن الوصف في شعر امرئ القيس، وتحديداً في بيته الغزلي الذي يصف فيه صدر محبوبته،

(1) ينظر بيت امرئ القيس "مهفهفة بيضاء غير مفاضة ترائبها مصقولة كالسجنجل" في ديوان امرئ القيس، دار صادر،

بيروت، 1958، ص 42

(2) خوري، باب الشمس، ص 68

(3) السابق، ص 500

ليعدل بالتالي من مفهومه النقدي والبلاغي للشعر إلى مفهوم جديد، يرى فيه أن الشعر كلمات نداوي بها خجلنا وحزننا، ونغطي به أرواحنا كي لا تتلف.

أما النموذج الثاني للتناسل مع امرئ القيس، فيظهر في سياق بعيد كل البعد عن مفهوم الشعر وخصائصه الأسلوبية، وذلك من خلال استحضار إحدى الشخصيات الروائية لامرئ القيس، في سياق سرد الراوي عن عادة جدته في طبخ اللحم بالخيط.

يتذكر خليل حديث رفاقه في قواعد الفدائيين عن خيوط أمهاتهم التي تشبه خيط جدته، ويتذكر كذلك اللحم الكثير الذي كان يأكله المقاتلون في قاعدة كفر شوبا، ومن هؤلاء أبو أحمد الذي كان لا يفرح إلا باللحم، لدرجة أنه كان يأكله نيئاً، دون أن يحفل برأي الآخرين، ومنهم خليل. في هذا السياق يمنح الراوي أبا أحمد فرصة ليحكي بصوته، فيقول مخاطباً خليل: "ألا تعرف نظرية [امرئ القيس] عن أجمل ثلاثة أشياء في الدنيا. أكل اللحم وركوب اللحم ودخول اللحم في اللحم... كل حياتنا يا أخي لم نأكل من اللحم سوى الخيط... عاشت الثورة، أعظم شيء في هذه الثورة هو اللحم" (1).

يُثير فينا كلام الراوي أصداء غافية في مخزوننا الثقافي، نستعيد معها بيت طرفة بن العبد الذي يقول فيه:

"فلولا ثلاث هن من عيشة الفتى وجدك لم أحفل متى قام عودي "

ففي معلقته فصل طرفة الخصال الثلاث التي كان يحبها ويعيش من أجلها ولا يبالي الموت إذا تحققت له، وهي: مباركته الشراب قبل انتباه العواذل، وإغاثة المستغيث، والتمتع بالنساء (2).

وفي النص الروائي تُحرف الشخصية الروائية الخصال الثلاث وتنسبها إلى امرئ القيس لتلائم مع السياق الذي ترد فيه وتتوافق معه، وهو سياق الحديث عن اللحم، وبهذا يحيلنا كلام

(1) خوري، باب الشمس، ص 327

(2) ينظر: عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1980، ص70

الشخصية الروائية (أبو أحمد)، ومن خلال العلاقة التناسية مع امرئ القيس، إلى معلقته وإلى لوحته الغزلية بالتحديد التي حقق فيها الشاعر الارتواء الروحي والجسدي من المرأة التي يعشقها⁽¹⁾. بيد أن الشخصية الروائية في نص خوري لم تستحضر دلالة اللحم كما هي عند امرئ القيس، بل جاءت هذه الدلالة منسلخة عن دلالتها في المعلقة، لتكتسب في تعالقها مع نص الرواية دلالات جديدة تنسجم مع ما يريد الراوي قوله عن أوضاع الفلسطينيين في زمن الثورة، ولتنسجم أيضاً مع رأي الراوي بالثورة، ولتكشف عن أوضاع الفلسطينيين بعد انتهاء ثورتهم وتلاشيها، يقول الراوي: "مصيبتنا أن ثورتنا غنية وشعبنا فقير. الآن انتهت المصيبة، رحلت الثورة، ولم تترك وراءها هنا في المخيم سوى هذا الفقر الذي يفترسنا. لا أعرف إذا كان الناس رجعوا إلى عاداتهم القديمة في طبخ خيط اللحم"⁽²⁾.

3-2: التناص مع المتنبي

يأتي التناص مع المتنبي من خلال مقطع سردي وحدّ فيه الراوي بين ثلاثة أصوات متراكبة، يتحد فيه صوت الروائي بصوت الراوي خليل عبر تقنية القناع، ويتحد فيه صوت يونس بصوت المتنبي عبر تقنية التناص.

يروى خليل عن يونس الذي يقبع في غيبوبة بانتظار موته بعيداً عن أهله ووطنه، بعد كل ما قدمه من تضحية ونضال، وبعد كل ما ذاقه من عذاب على أمل تحقيق حلم عودته إلى وطنه وأهله.

يشعر خليل بالحزن على يونس ويرثي لحاله، لأنه لا يريد له أن يموت في السرير. وهنا يتذكر المرء شخصية خالد بن الوليد من خلال التناص مع مقولته التي قالها وهو على

(1) ينظر: عوض، ريتا، بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، بيروت، دار الآداب، 1992، ص

(2) خوري، باب الشمس، ص 327

فراش الموت "لقد شهدت كذا وكذا زحفاً وما في جسدي موضع شبر إلا وفيه ضربة سيف أو رمية سهم أو طعنة رمح، وها أنا ذا أموت على فراشي حتف أنفي كما يموت البعير" (1).

ومن خلال هذا التناص الخفي أو الغائب الذي يخمنه القارئ، يرى أن الروائي ربط بين الحالتين؛ حالة البطل خالد، وحالة البطل يونس، فكلاهما ناضل وحارب وكلاهما مات على فراش المرض لا في ساحة الوغى، وكأن تجربة يونس وجدت شبيهاً لها في التاريخ.

لكن ما يهمننا هنا هو التناص مع المتنبي، وقد جاء في السياق السابق نفسه عبر تذكر الراوي ليونس الأسدي، وهو في بيت العزاء الذي أقامه لزوجته نهيلة. ففي ذلك اليوم استشعر يونس موته، وأفصح عن حلمه بأن يدفن هناك في فلسطين، رغم تيقنه من تعارض حلمه هذا مع معطيات الواقع الفلسطيني، فهو يعلم جيداً بأن قبره سيكون في مقبرة المخيم، وتحديداً في مقبرة شاتيلا التي أقيمت لضحايا المجزرة، لأن موته لن يختلف عن موت غيره من الفلسطينيين. وفي سياق هذا الموت يتماهى يونس مع المتنبي، فينشد شعر المتنبي وكأنه قائله:

تعدُّ المشرفيةُ والعوالي وتقتلنا المنون بلا قتال

نودع بعضنا بعضاً ونمشي أوأخرنا على هام الأوالي (2)

تأتي هذه العلاقة التناصية منسجمة مع السياق الروائي، إن كان على مستوى الحدث، أو على المستوى النفسي للشخص الروائية. فمثل هذا الاختيار يثري فكرة الحدث، ويجلو الصورة ويحقق التأثير المطلوب في نفس القارئ الذي يربط بين الحالتين، إذ تتساوى نبرة الانكسار والحزن في صوت يونس الذي أنشد أبيات المتنبي معبراً عن حزنه لفقدان زوجته، مع نبرة الانكسار والحزن في صوت المتنبي الذي عبر عن حزنه لفقدان أم سيف الدولة (3)، وهكذا فإن

(1) أكرم أ: سيف الله خالد بن الوليد: دراسة عسكرية تاريخية عن معاركه وحياته، ت: صبحي الجابي، دمشق، 1976، ص528

(2) خوري، باب الشمس، ص 37، ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، 1958، ص265

(3) نظم المتنبي قصيدة "يدفن بعضنا بعضاً"، يرثي فيها أم سيف الدولة، ينظر في ذلك: ناصيف اليازجي، العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب، مج2، دار صادر، بيروت، 1964، ص19

الشعر يدخل "في مواقف حاسمة في السرد القصصي، ليعكس المشاعر الداخلية للأبطال، ويقدم الانطباعات والانفعالات المصاحبة للحدث الخارجي، مما يكمل الصورة الروائية ويعمقها"⁽¹⁾.

لذا رأى يونس في أبيات المتنبي معادلاً موضوعياً، ليس لتجربته الخاصة مع الموت فحسب، وإنما معادلاً لتجربة الفلسطيني عامة، الفلسطيني الذي أحاط به الموت في كل مكان إن كان على أرض وطنه، أو في مخيمات اللجوء، من عمان إلى بيروت، ومن مذبحه أيلول الأسود إلى تل الزعتر وشاتيلا، وحصار المذبحة عام 1985⁽²⁾، على الرغم من نضاله للوقوف في وجه الموت الجماعي والحيلولة دون تكراره.

وعبر هذا التناص استطاع الروائي أن يزاوج بين واقع شخص روايته، والواقع الذي عبر عنه المتنبي من حيث معاناة الفقد والوقوف عاجزين أمام سلطة الموت في الماضي والحاضر.

3-3 : التناص مع أبي تمام

يأتي التناص مع أبي تمام في سياق سرد نهيلة لحكاية عذابات ليونس. ففي تلك الحكاية روت نهيلة عن الناس الذين صاروا كالغرباء في أرضهم ووطنهم، وعن القرى التي اختلطت ببعضها، وعن والده الذي صار شحاذاً، وعن الذل والفقر والأولاد، وعن والدته التي لم تكن تعرف كيف تداري والده الأعمى الذي كان يتحمم بالتراب، وروت عن أحزانها ووحدتها.

في هذا السياق تستحضر نهيلة أيضاً بيتين من شعر أبي تمام:

(1) تليمة، عبد المنعم وآخرون: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987، ص 97

(2) حصار المذبحة أطلق هذا الاسم على حصار حركة أمل لمخيم شاتيلا عام 1985، وبدعم من القوات السورية الموجودة في لبنان

"نقل فؤادك حيث شئت من الهوى ما الحب إلا للحبيب الأول

كم منزل في الأرض يألفه الفتى وحنينه أبداً لأول منزل"⁽¹⁾

يأتي التناص الشعري هنا دون ذكر لاسم الشاعر "إذ تعمل تقنية حذف اسم الشاعر على حذف لمعلوم أو تشديد على مشهور القول، وتخفيف من ثقل الإحالات التي يقتضيها مقام الإبداع، لأنها من شروط الوثائقية التي تتعارض والروائية"⁽²⁾.

يتذكر الشيخ الأعمى هذين البيتين من الشعر، رغم فقدانه لوعيه، وكلامه مع شبح أخته الميتة، تقول نهيلة: "كنت حين أريده أن يستعيد شيئاً من وعيه، أبدأ بالشطر الأول من البيت الأول، فيعتدل في جلسته، ويقول البيتين دون خطأ، وأرى الكلمات تتضح من بئر ذاكرته التي طمرتها الأيام ويعود صوته إلى صوته"⁽³⁾.

ومن خلال تأويلنا لهذه العلاقة التناصية نقول: إذا كان أبو تمام قد رأى أن الحنين أبداً هو للمنزل الأول وللحبيب الأول، فإن الفلسطيني في علاقته بالمكان لا يختلف عن أبي تمام. فهذا الشيخ الأعمى الذي هجر عن بيته وقريته ليعيش لاجئاً داخل وطنه المحتل، وبعد مرور سنوات وسنوات على تهجيرهم، ما زال يحن إلى بيته الأول، وكأن المكان محفور في ذاكرته، على الرغم مما أصابها من عطب.

وهنا وظف الروائي هذا التناص الذي جاء منسجماً مع الحدث الروائي والسياق النفسي لشخصه، ليؤكد على انتماء الفلسطيني للمكان - بيته ووطنه - المكان الذي بقي وسيبقى ماثلاً في ذاكرته مهما مرت عليه الأيام.

(1) خوري، باب الشمس، ص 405، وديوان أبي تمام، تحقيق: محمد عبده عزام، ج 4، دار المعارف، القاهرة، 1972، ص 253

(2) علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، ص 53

(3) خوري، باب الشمس، ص 405

3-4: التناس مع مجنون ليلي

يقيم خوري في روايته، ومن خلال حكايات العشق فيها جسوراً من الحوار ليس مع شعر مجنون ليلي فحسب، بل مع حكاية عشقه، وهو بذلك لا يعيد علينا معانيها وتراكيبها، بل يحدث في تلك المعاني إضافاته وتحويراته الخاصة، ليجعل منها جزءاً من رؤيا شخصه داخل عالمه الروائي.

عرفت حكاية عشق قيس بن الملوح لابنة عمه ليلي العامرية، في تاريخنا الأدبي، إلى جانب حكايات عشق كثيرة. فقد أحب قيس ليلي منذ أن كانا صغيرين، يرعيان الأغنام، واستمر في حبه لها إلى أن كبر ومات.

سمي هذا الحب بالحب العذري، وهو نقيض الحب الحسي، حب يعلو اضطراراً فوق متطلبات الغريزة والجسد، إذا ما فشل العاشقان في التوحد والارتباط والاقتران، نتيجة ظروف المجتمع أو سلطة قاهرة خارج إرادتهما، لكن هذا الحرمان الذي يُفرض على العاشقين لم يكن يطفئ من جذوره الحب، بل يزيد لها اشتعالاً، الأمر الذي يتحول معه إلى مأساة تؤدي بالعاشق إلى الدمار، دمار الذات والآخر، ومن ثم إلى الموت أو الانتحار في نهاية مأساوية.

فقد كان العرب يمتنعون عن تزويج الفتاة لمن أحبها إذا افتضح أمرهما، وهكذا كان حال قيس وليلي، إذ حرما من الارتباط، فوالدها رفض خطبته مراراً، بيد أن ذلك لم يكن يمنع قيس من زيارتها سراً وعلانية، ولم يمنعه من أن يطوف بديارها مقيمة أو ظاعنة⁽¹⁾.

ويروى في كتاب الأغاني أن والدها أوكل لها حرية الاختيار بين قيس ورجل من تقيف يدعى ورد، فقبلت بورد زوجاً لها، امتثالاً للعادات والتقاليد القبلية ولرغبة والدها، واحتجاجاً على تشبيب قيس بها. وحين علم قيس بذلك، هام على وجهه واختل عقله ودعي بالمجنون،

(1) ينظر: ضيف، شوقي: تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت، ص360

فندمت ليلى على قرارها وسقطت صريعه الوسواس والداء الذي أفضى بها إلى الموت، ومن ثم مات قيس حزناً عليها⁽¹⁾، وقد تجلى ذلك كله فيما يأتي:

أ- التناص من خلال حكاية عشق يونس لهيئة

تشغل حكاية عشق يونس لهيئة جزءاً كبيراً من نص خوري الروائي، حتى أن بعض النقاد رأى فيها علاقة رمزية، علاقة عشق و صمود وارتباط بالوطن⁽²⁾. لكننا هنا سنبتعد عن تلك الرؤية الرمزية، إذ نرى فيها علاقة عشق عادية بين رجل وامرأة، حُكم عليها بالفشل أو بالأحرى عدم التحقق والوصال الدائم، ما جعل جذوة الحب مشتتة دائماً في قلب يونس، الذي رحل عن بلاده، مع المقاتلين الفلسطينيين عام 1948، إلى لبنان، تاركاً زوجته وعائلته في الجليل الفلسطيني، فكان كلما استبد به العشق والحنين، خاطر بحياته ليقطع المسافات الطويلة بين الجنوب اللبناني والجليل الفلسطيني، ليلتقي هناك نهيلة سراً في مغارة تدعى "باب الشمس"، مثلما كان قيس يخاطر بحياته متحدياً العادات والتقاليد، ليلتقي بليلى سراً في مضارب أهلها.

وعلى الرغم من لقاء يونس السري بنهيلة، وإجابتهما للعديد من الأولاد، إلا أن العلاقة بينهما كانت محكومة بالانقطاع وعدم التواصل، ما أسفر عن معاناة حقيقية للعاشقين، انتهت بانقطاعها نهائياً بعد الاحتلال الإسرائيلي لجنوب لبنان، وكما انتهت حكاية عشق قيس ليلي بموت العاشقين، انتهت حكاية عشق يونس لهيئة بموت نهيلة ودخول يونس في غيبوبة مات على أثرها "فالرجل يموت حين تتوقف امرأته عن حبه، ويونس مات حين توقفت نهيلة عن حبه بموتها"⁽³⁾.

ولا يقتصر التناص بين الحكايتين على هذه العلاقة التناصية فحسب، بل هناك علاقات تناصية أخرى ظاهرة أو خفية، يستحضرها القارئ بناء على فهمه لكلتا الحالتين. ففي سياق

(1) ينظر: الأصفهاني، أبو فرج: الأغاني، مج 1، ج 1، دار الفكر، بيروت، 1954، ص 66

(2) ينظر: صالح، فخري: "باب الشمس" بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكاية، الطريق، بيروت، ع 1،

سنة 2001، 60، ص 136

(3) خوري، باب الشمس، ص 15

سرد نهيلة لحكاية عذاباتها، تقول ليونس "جئت وسط الكراهية التي حاصررتني وقرعت نافذتي، هل كنت تعتقد أنك قيس الباحث عن ليلي وسط الخراب؟ يا عيني عليك. والله كرهتك كما كرهت نفسي" (1).

تقيم نهيلة هنا تشابهاً بين يونس وقيس، تبدي من خلاله رأيها في حب يونس، الذي غدا مجرد ارتباط شكلي مبني على الغريزة الشهوانية لامرأة يرتبط بها اجتماعياً ودينياً. فقد كان بعد زيارته السرية لها وإشباع رغبته وغريزته يرحل ويتركها، لتواصل هي إنجاب الأولاد، دون أن يشعر بالمسؤولية أو القلق على مصيرها أو مصيرهم، ودون أن يتحمل معها أعباء تربيتهم ومعيشتهم. من هنا جاءت قسوة خطابها له، تقول "أنت لا تعرف شيئاً... الحكاية ليست رائحة الذئب ولا رائحة الزعتر البري" (2)، وتضيف "أنت لا تبالي ولا تعرف ولا تأتي، حين تأتي تعطيني المال القليل... لم أكن أقول لك أنه لا يكفي كي لا تزعل" (3).

بين يونس وقيس ثمة تشابه وثمة اختلاف، فقيس لم يكتف حبه لليلي، وانساق وراء عواطفه وشبب بها خالفاً لها مشاكل عدة، إضافة إلى عجزه عن الدفاع عن حبه لها في وجه العادات والتقاليد القبلية، في حين انساق يونس وراء شهوته وغريزته، ينجب الأولاد ويترك نهيلة مسؤولة رعايتهم، ما سبب لها الكثير من المشاكل. فهو لم يضح من أجل حبه، في حين تحملت هي الكثير من أجل هذا الحب، وهذا ما برر موقفها منه، وتشبيهاً له بقيس الباحث عن ليلي وسط الخراب.

ومن خلال هذه العلاقة التناسية تؤكد نهيلة على فشلها كعاشق على المستوى الفردي والاجتماعي في تحقيق الذات وتحمل أعبائها، كما تعبر عن رفضها لهذا الحب الذي لم يحقق لها الأمن والأمان. وهنا يتشابه موقف نهيلة إلى حد ما مع موقف ليلي العامرية التي رفضت خطبة قيس، وقبلت بدلاً منه بورد زوجاً لها. لأن قيس شبب بها، ولم يرع حبه بالكتمان.

(1) خوري، باب الشمس، ص 394

(2) السابق، ص 392

(3) السابق، ص 396

وهكذا استطاع الروائي وعبر عدة علاقات تناسية خفية أو ظاهرة، أن يصف المشاعر المحبطة لأبطاله، فيونس عجز عن الاقتران الدائم بمن يحب، كما هو حال قيس ليلي. بفارق لم يكن عجز يونس بسبب العادات والتقاليد وضعفه عن مواجهتها، وإنما بسبب عوائق كانت أكبر من أن يواجهها كفرد، فالاحتلال العسكري الذي يجثم فوق أرضه ووطنه حال بينه وبين من يحب.

وتبدو هذه العلاقة التناسية مع حكاية عشق مجنون ليلي، ما هي إلا صرخة فنية، ضد الواقع المادي، واقع الاحتلال وممارساته القمعية، التي حالت وتحول بين الإنسان وتحقيق أدنى حقوقه، ألا وهو الحب.

ب- التناس من خلال حكاية عشق خليل لشمس

تستحضر هذه الحكاية، حكاية عشق قيس ليلي، مثلما استحضرت حكاية عشق يونس لهيولة الحكاية ذاتها، بفارق يُستحضر هنا شعر المجنون إلى جانب أجزاء من حكايته. تختلف علاقة العشق بين خليل وشمس، عن علاقة العشق بين يونس وهيولة، التي كانت زوجاً له في حين كانت شمس عشيقاً لخليل، لا زوجة له.

يستعيد خليل لحظات الزمن الماضي، ليروي ليونس تفاصيل حكاية عشقه مع شمس، فهو رغم حبه الشديد لها لم يتزوج منها، لأنه كان يرى فيها امرأة غامضة، يقول: "كانت شمس تختفي، تكون معي ويكون حيا، ثم تختفي لا أعلم أين. أنتظرها ولا تأتي، ثم حين أكاد أياس... أراها في بيتي وتكون امرأة أخرى"⁽¹⁾. فبين خليل وشمس كان هناك سدٌّ لم يستطع أن يجتازه ليقبض على المرأة التي عشقها، وسكنت عظامه، فشمس كانت تبحث عن رجل آخر، وهي في أحضان خليل وعلى سريريه.

يستحضر الروائي من خلال أبطال هذه الحكاية أجزاء من قصة مجنون بني عامر، عبر التناس معها، فيتخذها هؤلاء أفنعة يختفون وراءها، فيختفي الحاضر وراء الغائب، ويمتزج به

(1) خوري، باب الشمس، ص462

مُخْفِيًّا أَوْ مُعْلَنًا عما بينهما من وجوه شبهه، عبر تلك الأفعوة، تقول شمس لخليل "والله لأسوي فيك مثل ما سوت ليلي بقيس وأجنك" (1). وهنا ترى شمس في شخصية قيس ويلي معادلاً موضوعياً لها و لخليل، فحب خليل وهيامه بها سيؤدي به إلى الجنون، كما جن قيس من ولهم و حبه لليلي العامرية.

أما خليل فقد رأى في حكاية حبه لها، حكاية الحب المستحيل، كما هي قصة قيس ويلي، الحب الذي لا يكتمل أو الحب الذي لا يعرف العاشق أن يعيشه، فقيس بن الملوح لم يفعل شيئاً، حينما منعوا عنه حبيبته، رضح للأمر الواقع وأصيب بالجنون وتزوجت هي من رجل آخر (2).

يختفي خليل خلف ثقافة مجنون بني عامر ولغته، عبر علاقات تناسية، إذ يقوم باستحضار بيتين من شعره في حب ليلي:

"أليس وعدتني يا قلب أني إذا ما تبت عن ليلي تتوبُ

فها أنا تائب عن حب ليلي فما بالك كلما ذكرت تدوب" (3)

واستحضار الموروث الشعري، هو إعادة ترتيب جديد لمقروئيته البلاغية والشاعرية والأيدولوجية بحيث يحقق هذا الاسترجاع قوانين المعرفة الجديدة، بالإضافة إلى تأكيد سلطة المقول السابق في المقول اللاحق (4).

وهنا وعبر العلاقات التناسية يأخذ خليل من التراث ليهدمه، وليقيم على أنقاضه بناءً جديداً، فهو يعمد إلى لعبة التستر والتخفي بالماضي، ليقدم الحاضر في إهاب الماضي، فخليل لم يتب عن حب شمس، يقول: "في كل مرة غادرتني شمس أحسست بطعم الخشب في فمي" (5). فقد

(1) خوري، باب الشمس، ص 463

(2) ينظر: السابق، ص 463

(3) السابق، ص 463، وكذلك إميل ناصيف: مجنون ليلي، منشورات جروس برس، لبنان، د.ت، ص 108

(4) ينظر: علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، ص 51-53

(5) خوري، باب الشمس، ص 463

بقي على حبها رغم ما تعرض له من مطاردة واعتقال وإهانات، حين أعتقل للتحقيق معه في قضية قتل سامح، هناك سخر منه المحقق ووصفه بالأهبل والمخدوع.

وهنا يبدو التشابه بين الحالتين واضحاً فقيس عندما أحب ليلي لقب بالمجنون، وخليل عندما أحب شمس لقب بالأهبل والمخدوع.

ومثلما تشابهت حال قيس وخليل، تتشابه حال ليلي وشمس، فشمس رغم العلاقة التي كانت تجمعها بخليل، إلا أنها أحببت شخصاً آخر وتمنته زوجاً لها، تماماً كليلي العامرية التي أبقت على علاقة حبها مع قيس، رغم زواجها من ورد.

ويبقى جانب آخر من التناص بين الحكايتين يتمثل في النهاية المأساوية فيهما، بفارق تنتهي حكاية عشق مجنون ليلي بموت العاشقين، في حين تبقى حكاية عشق خليل لشمس رغم موتها. فخليل وإن لم يمت بالمعنى الحسي للموت، فإنه كان ميتاً بالمعنى المجازي للموت، فقد عاش الموت ذاته متخفياً مطارداً خوفاً من انتقام أهلها، ومن حبها الذي سكن عظامه، يقول: "كل الذين تجمعوا في تلال المية وميه فشلوا في قتلها لأنها ما تزال حية معي"⁽¹⁾، وبسبب هذا الحب يشعر خليل بالعجز عن احتمال الحياة، لأنه حين يموت من نحب يموت شيء فينا، إذ لا شيء ينفد العاشق سوى الموت.

1-4: التناص مع النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة"

تحفل النصوص الروائية في السرد العربي الحديث بإشارات متنوعة، تستفيد من الموروث بشتى صورته وأشكاله، فقد لجأ الروائيون العرب للإفادة من الموروث، في سياق جهدهم التجريبي لتطوير نموذجهم الروائي. ففي السنوات الأخيرة، تمكنت الرواية العربية في

(1) خوري، باب الشمس، ص473

نماذج مهمة منها من تخصيص حيواتها وتطوير شكلها، لما يختزنه الموروث من طاقة هائلة بوسعها رقد الكتابة الروائية - شكلاً وقضية - بمعطيات جديدة تثيرها⁽¹⁾.

وعلاقة الرواية العربية بالموروث، ليست مجرد توظيف للتراث، أو استلهام عجائبي أو استشهداد معلوماتي. بل هي أيضاً معركة البحث عن الانسجام مع التراث ومع الكون، فثمة خصوصية في تناص الرواية العربية مع التراث السردى يجب عدم إغفالها قط، وهي خصوصية نابعة من كون هذا التراث يمثل السمات الحضارية والثقافية والاجتماعية لنا كعرب⁽²⁾.

ومن النماذج التراثية السردية التي أفادت منها الرواية العربية الحديثة شكلاً ومضموناً، حكايات "ألف ليلة وليلة"، لكن الروائيين لم ينقلوا التراث بمفاهيمه وقيمه نقلاً حرفياً أو شبه حرفي. إنما غاصوا إلى أعماق النص، فاستنبطوا منه مفاهيم إنسانية شاملة، وأضافوا إليه ما رأوا إنه غاية النص، وبنيتة الفكرية والفنية. كما استفادوا من الجانب التقني للسرد وتفاوتوا في طبيعة التأثير وطرائقه⁽³⁾.

ومما لا شك فيه أن إلياس خوري، يعد من الروائيين الذين يسيرون في درب التجريب السردى بحثاً عن خصوصية سردية ذات ذائقة أدبية. فقد تأثر خوري بشكل كبير بأسلوب السرد التراثى في "ألف ليلة وليلة". والقارئ لرواياته، يلمس هذا فيها على نحو واضح، فهي ومنذ جذورها الأولى تمتد إلى التقاليد العربية في القص والحكي، وإلى الشكل الحكائى السردى، ولعل أبرز رواياته تناصاً مع هذا الأسلوب، روايته "باب الشمس". فقد أقام معماره الروائى على

(1) ينظر: عبيد، محمد صابر: المعنى الروائى: استنطاق الموروث الحكائى واللعب بوحدة السرد "دراسة في رواية رفقة

دودين أعود ثقاب"، أفكار، عمان، ع152، 2001، ص32

(2) ينظر: عبد الغنى، مصطفى: خصوصية التناص في الرواية العربية "مجنون الحكم نموذجاً تطبيقياً"، فصول،

القاهرة، ع4، مج16، 1998، ص207

(3) ينظر: السعافين، إبراهيم: المسرحية العربية الحديثة والتراث، دار الشؤون العامة، بغداد، 1990، ص77

أسلوب "ألف ليلة وليلة" في السرد، ملقياً على روايته أبعاداً رمزية وإيحائية لا تخفى على القارئ⁽¹⁾.

بناء الحكاية

تستلهم "باب الشمس" حكايات "ألف ليلة وليلة" في بنائها وفي أساليب سردها، فقد عمد خوري إلى قص سردي أشبه بحكايات الليالي؛ لكنها من نوع آخر، إنها ليالي الموت والألم والأوجاع التي حملت حكايات الناس البسطاء الذين أبعدهم عن بلادهم، حكايات الذين ماتوا، حكايات الأمهات والآباء والأبناء، حكايات القرى التي دمرت وهجرها أهلها، حكايات الموت والميلاد والحرب الأهلية في لبنان، ومخيمات اللاجئين فيه. حكايات تسرد عبر حوار عجيب بين الدكتور خليل ويونس الأسدي المصاب بالكوما (الغيبوبة) والذي يرقد في المستشفى.

فكرة رواية خوري الأساسية تنطلق من الفكرة التي قام عليها نص الليالي، حكاية شهرزاد مع الملك شهريار، وفيها تقوم شهرزاد بسرد حكايات متعددة ومتنوعة لتسليط شهريار؛ لتبعد عن نفسها شبح الموت والتلاشي والنهاية. وتقوم "باب الشمس" على الفكرة ذاتها، فالدكتور خليل يروي ليونس الأسدي حكايات متعددة؛ ليبعد عنه شبح الموت، وليوقظ ذاكرته بالكلام. يروي له حكايات من الذاكرة يتوالد ويتناسل بعضها من بعض، كشهرزاد التي تروي لشهريار حكايات من ذاكرتها، بفارق يروي خليل ليونس لفترة تزيد عن سبعة أشهر في حين استمرت شهرزاد في ممارسة فعل القص لمدة ألف ليلة وليلة - أي ما يقارب ثلاث سنوات -، فكانت رمزاً دائماً للحكي، وكان نص الليالي نصاً مهيمناً في الثقافة.

(1) التفتت بعض الدارسين إلى أسلوب السرد في "باب الشمس" ومن هؤلاء:

1- د. ماهر جرار: القص والموت والذاكرة باب الشمس ملحمة الوعي والأدب المقاوم، الطريق، بيروت، ع2، سنة 1999، 58

2- محمود سعيد: باب الشمس بين التسجيل ومقتضيات الفن، الآداب، بيروت، ع3-4، سنة 1999، 47

3- فخري صالح: باب الشمس بين التمثيل الرمزي للتاريخ وقوة الحكاية، الطريق، بيروت، ع1، سنة 2001، 60

ويحضر التراث السردي العربي في رواية خوري، بطريقة غير مباشرة من خلال التشابه في القص الذي يأتي في سياق الامتداد العمقي للرواية، فـ "ألف ليلة وليلة" تأتي كمعطى فني وكعالم لرواية خوري، وما المقاربة بين خليل وشهرزاد إلا إشارة صغيرة إلى ذلك، فمضمون الرواية لا يقف عند حدود الفكرة التي عرفت في نص الليالي، وإنما يتعداها إلى مضمون فلسفي وإنساني أعمق.

إن الرواية العربية "لا تكتفي في صلاتها التناسية، بالانتفات إلى شحنة الدلالة في الملفوظ اللساني، بل تذهب أحياناً، إلى جسد الملفوظ ذاته، أي تقليد هيئته الأسلوبية، واستدعاء جسد التعبير وخصائصه الألسنية لا محتواه الدلالي فحسب، وتعكس الرواية في هذا النمط، من التناص، محاكاة بارعة للمألوف السردي التراثي لغة وحكاية وأجواءً. كما هو شائع في حكايات ألف ليلة وليلة"⁽¹⁾. التي تتميز بين سرديات التراث العربي، بطريقة بنائها، فقد كانت ولا تزال بؤرة اهتمام الكثير من الروائيين العرب والعالميين، الذين أقاموا بينها وبين نصوصهم علاقات مختلفة ومتباينة.

ويذهب (هارولد بلوم) إلى أن الأدباء ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين في الزمن، ويخشون نتيجة لظهورهم المتأخر في التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الأدباء، قد استفذوا كل إلهام متاح، فيعانون كرهاً (أوديبياً) للأب، أو رغبة بائسة في إنكار الأبوة، ويؤدي كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متباينة. فلا يوجد نص ينهض بذاته، بل هو يتخلق دائماً في علاقة مع غيره من النصوص.

لذا كان لا بد للأديب المتأخر في الزمن من الدخول في معركة نفيسة لخلق مساحة تخيلية، يتمكن معها من الكتابة اللاحقة، تلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الأدباء القدامى، من أجل

(1) العلق، علي جعفر: شعرية الرواية، علامات في النقد، ع23، مج6، 1997، ص126

تفسير جديد. مما يخلق مساحة ما تمكن الأديب من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم بهذا التشويه العدوانى لمعاني أسلافه، لخنقت التقاليد كل إبداع⁽¹⁾.

ويبدو التناص الأسلوبى الذى أقامه خورى بين روايته وبين "ألف ليلة وليلة"، نوعاً من التشويه العدوانى لمعاني أسلافه، فقد غير فى مكونات النص الأصيل، النص الأم نص "ألف ليلة وليلة". وإن كان قد أقام معماره الروائى على أسلوبها السردى، إلا إنه ربما مارس كرهاً (أوديبياً) لنص "ألف ليلة وليلة"، وسعى إلى تحطيمه وإنشاء نصه الجديد، ليستولى به على جمهور ذلك النص، وليصبح سارده خليل، بحكاياته الكثيرة بديلاً لشهرزاد التى ملأت الدنيا بشهرتها بوصفها رمزاً دائماً للحكى.

وبرغم ما قاله (بلوم)، عن التناص بين القديم والحديث، والكره (الأوديبى) للنص الأب، يبقى التساؤل قائماً: ما الذى دفع خورى لاعتماد أسلوب قص تراثى فى مجمل رواياته، وعلى وجه الخصوص "باب الشمس". هل هى الرغبة فى استحداث هذا التراث السردى وتطويره، وجعله فى قالب حدائى؟ أم هو إفلاس للواقع الثقافى العربى على المستوى النقدى والتنظيرى. الأمر الذى جعله يعود إلى الماضى ويقلده؟ أم هو الاعتزاز والافتخار بالتراث، والافتتان به، والوقوع تحت تأثيره السحرى، والرغبة فى التواصل معه، بحيث فرض نفسه على أسلوبه الروائى. ليغدو هذا الأسلوب بمثابة النواة، التى تنمو وتتشعب لتشكل نصاً مكتملاً، يحمل رسالة ومضموناً مختلفين عن النص الأم من جهة، ومتفقاً معه فى الجانب الأسلوبى، وطريقة القص من جهة أخرى.

وهكذا يكون نص "ألف ليلة وليلة" كما يقول إدوارد سعيد، نصاً مقدساً إذ ثمة بين أسلاف النصوص نص أول، مثال مقدس، يقترب منه القراء دائماً من خلال النص المتواجد أمامهم⁽²⁾.

(1) ينظر: سلدن، رمان: النظرية الأدبية المعاصرة، ص123

(2) ينظر: سعيد، إدوارد: العالم والنص والناقد، ص54

وحتى ندرك خصوصية التناص الأسلوبي بين "باب الشمس" و"ألف ليلة وليلة"، علينا أن نبحث في تفاصيله، من حيث:

أ- الحكاية الإطارية

تقوم الحكاية الإطارية في "ألف ليلة وليلة"، على قصة شهرزاد مع الملك شهريار الذي اكتشف خيانة زوجته، فصمم أن يتزوج كل ليلة عذراء ويقتلها في الصباح؛ انتقاماً من جنس النساء، وبعد ثلاث سنوات من الزواج والقتل، يتزوج شهريار شهرزاد، وتتجح شهرزاد في تأجيل الحكم عليها بالموت، وذلك بسردها لحكايات فتنت الملك. وفي النهاية تتجح في إعادته إلى السلوك الإنساني السوي، فيعفو عنها وعن بنات جنسها.

يغطي هذا الجزء من القصة الذي لا غنى عنه- قصة شهرزاد مع شهريار-، صفحات قليلة في بداية الكتاب ونهايته، ويطلق عليه القصة الإطارية Famestory. أما القصص التي سردتها شهرزاد وكذلك القصة التي سردها والدها ليقتنعها بالتراجع عن عزمها على زواج الملك يمكن إسقاطها من الخطاب، بلا انتهاك للحبكة السردية. وعلى الجانب الآخر، فلو أسقطنا القصة الإطارية من هذا الأثر الأدبي لكانت النتيجة على المستوى التنظيمي مجموعة قصص غير مترابطة⁽¹⁾.

وكما قامت "ألف ليلة وليلة" على حكاية إطارية مركزية، تقوم "باب الشمس" على حكاية إطارية مركزية، إنها حكاية المناضل الفلسطيني يونس الأسدي، الذي يعيش في المنفى بعد تهجيريه من بلاده، في حين بقيت عائلته في فلسطين. لذا كان يونس يقطع المسافات من الجنوب اللبناني إلى الجليل الفلسطيني، ليلتقي زوجته نهيلة في مغارة "باب الشمس"، وبعد موتها يدخل في غيبوبة، فيلازمه الدكتور خليل ويجلس إلى جانب سريره في المستشفى، يروي له الحكايات، محاولاً علاجه بالكلام وإنقاذه من أرض الموت، لكنه يفشل في علاجه ويموت يونس.

(1) ينظر: غزول، فريال جبوري: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، القاهرة، ع4، مج 12، 1994، ص77

وينطبق ما قيل حول الحكاية الإطارية في "ألف ليلة وليلة"، على الحكاية الإطارية في "باب الشمس"، فحكاية يونس الأسدي، هي أساس الرواية ونواتها، بحيث لا يمكن الاستغناء عنها، في حين يمكن للخطاب الروائي الاستغناء عن بعض الحكايات الكثيرة التي تولدت عن الحكاية الإطارية، دون أن يختل النسيج السردى، فهي حكايات منفصلة لا يربطها إلا فكرة الحكاية المركزية التي تلم شتاتها، في حين تربط الراوي شهرزاد في نص الليالي بين حكاياتها التي تخلو من الترابط العضوي.

ب- الثنائية داخل الحكاية الإطارية

يكشف السرد في كلا النصين عن نسق تنظيمي صارم يتعلق بشخصيات الحكاية الإطارية، ألا وهو الثنائية. فإذا كان التناص يقتضي أن يلتقي نصان في معنى ما، فإن وراء هذا التلاقي الدلالي تلاقياً بنبويًا في مستوى البني التي حملت تعجباً تقريبياً أو تماثلياً⁽¹⁾.

ففي "باب الشمس" تقوم الحكاية الإطارية على ثنائية الراوي والمروي عليه، الدكتور خليل الراوي، والمناضل يونس الأسدي المروي عليه، ويشكل هذا الثنائي - الراوي والمروي عليه - ركني العمل القصصي وعماده الأساسي، بحيث لا يمكن إقصاء أي منهما دون تعطيل لمسار القص، فالراوي لا يستطيع أن يسرد دون الآخر، حتى وإن كان الآخر مغيباً ومحوً في الواقع. فالحكي داخل النص مرهون باستجابة المروي عليه، وقبوله الضمني للسمع.

وفي مثل هذا السياق تبدو الحكاية شراءً للحياة، وتأجيلاً للموت، وتسويفاً ومماثلة أيضاً، تماماً مثلما هو الأمر في "ألف ليلة وليلة" التي قامت على ثنائية الراوي والمروي عليه، الزوجة شهرزاد الراوي، والزوج شهريار المروي عليه. فوجود أي منهما مشروط بوجود الآخر، والسرد لا يتقدم إلى الأمام إلا بوجودهما معاً⁽²⁾. فشهرزاد كانت تقف على شفا الموت، واحتمال حدوثه في أية لحظة مرهون بشهريار وانصرافه عن الاستمتاع بحكاياتها، وبتراخي مستوى الجذب

(1) ينظر: قريرة، توفيق: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص في النص الأدبي، عالم الفكر، ع2، مج32، 2003،

(2) ينظر: برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ت: علي عفيفي، فصول، القاهرة، ع2، مج12، 1993، ص77

فيها، لكنها بالكلام استطاعت أن تحصل منه على امتياز القص، بإرادته وموافقته. في حين فرض الراوي خليل في "باب الشمس" على المروي عليه قصه كما يشاء، فيونس لم يكن يملك القدرة على إبداء الموافقة أو الرفض فقد كان ضمناً مجبراً على السماع.

ج- دور الحكاية الإطارية

تتيح الحكاية الإطارية في النص السردي، نمطاً من المعرفة الموسوعية؛ لكونها إطاراً يحوي بداخله عدداً كبيراً من الحكايات ضمن الخطاب السردي. وفي هذا يذهب (جيرهارد فيشر)، وسمر عطار إلى أن "إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، سمة مميزة للأدب العربي في العصور الوسطى"، كما أن "إنشاء إطار يبرز كل مكونات المفردة للعمل، كما يبرز العمل باعتباره كلا، يتيح عرض "نمط من المعرفة الموسوعية" الأدب"⁽¹⁾.

وتعد "ألف ليلة وليلة" من أبرز النصوص السردية التراثية تمثلاً للدور الموسوعي للأدب، فالحكاية الإطارية فيها، كانت نواة مولدة، ارتبطت بها الحكايات، بشكل مباشر وغير مباشر.

لكن هذا الارتباط كان متعدداً بتعدد مضامين الحكايات، التي لا يجمع بينها شيء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة شهرزاد، ومن البعد الثقافي والاجتماعي للحكاية الإطارية. وترى فريال غزول في دراسة لها لـ "ألف ليلة وليلة"، أن الحكاية الإطارية فيها وجهت منذ البداية نحو هدف نهائي، ألا وهو مسألة المصير الذي ينتظر الراوية شهرزاد. فالحكاية الإطارية لم تكن طليقة أو مفتوحة النهاية، إلا أن هذا لم يحل دون استخدامها إطاراً ضم كماً هائلاً من القصص المتنوعة ذات المصادر المختلفة. وعليه فقد لعبت الحكاية الإطارية مع القصص المسرودة علاقة المؤطر بالمؤطر⁽¹⁾.

(1) فيشر، جيرهارد، وعطار، سمر: فوضى الجنس، التحرر، الخضوع "عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في

القصة الإطارية لألف ليلة وليلة"، فصول، القاهرة، ع4، مج12، 1994، ص14

(1) ينظر: غزول، فريال جبوري: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، القاهرة، ع4، مج12، 1994، ص87

كما أن تعدد نوعية القصص في "ألف ليلة وليلة" لم يكن مجرد صدفة، بل يحقق وظيفة مصطلح الرغبة الموسوعية في العمل. فهناك هاجس يسعى إلى الإحاطة بكل ألوان القصص التي تتجاوب بشكل أو بآخر مع الإطار السردى المحيط بها.

وما قالتها غزول عن "ألف ليلة وليلة"، يمكن قوله هنا عن رواية "باب الشمس"، فقد شكلت حكاية يونس الأسدي إطاراً احتوى بداخله عشرات الحكايات المختلفة، وفي الوقت نفسه شكلت أيضاً نواة للرواية ومركزاً لها، منه توالدت الحكايات المختلفة وتناقلت، على شكل دوائر محكمة النسج، تدور في فلك واحد لا تحيد عنه، إنه فلك الحكاية الإطارية الذي حدد سلفاً بالقضية الفلسطينية بكل أبعادها الإنسانية والاجتماعية والسياسية والتاريخية. إذ لا مجال لخروج هذه الحكايات عن الإطار المحدد.

فالهدف الأساسي للحكاية الإطارية، هو لم تثنات حكايات الفلسطينيين عن اللجوء والمنفى والتشرد والحرب، لذا لم تكن استعارة خوري لتقنية الحكاية الإطارية في روايته عبثاً أو تقليداً، فقد سعى إلى جمع أكبر قدر من التاريخ والأحداث والشخوص داخل عمله الروائي. فمن خلال تلك التقنية - الحكاية الإطارية - يستطيع الكاتب أن يحقق مجالاً متكاملًا لحقل معين كالقصة أو إنتاج "نوع من النسيج العام"⁽¹⁾.

فخوري كان يطمح لكتابة ملحمة فلسطين الكبرى، من خلال جمعه لقصص الفلسطينيين الكثيرة وحكاياتهم، فقد شكلت روايته انعكاساً لتاريخ القضية الفلسطينية. ويرى خوري فيما يتعلق بهذا الأمر إنه وجد "الحكاية الفلسطينية بحاجة إلى كاتب غير فلسطيني ليفتح هذا الباب، ويُسهّل العبور أمام الآخرين"⁽¹⁾. ففي الثقافة الفلسطينية "سيطرت أيديولوجية اللاجئين، أي فكرة المؤقت، حتى ولو كان هذا المؤقت متحركاً ومقاتلاً، لكنه مؤقت. وفي المؤقت لا مكان للذاكرة إلا بوصفها لحظة مؤقتة... فأيديولوجية اللاجئين، لم تسمح للأدب بأن يذهب إلى أعماق

(1) غزول، فريال جيوري: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، القاهرة، ع4، مج 12، 1994، ص87

(1) خوري، إلياس: إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة "باب الشمس"، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع18-19، 1998، ص8

الكارثة العينية المجسدة، فكانوا في حلٍ من التذكّار، وكانت الذاكرة تصنع في مكان آخر،
وتصاغ بلغة أخرى (1).

وإضافة إلى رغبة الروائي في كتابة ملحمة فلسطين الكبرى، كان يبحث عن وسيلة
لإسماع صوت المهزومين، لأنه أدرك جيداً أن التاريخ يكتبه المنتصرون فقط، لذا وجد أن البديل
يتمثل بكتابة الحكاية. لكن علينا أن لا نغفل قدرة الكاتب على القص، وبراعته في توليف
الحكايات ونسجها.

وهكذا، يمكن أن نقول أن خوري قد نجح في استخدام هذا الجانب التناسلي، وذلك بأن
جعل حكايته الإطارية تقوم بالدور الموسوعي لتاريخ القضية الفلسطينية بكل أبعادها، كما
قامت الحكاية الإطارية في "ألف ليلة وليلة" بالدور الموسوعي للأدب.

د- البداية والنهاية في الحكاية الإطارية

تتميز الافتتاحية في النص الحكائي بقيمة فنية كبيرة ترفد بها الخطاب الروائي، فهي
أولى التقنيات الفنية الداخلية التي تكثف النص، وتدل عليه (2)، وهي "مجازفة وباب يقود المتلقي
عبر اللغة السردية والأوصاف إلى عالم النص الرحيب، حيث يتشكل البناء وتتفاعل المكونات
من أجل تحقيق أدبية النص (3).

يبدأ النصان "باب الشمس" و"ألف ليلة وليلة"، بافتتاحية (مقدمة)، تعتبر تمهيداً أو مدخلاً
لما سيجري من أحداث يتم فيها تقديم الشخصيات الرئيسية التي ستجري الحكايات بينها، وإظهار
أزمته وأسباب مآسيها، والهدف من قص الحكايات، كما تبين موقف الراوي من المروي عليه،
إضافة إلى تحديد نقطة انطلاق السرد (الحكي).

(1) دراج، فيصل وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية: دراسات وشهادات، ص152

(2) ينظر: أحمد، مرشد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، حلب، 1998، ص62

(3) حليفي، شعيب: وظيفة البداية في الرواية العربية، الكرمل، ع61، 1999، ص85

تُسرّد الحكايات في "ألف ليلة وليلة"، من نقطة البداية التي تتمثل بطلب شهرزاد من شهریار السماح لها بأن تروي حكاية. يسبقها مقدمة للسرد تتمثل بسرد الحكاية الإطارية، حكاية شهرزاد مع شهریار، والتي تفصح عن موقف الراوي شهرزاد من المروي عليه شهریار.

تقص شهرزاد حكاياتها من أجل أن تكسب حب شهریار وثقته، وبالتالي تفوز بالحياة، وتتقد نفسها من الموت. فهي تجلس على فراش موتها تقص القصص، فتطيل خطابها القصصي، كي تؤجل لحظة الموت، وتوقظ حسه الإنساني، ببحث الحياة فيه مرة أخرى، لا بالمعنى الفسيولوجي، وإنما بالمعنى المجازي. فهي تحاول من خلال الحكاية/الكلام، أن ترده عن ظلمه وطغيانه. فالعلاقة بين الكلام والصمت، كالعلاقة بين الموت والحياة، وليس الموت إلا انعدام القدرة على النطق، وانطلاقاً من هذا الاقتران بين الموت والصمت، هناك تلازم بين الحياة والكلام.

ويبدأ السرد في "باب الشمس"، بافتتاحية تتحدث عن موت أم حسن ومكانتها بين الناس وعن علاقة الراوي خليل بها، وبالمروري عليه يونس الأسدي، الداخل في غيبوبة، يرقد على أثرها في مستشفى الجليل بمخيم شاتيلا، يرافقه خليل كابن له، ويجلس إلى جانبه ليروي له الحكايات. وكما جلست شهرزاد على فراش موتها تروي الحكايات، يجلس خليل إلى جانب فراش يونس، مطارداً خائفاً من الموت الذي يتربص به في أي لحظة، بعد مقتل شمس التي كان يحبها.

يقص خليل ليونس حكايته التي تنفرع إلى قصص وحكايات أخرى من أجل استرداد وعيه، ومن أجل أن يرث الماضي كي تستمر الحياة في الحاضر⁽¹⁾. يُمثل يونس رمزاً للثورة والمقاومة الفلسطينية التي بدأت تتلاشي وتموت، بعد خروج الفدائيين الفلسطينيين من بيروت. لذا يحاول خليل استعادة الماضي والتذكير به من خلال حكاياته، ففعل السرد والكتابة هو نفي للموت وتعبير عن حفز للوعي وللعمل الرويوي. وعليه وكما ترى فريال غزول فإن "الكلام

(1) ينظر: خوري، إلياس: إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة "باب الشمس"، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع18-19، 1998، ص14

بالنسبة للصمت كالحياة بالنسبة للموت. ويصبح استمرار الحياة كفاً لا ينقطع ضد الصمت. فالحياة تؤسس على قمع غريزة الموت كما أن الكلام يؤسس على قمع الصمت⁽¹⁾. والشئ نفسه يمكن قوله عن حكايات خليل التي يرويها ليونس.

وإذا عدنا إلى حكايات "ألف ليلة وليلة"، نجد أنها حتى الليلة الأخيرة، تتابع زمنياً في اتجاه في اتجاه واحد، فالتتابع الزمني يرتد فيها إلى البدايات، إلى الحكاية الأولى حكاية شهرزاد مع شهريار. ففي الليلة الأخيرة تطلب شهرزاد من شهريار الرحمة والعفو لها ولبنات جنسها، مما يسم الزمن بالدائرية، فالنهايات ترتد إلى البدايات، بعد تمام عظة الحكايات، فاتجاه الحدث يتسم بالدوران، والعودة إلى ذات نقطة البداية، مخاطبة شهريار⁽²⁾ لتنتهي "ألف ليلة وليلة" بعفو شهريار عن شهرزاد في ليلة "لا تعد من الأعمار، ولونها أبيض من وجه النهار"⁽³⁾.

وتتناص "باب الشمس" مع "ألف ليلة وليلة" في هذا الجانب، فحكاياتها أيضاً تتابع زمنياً في اتجاه واحد، رغم تشظيها وتفتتها. فالسرد لا ينطلق من الحاضر - بدايته - ليتجه إلى الأمام في تتابع زمني، بل ليرتد إلى الماضي في استدارة زمنية، أو في تتابع زمني عكسي، ذلك أن الحاضر هنا في "باب الشمس" لا يمثل زمنياً بداية الحكاية، بل يمثل ذروتها، "ولتجلية غموض الذروة يلزم الرجوع إلى الوراء، ويصبح التساؤل عما حصل بديلاً عما سيحصل، ويصبح ماضي الحكاية هو حاضرها وأتيتها"⁽¹⁾. لكن السرد وهو يمهد للارتداد إلى الماضي لا يغفل تحديد وتعيين الحاضر بزمنه الآني والآتي.

يعود الراوي خليل في نهاية حكاياته إلى نقطة البداية، مخاطبة يونس (الميت) ليعاتبه ويقول له "لا يا سيدي الحكايات لا تنتهي هكذا، لا"⁽²⁾. فاتجاه الحدث - كما أسلفنا - يتسم

(1) غزول: فريال جبوري: البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، القاهرة، ع4، مج 12، 1994، ص91

(2) ينظر: سليمان، سعيد شوقي محمد: توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ، إيتراك، القاهرة، 2000، ص361

(3) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، المكتبة الشعبية للطباعة والنشر، بيروت، دت، ص389

(1) العوفي، نجيب: مقاربة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي،

بيروت، 1987، ص472

(2) خوري، باب الشمس، ص527

بالدوران والعودة إلى نقطة البداية كما في نص "ألف ليلة وليلة"، لكن حكايات الراوي تنتهي بليلة معتمة ممطرة، تمتد فيها حبال الماء من السماء إلى الأرض، وتغوص فيها أقدام الراوي بالوحل. وهنا تكمن المفارقة الكبرى بين النهايتين، الحياة والأمل في مقابل الموت واليأس، فإذا كان نص "ألف ليلة وليلة"، قد انتهى بتجدد حياة الراوي شهرزاد، والعفو عنها، وتجدد ثقة المروي عليه بالناس، فإن "باب الشمس" انتهت بالموت والضياع والحيرة، في زمن حالك السواد، كتب على الفلسطيني أن يعيشه ويحياه.

السارد وأساليبه في القص

تلقت رواية خوري، نظر القارئ إلى التناص بين أساليب القص فيها، وبين أساليب القص في النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة". ففي "باب الشمس"، نستمتع إلى صوت خليل الراوي الرئيس للحكايات، وإلى صوت الشخص داخل الحكايات. أما في "ألف ليلة وليلة" فنستمتع إلى ثلاثة أصوات هي: صوت مؤطر الحكايات، ولنقل أيضاً جامعها، وصوت شهرزاد الراوي الرئيس للحكايات، ثم صوت الشخص داخل الحكايات.

ونظراً لعدم حضور صوت كاتب حكايات "باب الشمس" في نصه فإننا سنقصر دراسة التناص السردي بين النصين، على دراسة صوت الراوي الرئيس، وصوت الشخص داخل الحكايات. لكن وعلى الرغم من عدم حضور صوت كاتب حكايات "باب الشمس" في نصه، إلا إنه يتشابه، مع جامع حكايات "ألف ليلة وليلة"، في الدور الذي يلعبه كل منهما في تأطير الحكايات وفقاً لرؤيته الخاصة.

يغيب الأول عن نصه ويحضر الثاني من خلال عبارات، ينطق بها في بداية ونهاية كل ليلة، فتكشف تلك العبارات عن حضوره كراوٍ مؤطر للحكايات، إذ يقوم بافتتاح سرد حكايات شهرزاد بعبارة "قالت" ويقطعه بعبارة "وأدرك شهرزاد الصباح فسكتت عن الكلام المباح". هذا الراوي هو الذي يقدم لنا أيضاً حكاية شهرزاد، وهو نفسه من وضع خاتمة لحكاياتها، إضافة إلى ذلك قام في بعض الحكايات، برواية ما يقوله شهريار لشهرزاد بأسلوب يتصف باللامباشرة متخذاً صفة الراوي المحايد، الذي يروي ما قاله الآخرون، "فقال الملك شهرزاد والله إن هذه

حكاية مليحة فهل عندك حديث في حسن الصداقة والمحافظة عليها عند الشدة، والتخلص من الهلكة؟⁽¹⁾.

ويقوم السرد في "باب الشمس" على ثنائية (الأنا، أنت)، الراوي والمروي عليه، مثلما قام السرد في "ألف ليلة وليلة" على ثنائية الراوي والمروي عليه، الزوجة شهرزاد الراوي، والزوج شهريار المروي عليه، الداخل في غيبوبة، بالمعنى المجازي لا بالمعنى الفسيولوجي، فهو مغيب بنار حقه وظلمه وطغيانه.

وفي "باب الشمس" الراوي خليل طبيب فلسطيني يعمل في مستشفى الجليل بمخيم شاتيلا، حيث يرقد المروي عليه يونس، الداخل في غيبوبة، يحاول الراوي أن يشتري حياة المروي عليه بحكاياته، فيخاطبه "يا أنت. كيف أحكي لك أو معك أو عنك"⁽²⁾، تماماً مثلما حاولت شهرزاد شراء حياتها، بسردها لحكايات بدأتها مخاطبة شهريار "بلغني أيها الملك السعيد".

وتوهم صيغة المخاطب التي يتخذها الراوي الرئيس في كلا النصين، توهم القارئ بأن الحكيم، يجري الآن، فالمروي عليه / المخاطب "شهرزاد ويونس" لا يعرفان عن الأحداث المروية إلا بمقدار ما يقوله المخاطب / الراوي⁽¹⁾.

يتشابه خليل مع شهرزاد بامتلاكهما - بصفتها راويين - اليد العليا، فهما لهما مطلق الحرية في اختيار وانتقاء ما يريدونه في قصهم، فالسامع بالضرورة هو الطرف المستسلم لفعل القصة، بفارق أن شهريار، رغم قسوته وجبروته، وقع في شرك حكايات شهرزاد منبهراً بقصتها. هذا الانبهار كان بإرادته ورغبته، في حين استسلم يونس لقصة خليل دون إرادته، فهو لا يملك القدرة على الرفض أو الموافقة.

(1) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، ص52

(2) خوري، باب الشمس، ص13

(1) ينظر: الأسطة، عادل: قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، ص31

وتدل عبارة "بلغني" بفعالها الماضي، وبضمير الأنا الذي يعود على الراوي شهرزاد، أن الأحداث التي ترويها لم تقع في حضورها، فهي ليست شاهدة عليها. إنها تروي ما نقل إليها عبر آخرين، بأسلوب يتصف باللامباشرة حيناً، وبأسلوب السرد الحر حيناً آخر، فيبدو الكلام ملتبساً بين ما هو منقول بصوتها، وما هو منطوق بصوت الشخصية⁽¹⁾، "قالت إنني مريضة من الحزن وسبب خوفي هو من ابن آدم فالحذر ثم الحذر من بني آدم"⁽²⁾. وتبدو شهرزاد راوية غير متسلطة في سردها، ففي سياق سردها وتقديمها لشخص حكاياتها، تفسح لهم المجال كي يقوموا بسرد حكاياتهم بأنفسهم.

وهكذا، يروي خليل في "باب الشمس"، ما يرويها من أحداث لم تقع في حضوره، فهو ليس شاهداً على تلك الأحداث، يروي ما سمعه من الآخرين، يقول: "سوف أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين. وحين أخطئ، صلح لي، ولن أبدأ من الأول"⁽³⁾.

ويروي خليل أيضاً، من الخارج، بأسلوب يتصف باللامباشرة حيناً، وبأسلوب السرد الحر حيناً آخر، مثلما كانت تفعل شهرزاد، فتارة ينقل بصوته كلام الشخصية محولاً في أسلوب الصياغة فنستمع إلى صوته كراوٍ، وإن بدا لنا بوضوح أن الكلام لشخصية من الشخصيات. وتارة أخرى يداخل بين صوته وصوت نطق الشخصية، فيبدو الكلام ملتبساً، "قالت أم حسن إن أيوب، كان ينظف الجامع كل يوم. المستعمرة الإسرائيلية التي بنيت على تخوم الغابسيه، تستخدم الجامع كزريبة بقر"⁽¹⁾.

وكما بدت شهرزاد راوية غير متسلطة في سردها، يبدو راوي "باب الشمس" محايداً غير متسلط أيضاً. ففي أثناء سرده عن شخوصه يفسح لهم المجال كي يسردوا حكاياتهم بأنفسهم مستخدمين ضمير المتكلم حين يتكلمون عن أنفسهم، وضمير الغائب حين يتحدثون عن غيرهم، مما يتيح لنا الاقتراب من الحدث بشكل مباشر، وأن نرى الحدث ينعكس على وعي الشخصية

(1) ينظر: العيد، يمني: تقنيات السرد الروائي، ص 111

(2) ألف ليلة وليلة، المجلد الثاني، ص 34

(3) خوري، باب الشمس، ص 221

(1) السابق، ص 340

المشاركة فيه، ويوهمنا هذا بأننا نتلقى الحدث أثناء وقوعه، "قالت جدتي ... في دير القاسي اعتقدت أن الموت انتهى، وأني أستطيع الهرب بأولادي منه، لكنه لحقني إلى هنا، وخطف ابني ... وأمام الباب، حاول رفع يديه، رأى المسدس مصوباً نحوه، لكنه لم يمتلك الوقت الكافي كي يرفع يديه إلى الأعلى، لم يسمحوا له بأن يستسلم وقتلوه" (1).

وإذا عدنا إلى عبارة شهرزاد "بلغني" نجدها تحيل على شكل سردي مفتوح غير جاهز مهياً لتقبل شيء من الزيادة والنقصان (2). تروي شهرزاد في الزمن الحاضر حكايات عن الماضي، مستخدمة أداة السرد التراثية (كان ياما كان، في ذلك الزمان)، مؤكدة وجود الفارق الزمني بين زمن الحكاية وزمن الحكيم (3)، فهي لها الحق في الحذف والإضافة، بصفتها راوية تروي من الذاكرة. ويصطنع الراوي خليل في "باب الشمس" أسلوباً حكاياً مشابهاً لأسلوب شهرزاد، فهو يستخدم الأداة السردية التراثية ذاتها (كان ياما كان، في ذلك الزمان، كان أو ما كان في قديم الزمان" (1).

ولعل شيوع مثل هذه التعبيرات في التراث السردى الإنساني القديم والحديث، يدل على مدى تغلغل الحكائية السردية في وعي الإنسان منذ القدم خاصة، حكي الأحداث الماضية (2). فالأحداث التي يرويها خليل في "باب الشمس" عدت جزءاً من التاريخ، ودور السارد فيها يكمن في إحالتها إلى شكل من النسيج السردى، مضيفاً إليها عناصر أخرى، فهو كراو له الحق كل الحق أن يبدع في سرده، ويضيف في حكيه، وكأنه مدفوع بشكل غير مباشر، إلى تكملة ما ألفاه ناقصاً، وفك ما وجده غامضاً (3).

(1) خوري، باب الشمس، ص331

(2) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص171

(3) ينظر: السابق، ص175

(1) ينظر: خوري، باب الشمس، ص(31، 32، 80)

(2) ينظر: عبد الرحمن، مراد: جيولوجيا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء، الإسكندرية،

2002، ص61

(3) ينظر: مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، ص171

يعمد الكاتب من خلال هذا الأسلوب إلى تمويه الحدود الفاصلة بين العمل الفني الخيالي، الذي يعرف الكذب، وبين خلق رؤيا واقعية، من خلال الانسجام بين قساوة الحدث وليونة القصة، ونقرأ ذلك في المقطع التالي: "في ذلك الزمان، تقول الحكاية، كانت الدنيا تخبيء الحرب. وحين تكون الحرب، تأخذ الأشياء شكلاً آخر. الهواء يتغير وروائح الأشياء تتغير والناس يتغيرون... كانت عين الزيتون في تلك الأيام قرية صغيرة تنام على وسادة الحرب..."⁽¹⁾.

وهكذا، يبدو أسلوب الراوي خليل في "باب الشمس"، ما هو إلا استعارة لأسلوب الراوي شهرزاد في النص السردي التراثي "ألف ليلة وليلة"، فقد شكل هذا النص هاجساً تقنياً لدى معظم الروائيين العرب، هذا الهاجس لم يكن منفصلاً عن الهاجس الثقافي، من حيث هو مشروع تعبيرى، يسعى للبحث عن الشكل الملائم للتعبير عن الواقع.

ويعد خوري من أبرز هؤلاء الروائيين، فالقراءة الخاصة لأسلوبه الروائي تمنح القارئ فهماً لمعنى الحداثة النابعة من استخدامه لتقنيات سردية تراثية، يعبر من خلالها عن الواقع الحاضر، واقع الزمن الرديء، بكل ما فيه من مأسٍ وآلام.

وفي رواية "باب الشمس"، استطاع خوري، عبر أسلوب السرد التراثي، أن يروي تاريخ القضية الفلسطينية، من خلال عشرات الحكايات الشخصية عن اللجوء والمنفى والتشرد، ليصل بنا عبر إتقانه للتناص الأسلوبى مع "ألف ليلة وليلة" إلى المعنى السياسي الذي يلح علينا أكثر من أي معنى اجتماعي، أو سيميائي آخر، رغم اتساع أفق المعنى وتزايدده.

1-5: التناص مع مسرحية "هاملت"

لا شك أن التناص لدى كل المبدعين وسيلة يثرون بها تجاربهم ونصوصهم ويدللون على ثقافتهم ووعيهم الإنساني بالحضارة والتراث، إن كان في بيئتهم الخاصة أم في البيئة الإنسانية الواسعة التي تشربوا ثقافتها.

(1) خوري، باب الشمس، ص80

وخوري واحد من المبدعين الذين يوظفون معرفتهم بالأدب العالمي، ففي روايته "باب الشمس" أقام الروائي تعالفاً تناصياً بين شخصية الفلسطيني خليل وشخصية (هاملت) التراجيدية في مسرحية شكسبير، وذلك من خلال استحضار الروائي لها. لكن توظيف الروائي لتلك الشخصية لم تكن الأولى، فقد سبق وأن وظفها في قصته الطويلة "رائحة الصابون".

يستحضر أبطال تلك القصة من المقاتلين شخصية (هاملت) أثناء وجودهم في أحد المقابر وهم يفرغون بقايا جثث الموتى وجماجمهم في تابوت واحد، كي يتخذوا من المقبرة مخزناً للسلاح وقاعدة لانطلاق عملياتهم العسكرية. في هذا السياق يُستحضر (هاملت) في أثناء وجوده أيضاً في مقبرة، شاهد فيها حفار القبور يلقي بجمام الموتى وهو يغني⁽¹⁾. فالكااتب حين يستحضر شخصية ما في نصه فإنه يستحضر دلالاتها المعنوية والإنسانية التي تتناسب والسياق الذي تستحضر فيه.

يعلق أبطال خوري على موقف (هاملت) السلبي في المقبرة، وعلى جدله الفلسفي حول أصحاب الجمام التي رماها حفار القبور، يقول أحدهم: "هاملت لو كان يحارب معنا لأمسك بالجمجمة وبدأ يتفلسف" ويضيف "هاملت لا يعرف أن الأشياء أكثر بساطة من ذلك"، ويقول آخر: "أمثال هاملت لا يحاربون هؤلاء يتفلسفون، ونحن نتحول إلى جمام"⁽¹⁾.

يُبرز الروائي من خلال هذه العلاقة التناصية جانباً من بشاعة الحرب الأهلية في لبنان التي أدخلت حتى المقابر وجثث الموتى وجماجمهم في نطاق متخيلها. لكن في المقابل حرص على إظهار إنسانية أبطاله من المقاتلين الذين انحاز إليهم، وذلك من خلال سرده عن حرصهم على دفن بقايا الموتى.

وفي "باب الشمس" وفي سياق انثيال أفكار الراوي وتداعياتها، يستحضر خليل شخصية (هاملت) أمير الدنمارك الذي يرى فيه نفسه يقول: "أفكر في سهام، وأحاول النوم، وأسافر معها

(1) ينظر: شكسبير، وليم: هاملت، ت: مؤيد الكيلاني، دار الحياة، بيروت، د.ت، ص (109-113)

(1) خوري، رائحة الصابون، ص 62

إلى الدنمارك، وأصير أميراً مثل هاملت، هاملت عاش في مملكة الخطأ، وأنا أعيش في مملكة الخطأ، هاملت مات أبوه، وأنا مات أبي. صحيح أن عمي لم يقتل أبي ويتزوج أمي كما حصل لهاملت، لكن ما حصل لأمي ربما كان أفضح من ذلك. هاملت جن بسبب عجزه عن الانتقام، وأنا أكاد أجن خوفاً من الانتقام. هاملت كان أميراً ورأى شيئاً يتعفن، وأنا أرى شيئاً يتعفن. هاملت صار مجنوناً، وأنا أيضاً⁽¹⁾.

يعكس هذا التعالق التناسلي بين (هاملت) و خليل قدرة الروائي على استنباط أوجه الشبه بينهما ما يدفع المتلقي باتجاه استحضر معطيات شخصية (هاملت) ومقارنتها بالشخصية الروائية (خليل).

عاش (هاملت) أميراً في مملكة تقوم على الإجرام والخديعة، وعدم الوفاء، فقد قتل عمه والده وتزوج من أمه ونصب نفسه ملكاً على الدنمارك.

والفلسطيني خليل ابن المخيم، عاش ويعيش في البلد الخطأ، منذ أن هُجرت عائلته عن وطنها، لتعيش في مخيمات اللجوء في لبنان، تعاني الظلم وبؤس الحياة. وهو ك (هاملت) قتل والده، بفارق، القاتل ليس عمه، بل قوات الدرك اللبناني، التي أرادت أن تجعله عبرة لغيره من الفدائيين الفلسطينيين، الذين كانوا يتسللون من لبنان للقيام بعمليات مسلحة داخل وطنهم المحتل، فهربت والدته خوفاً من الذين قتلوا زوجها⁽¹⁾.

عاش خليل مأساته منذ طفولته، اشترك في الحرب الأهلية، وبعد انكسار الثورة في بيروت وخروج المقاومة الفلسطينية منها، وبعد كل المجازر التي تعرض لها الفلسطينيون، وأمام سيف الهجرة المسلط على رؤوسهم، ليخرجوا من بلاد ليست بلادهم، وبعد اتفاق (أوسلو) وعودة قيادتهم إلى الضفة والقطاع، أصبح خليل وأمثاله من الفدائيين معلقين في الفراغ، يعيشون

(1) خوري، باب الشمس، ص 55

(1) ينظر: السابق، ص 23

صراعاً ما بين الداخل والخارج، ما بين تمسكهم بأيديولوجيتهم الثورية والعمل المسلح لتحرير وطنهم واستعادة حقوقهم المغتصبة، وما بين عبث الحياة وتعفننها وتفكيرهم بالهجرة، تماماً مثل (هاملت) الذي عاش صراعاً ما بين ضرورة الانتقام لأبيه، وما بين إحساسه بعبثية الحياة، فجن بسبب عجزه عن اتخاذ قرار الانتقام لأبيه. و خليل لم يستطع أن يتخذ قراراً بشأن هجرته مع سهام، لذا يعيش حالة من إلياس والتخفي والخوف الذي يكاد يفقده عقله بسبب الموت الذي يتربص به بعد مقتل عشيقته.

ومن خلال هذه التعالقات التناسية التي تحكمها علاقة المشابهة بين الحاليتين، حالة (هاملت) وحالة خليل، الماضي والحاضر، استطاع الروائي أن يقدم من خلالها تحليلاً للذات الفلسطينية، ونقداً لها من الداخل، ليكشف عن أزمتها وحيرتها ومعاناتها. وكأن الروائي يستبطن الذات الفلسطينية من الداخل لتعبر عن همومها في زمن الخروج الفلسطيني من بيروت، بحيث بدت محبطة تعاني انكسارها الداخلي الذي يعكس انكسار الثورة وواقعها المؤلم.

الخاتمة

حاولت هذه الدراسة الوقوف على أهم الجوانب التناسية التي أقامتها رواية "باب الشمس"، مع نصوص الكاتب الأخرى، ومع نصوص الآخرين الأدبية، وغير الأدبية، قديمها وحديثها. فقراءة هذه الرواية وفق منهج التناس وسعت آفاق النص ودلالاته، فقد اعتمد الروائي على الكثير من المصادر التاريخية والوثائقية والأدبية من شعر ورواية وأسطورة ونص ديني وتراثي وتاريخي، ما جعل نصه نصاً ثرياً تسري فيه روح التناس بمهارة.

ومن أبرز النتائج التي توصلت إليها الدراسة ما يلي:

- على مستوى التناس الذاتي الذي اقتصرناه على التناس الأسلوبي بين "باب الشمس" وروايات الكاتب الأخرى السابقة واللاحقة. كانت الظواهر الأسلوبية التي تناولتها الدراسة ذات بعد دلالي له تأثيره على بنية النص الكلية، حيث ساهمت في تجسيد رؤية الروائي لمضمون رواياته التي شكلها من عشرات الحكايات المتداخلة والمتكررة، أحياناً، ما يعني أن الروائي كان يملك تصوراً معمارياً مسبقاً، لكل رواياته السابقة لـ "باب الشمس" واللاحقة، ما يدفعنا إلى اعتبار رواياته متسلسلة يصعب الفصل بينها على مستوى المعمار الأسلوبي.

فتداخل الحكايات أظهر أن الرواية عند خوري تتشكل من عشرات الحكايات المتداخلة مع بعضها، بيد أن هذا التداخل يقوم في مجمله على غياب العلاقات السببية والمنطقية بين الحكايات المتداخلة، فالأحداث تتراصف وتتضد جنباً إلى جنب، دون الحاجة للبحث عن العلاقات التي تربطها ببعضها، لأن كل حدث ينطوي على ميزة كونه حدثاً قائماً بذاته، وليس نتيجة لغيره، ما يشف عن مرجعية الروائي الثقافية التي تطمح إلى خلق خطاب جديد قائم على المغايرة للخطابات السردية ذات الحبكة التقليدية، والكتابات ذات الصبغة الواقعية الملزمة بالتراتبية الزمنية.

أما أسلوب التكرار "التواتر" فقد فرضته تقنية الرواية وطريقة بنائها، فعلى مستوى تكرار الحكاية، جاء ذلك ليؤكدنا في الواقع أو في المحتوى الحقيقي لحدث بعينه. أما على مستوى الجملة أو اللفظة، فقد جاء لتنمية الثراء الإيقاعي للرواية، وليشكل بالتالي نوعاً من الروابط التي

تشد حلقات الرواية، أو كلازمة سردية تمهد للانتقال من محور إلى آخر، أو كأداة للتذكير بماضي الشخصية.

في حين مكن أسلوب النفي الروائي من تحقيق الوعي بواقع الحكاية التي يرويها -حكاية الحرب- دون الادعاء بكتابتها، وذلك من خلال توليد الالتباس بين الحقيقي والمتخيل، أي من باب التشكيك في قدرة المتخيل الحكائي على أن يكون حقيقياً بذاته أو بعلاقته بالمرجعي .

أما التشابه بين السارد والروائي فيعد من أهم المظاهر الأسلوبية في روايات خوري، إذ ثمة أفكار وآراء يكررها السارد الذي يبدو مختلفاً من رواية إلى أخرى، ومع ذلك تورقة فكرة القص والسرد، ويخوص في النظريات النقدية والأدبية. تلك الأفكار التي يقرأها المرء في روايات الكاتب على لسان سارديه تقول أن مصدرها الروائي الذي كان - بوعي أو دون وعي- يتسلل إلى عقول سارديه ليثبت بعض آرائه ومفاهيمه وقناعاته، حتى ليتمكن القول إن سارديه رغم بساطتهم واختلاف مستوياتهم التعليمية كانوا ينطقون بما ينطق به الكاتب نفسه.

ويسمح أسلوب تعدد الرواة بتوزيع الحقائق بشكل مراوغ، يجعل من فن القص مؤهلاً بامتياز لتجسيد حس البوح من جانب، وإشباع أخلاقية القارئ بإسناد القص إلى عملية التخيل لا إلى الواقع، كما يسمح بتقويض سلطة الراوي العليم.

أما اللعب الروائي وانشطار الذات فيشكلان مظهرين أسلوبيين لافتين في "باب الشمس" تليها في ذلك "يالو"، وذلك للكشف عن التناقض بين العالم الداخلي والخارجي للشخصية الروائية. في حين جاء أسلوب تداخل ضمائر السرد، الذي لا تخلو منه جميع روايات الكاتب، متماشياً مع مضمون رواياته ونفسية أبطالها، وليس مجرد لعبة شكلية جمالية.

وهكذا، ومن خلال دراسة هذا الجانب التناسلي مثلت "باب الشمس" قمة النضج الأسلوبي لدى الروائي، فد (الثيمات) الأسلوبية فيها ظهرت إرهاباتها الأولى في رواياته السابقة. لذا بدت هذه الرواية استكمالاً وتطويراً لأسلوب الروائي السردية. كما بدت "يالو" أكثر روايات الكاتب تناسلاً معها، تحديداً في مجال اللعب الروائي وانشطار الذات وتداخل ضمائر السرد، ما ينم عن سعي الكاتب الدائم لتطوير تقنياته الفنية والارتقاء بها.

- وعلى مستوى التناص الداخلي والخارجي، كشفت التناصات المختلفة داخل "باب الشمس" على أن ثقافة الكاتب المعرفية، كانت تتسرب إلى نصه بوعي أو دون وعي . فقد استوعب النص الروائي بنيات نصية عديدة مختلفة زمانياً وخطابياً ونوعياً، أنتجها من جديد من خلال منحه إياها دلالة وأبعاداً مختلفة عن تلك التي اكتسبتها في سياقها الأصلي، وبذلك قدمها كعناصر بنيوية ساهمت في عملية بناء نصه وتكوينه، محققة الانسجام مع عالم نصه الروائي والرؤيوي على السواء.

فالتناص الأدبي مع رواية "باولا" و"عائد إلى حيفا"، جاء لتنشيط ذاكرة القارئ الخازنة للنصوص الأخرى، وذلك لحثه على استحضار علاقات تناصية مع نص الرواية، ومن ثم توجيهه لقراءة تلك النصوص، إلى جانب قراءته للنص الروائي. وبهذا يسهم مثل هذا النوع من التناص في بناء القارئ معرفياً.

وكذلك جاء التناص مع مذكرات (جان جينيه) "أسير عاشق" و"أربع ساعات في شاتيل"، فقد سعى الروائي من خلال التناص إلى ترسيخ حضور نصوص (جينيه)، المناصرة للقضية الفلسطينية، ليعرف القارئ بها وبلغتها المدهشة، ويدفعه لقراءتها ولمعرفة المزيد عن كاتبها.

في حين وظف الروائي معرفته بالأدب العالمي المختزنة في اللاشعور داخل نصه الروائي، من خلال التناص مع "هاملت"، وبهذا تقوم روايته بدورها الثقافي الاشتمالي شبه الموسوعي.

أما التناص الشعري قديمة وحديثه، فقد تعددت أشكال استحضاره من استحضار للنص الشعري مباشرة دون ذكر القائل، أو مع ذكر القائل، إلى التناص مع شخصية الشاعر من خلال استعارة صفة من صفاتها، أو قول من أقوالها، إلى تناص غائب يستحضره القارئ بناء على خلفية الثقافة.

ويلاحظ أن العلاقات التناصية التي أقامها النص الروائي مع النص الشعري، جاءت في مجملها منسجمة مع سياق الحدث الروائي ومع نفسية الشخصيات الروائية، حيث عبرت من خلالها تلك الشخصيات، ومن خلفها الروائي، عن آرائها في بعض القضايا، أي تعزيز سلطة المقول الروائي بمقول شعري جاء كجزء من البنية الروائية.

في حين جاء التناسل التاريخي مع كتاب (كابليوك)، لإضاءة الفرق بين الوثيقة التاريخية والمقاربة الروائية للتاريخ التي استتظقت الواقع المعيش، من خلال البشر الذين كانوا في قلب وقائع التاريخ ليعيد كتابته مرة أخرى.

وعلى مستوى التناسل الأسطوري فقد استعار الروائي أساطير الماضي من اللاشعور الجمعي وأخرجها إلى حالة الحضور الواعي، لتكتسب دلالات جديدة تخدم السياق الروائي الراهن.

أما التناسل مع النص السردي التراثي، فقد استخدمه الروائي لكسر قالب السرد الحكائي الواقعي التقليدي الملتمزم بالتراتبية الزمنية، ولتيماشي أيضاً مع كثرة الحكايات التي ضمنها نصه السرد.

وعلى مستوى التناسل الديني، أظهرت العلاقات التناسلية قدرة الروائي على استتطاق النص الديني المقتبس عبر تفجير طاقاته الكامنة وامتصاصها وإخراجها على شكل تراكيب لغوية، ضمن سياقات شعورية ونفسية وفكرية جديدة، تتسق مع الأغراض والدوافع التي حفزت الروائي إلى هذه التناسلات الصريحة أو المضمرة.

وهكذا خاضت "باب الشمس" غمار التجريب الذي أتاح لها تأسيس نفسها ضمن قوانين التناسل، فهي لم تكن ذاتا مستقلة أو مادة موحدة، بل كانت سلسلة من العلاقات مع نصوص أخرى قادمة ومقتبسة من أجناس أدبية مختلفة ومن حقول ثقافية متنوعة، لكل جنس نظامه وبنيته وشفراته الخاصة، التي تختلف بها عن الآخر. لكن رغم ذلك بقي النص الروائي هو الفضاء الذي تحاورت فيه تلك النصوص. وبهذا غدت "باب الشمس" حوار نصوص وأجناس ولغات، ترجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لانهائي هو (المكتوب من قبل)، محققة قول باختين "لا خطاب خارج خطاب الآخر".

قائمة المصادر والمراجع

1- المصادر

أ- المصادر العربية:

القرآن الكريم.

الكتاب المقدس "العهد الجديد".

الأسطة، عادل: **تداعيات ضمير المخاطب**، دن، 1993.

الأصفهاني، أبو فرج: **الأغاني**، مج1، ج1، دار الفكر، بيروت، 1954.

ألف ليلة وليلة: **ألف ليلة وليلة**، المكتبة الشعبية، بيروت، د.ت.

أبو تمام: **ديوان أبي تمام**، تحقيق: محمد عبده عزام، ج4، دار المعارف، القاهرة، 1972.

جبرا، جبرا إبراهيم: **يوميات سراب عفان**، دار الآداب، بيروت، ط1، 1992.

الجراجي، اسماعيل بن محمد العجلوني: **كشف الخفاء ومزيل الإلباس عما اشتهر من الأحاديث**

على ألسنة الناس، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط2، 1351هـ.

الجرجاني، علي عبد العزيز: **الوساطة بين المتنبي وخصومه**، تحقيق وشرح: محمد أبو الفضل

إبراهيم، وعلي محمد البجاوي، دار القلم، بيروت، د.ت.

حبيبي، إميل: **الوقائع الغربية في اختفاء سعيد أبي النحس المتشائل**، مطبعة الاتحاد التعاونية،

حيفا، 1974.

سداسية الأيام الستة، دار الاتحاد، حيفا، 1985.

خوري، إلياس: **الجبل الصغير**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1977، ط2، 1984.

أبواب المدينة، دار الآداب، بيروت، ط1، 1981، ط2، 1990.

- الوجوه البيضاء، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط1، 1981، ط2، 1986.
- المبتدأ والخبر (قصص)، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1984.
- رحلة غاندي الصغير، دار الآداب، بيروت، ط1، 1988، ط2، 2000.
- مملكة الغرباء، دار الآداب، بيروت، ط1، 1993.
- مجمع الأسرار، دار الآداب، بيروت، ط1، 1994.
- باب الشمس، دار الآداب، بيروت، ط1، 1998، ط3، 2003.
- يالو، دار الآداب، بيروت، ط1، 2002.
- الخوري، بشارة عبد الله: شعر الأخطل الصغير، دار الكتاب، بيروت، 1972.
- درويش، محمود: ديوان محمود درويش، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ط14، د.ت.
- ديوان محمود درويش، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1994.
- القزويني، الخطيب: الإيضاح في علوم البلاغة، ج1، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، دار لكتاب، بيروت، د.ت.
- كنفاني، غسان: عائد إلى حيفا، المركز الفلسطيني للدراسات والنشر، القدس، 1992.
- أم سعد، دار الفكر الجديد، د.ت.
- المتنبي: ديوان المتنبي، دار صادر، بيروت، 1958.
- مستغانمي، أحلام: ذاكرة الجسد، دار الآداب، بيروت، ط1، 2001.
- اليازجي، ناصيف: العرف الطيب في شرح ديوان أبي الطيب المتنبي، مج2، دار صادر، بيروت، 1964.

ب- المصادر المترجمة:

جينيه، جان: أسير عاشق: مذكرات المفكر الفرنسي جان جينيه أثناء وجوده في المخيمات الفلسطينية في الأردن ولبنان، ت: كاظم جهاد، القدس، 1997.

أربع ساعات في شاتيلا، ت: محمد برادة، الكرمل، قبرص، ع7، 1983.

شكسبير، وليم: هاملت، ت: مؤيد الكيلاني، دار الحياة، بيروت، د.ت.

شولوخوف، ميخائيل: الدون الهادئ، ت: علي الشوك وأمجد حسين وغانم حمدون، دار ابن خلدون، بيروت، 1982.

الليندي، إيزابيل: باولا، ت: صالح علماني، دار جعفر للدراسات والنشر، حمص، 1996.

هوميروس: الأوديسة، ت: عنبرة سلام الخالدي، دار العلم للملايين، بيروت، ط2، 1977.

ليادة، ت: أمين سلامة، دار الفكر العربي، القاهرة، ط2، 1981.

2- المراجع

1- المراجع العربية:

إبراهيم، السيد: نظرية الرواية: دراسة لمناهج النقد الأدبي في معالجة فن القصة، دار قباء، القاهرة، 1998.

أحمد، مرشد: المكان والمنظور الفني في روايات عبد الرحمن منيف، دار القلم العربي، حلب، 1998
الأحمد، نهيلة: التفاعل النصي "النظرية والمنهج"، مؤسسة اليمامة الصحفية، الرياض، 1423هـ.

الأسطة، عادل: اليهود في الأدب الفلسطيني بين 1913-1987، اتحاد الكتاب الفلسطينيين في الضفة الغربية وقطاع غزة، 1992.

أدب المقاومة: من تفاؤل البدايات إلى خيبة النهايات، وزارة الثقافة الفلسطينية، غزة، 1998.

قضايا وظواهر نقدية في الرواية الفلسطينية، مؤسسة الأسوار، عكا، 2002.

إميل، ناصيف: مجنون ليلى، منشورات جروس برس، لبنان، د.ت.

بركات، حليم: المجتمع العربي في القرن العشرين: بحث في تغير الأحوال والعلاقات، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 2000.

تليمة، عبد المنعم وآخرون: الأدب العربي وتعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، 1987.

جهاد، كاظم: أدونيس منتحلاً: دراسة في الاستحواذ الأدبي وارتجالية الترجمة، مكتبة مدبولي، القاهرة، 1993.

حافظ، صبري: أفق الخطاب النقدي: دراسات نظرية وقراءات تطبيقية، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1996.

حماد، حسن محمد: تداخل النصوص في الرواية العربية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ت.

خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، دار الآداب، بيروت، 1990.

داود، أنس: الأسطورة في الشعر العربي الحديث، دار المعارف، القاهرة، ط3، 1992.

دراج، فيصل وآخرون: أفق التحولات في الرواية العربية: دراسات وشهادات، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1999.

دراج، فيصل: الرواية وتأويل التاريخ: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2004.

دودين، رفقة: توظيف الموروث في الرواية الأردنية المعاصرة، وزارة الثقافة، عمان، 1997.

رضوان، عبد الله: البنى السردية 2: نقد الرواية، دار اليازوري العلمية للنشر والتوزيع، عمان، 2003.

- زايد، علي عشري: **استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر**، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997.
- الزعيبي، أحمد: **في الإيقاع الروائي: نحو منهج جديد في دراسة البنية الروائية**، دار الأمل، عمان، 1986.
- التناص نظرياً وتطبيقياً**، مؤسسة عمون للنشر والتوزيع، عمان، ط2، 2000.
- الزين، سميح عاطف: **قصص الأنبياء في القرآن الكريم**، المختارة من مجمع البيان الحديث، الدار الإفريقية، لبنان، ط4، 1997.
- السعافين، إبراهيم: **المسرحية العربية الحديثة والتراث**، دار الشؤون العامة، بغداد، 1990.
- سليمان، سعيد شوقي محمد: **توظيف التراث في روايات نجيب محفوظ**، إيتراك، القاهرة، 2000.
- شعث، أحمد جبر: **الأسطورة في الشعر الفلسطيني المعاصر**، مكتبة القادسية، خان يونس، 2002.
- صحراوي، إبراهيم: **تحليل الخطاب الأدبي "دراسة تطبيقية"**، دار الآفاق، الجزائر، 1999.
- الصميلي، حسن وآخرون: **الرواية المغربية وأسئلة الحداثة**، دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، 1996.
- صيдаوي، رفيف رضا: **النظرة الروائية إلى الحرب اللبنانية 1975-1995**، دار الفارابي، بيروت، 2002.
- ضيف، شوقي: **تاريخ الأدب العربي: العصر الإسلامي**، دار المعارف، مصر، ط4، د.ت.
- طبانة، بدوي: **السراقات الأدبية: دراسة في ابتكار الأعمال الأدبية وتقليدها**، دار الثقافة، بيروت، 1974.
- عاشور، رضوى: **الطريق إلى الخيمة الأخرى: دراسة في أعمال غسان كنفاني**، دار الأسوار، عكا، 1977.

- عتيق، عبد العزيز: تاريخ النقد الأدبي عند العرب، دار النهضة العربية، بيروت، ط3، 1974.
- عطا الله، عيسى: قالوا في المثل والحكم نثراً وشعراً، ج2، جمعية الدراسات العربية، القدس، 1985.
- العلاق، علي جعفر: الشعر والتلقي: دراسات نقدية، دار الشروق، عمان، 1997.
- العلام، عبد الرحيم: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.
- علوش، سعيد: عنف المتخيل الروائي في أعمال إميل حبيبي، مركز الإنماء القومي، بيروت، د.ت.
- عوض، ريتا: بنية القصيدة الجاهلية: الصورة الشعرية لدى امرئ القيس، دار الآداب، بيروت، 1992. د.ت.
- العوفي، نجيب: مقارنة الواقع في القصة القصيرة المغربية: من التأسيس إلى التجنيس، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1987.
- العيد، يمني: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنوي، دار الفارابي، بيروت، 1990.
- فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، بيروت، 1998.
- الغذامي، عبد الله: الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، 1985.
- فرشوخ، أحمد: جمالية النص الروائي: مقارنة تحليلية لرواية لعبة النسيان، دار الأمان، الرباط، 1996.
- قطوس، بسام: استراتيجيات القراءة: التأصيل والإجراء النقدي النقدي، دار الكندي، إربد، 1998.
- القلماوي، سهير: ألف ليلة وليلة، دار المعارف، القاهرة، 1976.
- الكركي، خالد: الرموز التراثية العربية في الشعر العربي الحديث، دار الجيل، بيروت، 1989.

لحمداني، حميد: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 2000.

ماضي، شكري، وهند أبو الشعر: الرواية في الأردن، منشورات آل البيت، 2001.

مبروك، مراد عبد الرحمن: جيوبولوتيكيا النص الأدبي: تضاريس الفضاء الروائي نموذجاً، دار الوفاء، الإسكندرية، 2002.

مرتاض، عبد الملك: في نظرية الرواية: بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة، الكويت، 1998.

أبو مطر، أحمد: الرواية في الأدب الفلسطيني، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1980.

مفتاح، محمد: تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2، 1986.

المفاهيم معالم: نحو تأويل واقعي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 1999.

النايلسي، شاكرا: مجنون التراب: دراسة في شعر وفكر محمود درويش، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1987.

نجمي، حسن: شعرية الفضاء السرد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، 2000.

أبو نصر، محمد: دراسات في أدب كنفاني، اتحاد الكتاب الفلسطينيين، القدس، 1990.

وادي، فاروق: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية "غسان كنفاني، وإميل حبيبي، وجبرا إبراهيم جبرا" دار الأسوار، عكا، ط2، 1985.

يقطين، سعيد: القراءة والتجربة، دار الثقافة، الدار البيضاء، 1985.

تحليل الخطاب الروائي "الزمن - السرد - التثوير"، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط3، 1997.

انفتاح النص الروائي: النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط2،
2001.

يوسف، آمنة: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، دار الحوار، اللاذقية، 1997.

يوسف، سامي يوسف: غسان كنفاني رعشة الأماسة، دار الأسوار، عكا، ط2، 1988.

2- المراجع المترجمة:

أ.أ، مندلاو: الزمن والرواية، ت: بكر عباس، دار صادر، بيروت، 1997.

أكرم. أ: سيف الله خالد بن الوليد: دراسة عسكرية تاريخية عن معاركه وحياته، ت: صبحي
الجابي، دمشق، 1976.

ايكو، أومبرتو: التأويل بين السميائيات والتفككية، ت: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي،
الدار البيضاء، 2000.

باختين، ميخائيل: الخطاب الروائي، ت: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع،
القاهرة، 1987.

بارت، رولان: الدرجة الصفر للكتابة، ت: محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحددين،
الرباط، ط3، 1985.

باشلار، غوستاف: جماليات المكان، ت: غالب هلسا، دار الجاحظ، بغداد، 1980.

بوتور، ميشال: بحوث في الرواية الجديدة، ت: مزيد انطونيوس، منشورات عويدات، بيروت،
1978.

بوريس، ايخنباوم وآخرون: نظرية المنهج الشكلي: نصوص الشكلايين الروس، ت: إبراهيم
الخطيب، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، 1982.

تودوروف، تزفيتان: ميخائيل باختين: المبدأ الحوارية، ت: فخري صالح، المؤسسة العربية
للدراسات والنشر، بيروت، ط2، 1996.

- الأدب والدلالة، ت: محمد نديم خشفة، مركز الإنماء الحضاري، حلب، 1996.
- الشعرية، ت: شكري المخبوت ورجاء سلامة، دار توبقال، الدار البيضاء، 1987.
- سعيد، إدورد: العالم والنص والناقد، ت: عبد الكريم محفوظ، منشورات اتحاد الكتاب العرب،
2000.
- تأملات حول المنفى ومقالات أخرى 1، ت: نائر ديب، دار الآداب، بيروت، 2004.
- الثقافة والامبريالية، ت: كمال أبو ديب، دار الآداب، بيروت، ط3، 2004.
- سلدن، رمان: النظرية الأدبية المعاصرة، ت: جابر عصفور، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة،
1998.
- صايغ، يزيد: الكفاح المسلح والبحث عن الدولة: الحركة الوطنية الفلسطينية 1949 – 1993،
ت: باسم سرحان، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بيروت، 2002.
- كابليوك، أمنون: تحقيق حول مجزرة "صبرا وشاتيلا"، المكتب العربي، باريس، 1983.
- كريستيفا، جوليا: علم النص، ت: مزيد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، 1991.
- ماريا، خوسيه: نظرية اللغة والأدب، ت: حامد أبو أحمد، مكتبة غريب، القاهرة، دت.
- واينجروود، اليكس: أشكال التكيف الأثني: توطين يهود العراق ويهود المغرب في إسرائيل،
مركز الدراسات الاستراتيجية، الجامعة الأردنية، 1996.

3- المقالات والدوريات

- إبراهيم، عبد الله: الرواية العربية والسرد الكثيف "تجربة مؤنس الرزاز أنموذجاً"، علامات،
جده، ج27، مج7، 1998.
- الأسطة، عادل: إلياس خوري يواصل لعبه الروائي "قراءة في روايته الجديدة يالو"، الأيام،
17، 2003/6/24.

صورة اليهود في أدب إلياس خوري، تسامح، مركز رام الله لدراسات حقوق الإنسان،
السنة الأولى، تشرين ثاني، 2003.

الأمير، يسري: حوار مع إلياس خوري، الآداب، بيروت، ع7-8، سنة 41، 1993.

باختين، ميخائيل: الخطاب الشعري والخطاب الروائي، الكرمل، ع17، 1985.

بارت، رولان: نظرية النص، ت: منجي الشملي وعبد الله صوله ومحمد القاضي، حويليات
الجامعة التونسية، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، ع27، 1998.

بركات، حلیم: الكتاب، الهوية، التغيير، الآداب، بيروت، ع5-6، سنة 48، 2000.

برنس، جيرالد: مقدمة لدراسة المروي عليه، ت: علي عفيفي، فصول، القاهرة، ع2، مج12،
1993.

بوطيب، عبد العالی: إشكالية الزمن في النص السردي، فصول، القاهرة، ع2، مج12، 1993.

مفهوم الرؤية السردية في الخطاب الروائي بين الائتلاف والاختلاف، فصول، القاهرة،
ع4، مج11، 1993.

بيضون، عباس: حوار مع درويش "من يكتب حكايته يرث أرض الحكاية"، مشارف، القدس،
ع3، 1995.

جرار، ماهر: القص والموت والذاكرة "باب الشمس" ملحمة الوعي والأدب المقاوم، الطريق،
بيروت، ع2، سنة 58، 1999.

حافظ، صبري: بنية الترجمات النغمية المتداخلة والحلقات القصصية، الآداب، بيروت، ع3،
سنة 42، 1994.

حديدي، صبحي: "باب الشمس" الحكاية التاريخية والرواية الفلسطينية الكبرى، الكرمل، ع58،
1999.

مجمع الأسرار "جدل الحاجة إلى الحكاية"، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001.

- حسني، المختار: نظرية التناص، علامات في النقد، ج34، مج9، 1999.
- حليفي، شعيب: النص الموازي للرواية "استراتيجية العنوان"، الكرمل، ع46، 1992.
- وظيفة البداية في الرواية العربية، الكرمل، ع61، 1999.
- حمداوي، جميل: السيموطيقا والعنونة، عالم الفكر، الكويت، ع3، مج25، 1997.
- الخبور، محمد: بعض ملامح الأنا الرواية والمروية في الخطاب الروائي المعاصر، إدورد الخراط نموذجاً، فصول، القاهرة، ع4، مج16، 1998.
- خوري، إلياس: العالم العربي أمام التحديات الثقافية للتسوية، أبعاد، المركز اللبناني للدراسات، ع4، 1995.
- إلياس خوري يضع النقاط على حروف روايته الجديدة، الجديد في عالم الكتب والمكتبات، ع18-1998، 19.
- في الهوية وأوهامها، الكرمل، ع62، 2000.
- داغر، شربل: التناص سبيلاً إلى دراسة النص الشعري وغيره، فصول، القاهرة، ع1، مج16، 1997.
- دحبور، أحمد: إلياس خوري في ملحمة "باب الشمس" اللبناني الذي انفرد برواية النكبة، الحياة الجديدة، 1998/10/21.
- درويش، محمود: كلمة محمود درويش في حفل التوقيع على كتابه الجديد "جدارية"، الذي أقيم في رام الله. الأيام 2000/8/24.
- رمضان، سمية: المصريون بين التاريخ والرواية، فصول، القاهرة، ع4، مج15، 1997.
- الزعيبي، أحمد: النص الغائب "دراسة في جدلية العلاقة بين النص الحاضر والنص الغائب"، مجلة أبحاث اليرموك، ع1، مج12، 1994.

سعيد، محمود: باب الشمس بين التسجيل ومقتضيات الفن، الآداب، بيروت، ع3-4، سنة 47، 1999.

شكير، يوسف: شعرية السرد عند إدورد الخراط، عالم الفكر، ع2، مج30، 2001.

صالح، فخري: باب الشمس "بين التمثيل الرمزي وقوة الحكاية"، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001.

الصايغ، عدنان: www.iqrqcp.org/ports5

ضمرة، يوسف: باب الشمس رواية إلباس خوري، مجلة الدراسات الفلسطينية، ع36، 1998.

عاشور، رضوى: صيادو الذاكرة فلسطين 1948، فصول، القاهرة، ع4، مج16، 1998.

عبد الجابر، سعد محمود: النص الأدبي والمتلقي، الفكر العربي المعاصر، ع89-90، مجلد18، 1997.

عبد الغني، مصطفى: خصوصية التناص في الرواية العربية "مجنون الحكم نموذجاً تطبيقياً"، فصول، القاهرة، ع4، مج16، 1998.

عبد الوهاب، ترو: تفسير وتطبيق مفهوم التناص في الخطاب النقدي المعاصر، عالم الفكر المعاصر، ع60-61، 1989.

عبيد، محمد صابر: المعنى الروائي "استنطاق الموروث الحكائي واللعب بوحدة السرد، دراسة في رواية رفقة دودين أعواد وأثقاب"، أفكار، عمان، ع152، 2001.

العلاق، علي جعفر: شعرية الرواية، علامات في النقد، ج23، مج6، 1997.

علي، ميسون: "مملكة الغرباء" أثر المرجعي في تمييز بنية الشكل، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001.

العويط، عقل: حوار مع إلباس خوري "نحن نعيش فعلاً مع الموتى"، النهار العربي الدولي، 1984/12/2-11/26.

العبد، يمنى: الرواية والتراث "العلاقة بالحاضر هي الأساس"، الطريق، بيروت، ع2، سنة 58، 1999.

غزول، فريال جبوري: الرواية والتاريخ، فصول، القاهرة، ع2، مج2، 1982.

البنية والدلالة في ألف ليلة وليلة، فصول، القاهرة، ع4، مج12، 1994.

فيشر، جيرهارد وسمر عطار: فوضى الجنس، التحرر، الخضوع "عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى في القصة الإطارية لألف ليلة وليلة"، فصول، القاهرة، ع4، مج12، 1994.

قاسم، سيزا: المفارقة في القص العربي المعاصر، فصول، القاهرة، ع2، مج2، 1982.

قريرة، توفيق: التعامل بين بنية الخطاب وبنية النص الأدبي، عالم الفكر، الكويت، ع2، مج32، 2003.

القمرى، بشير: مفهوم التناص بين الأصل والامتداد: حالة الرواية مدخل نظري، الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع60-61، 1989.

كنفاني، غسان: حديث ينشر لأول مرة مع الشهيد غسان كنفاني، شؤون فلسطينية، ع35، سنة 74.

لحمداني، حميد: التناص وإنتاجية المعنى، علامات في النقد، جده، ع40، مج10، 2001.

معن، مشتاق عباس: شعرية التناص "قراءة في شعرية كريستيفا السلبية"، علامات في النقد، جده، ج37، مج10، 2000.

منير، وليد: حول توظيف العنصر الأسطوري في الرواية المصرية المعاصرة، فصول، القاهرة، ع2، 1982.

ميشار، سونيا: "أبواب المدينة" مدينة لا اسم لها ولا ذاكرة، الطريق، بيروت، ع1، سنة 60، 2001.

أبو هوش، سامر: إلياس خوري وأسئلة الكتابة الروائية، الطريق، بيروت، ع1، سنة60،
2001.

الوسلاتي، البشير: مظاهر التجديد في رواية المؤامرة، الآداب، بيروت، ع3، سنة42، 1994.

4- الرسائل الجامعية

محمد: ولات حسن: النص الآخر في عالم جبرا إبراهيم جبرا الروائي، رسالة ماجستير غير
منشورة، جامعة دمشق، سوريا، 1999.

إخواز هية، رائدة محمود: توظيف التراث في أدب إميل حبيبي، رسالة ماجستير غير منشورة،
جامعة اليرموك، إربد، 1998.

5- المعاجم والموسوعات

كامبل، روبرت. ب: أعلام الأدب العربي المعاصر: سير وسير ذاتية، الشركة العربية المتحدة
للتوزيع 1996، بيروت، 1996.

د.س ميويك: موسوعة المصطلح النقدي، مج4، المفارقة وصفاتها، ت: عبد الواحد لؤلؤة،
المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، 1993.

**An-Najah National University
Faculty of Graduate Studies**

**Narration in Elyas Khouri's
Novel *Bab e-Shams***

By

Amal Ahmad Abid Al-Lateef Ahmad

Supervisor

Professor Adel el-Ostah

*Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of
Master Arabic Language & Literature, Faculty of Graduted Studies, at
An-Najah National University, Nablus, Palestine.*

2005

**Narration in Elyas Khouri's
Novel *Bab e-Shams*
By
Amal Ahmad Abid Al-Lateef Ahmad
Supervisor
Professor Adel el-Ostah**

Abstract

This study debates a world novelist, perhaps one of the most important figures in Arabic fiction. He is Elyas Khouri. The study dwells on the levels of intertextuality in his novel *Bab e-Shams* published in 1998. According to some critics, this work was a qualitative leap in fiction writing. Khouri himself considered it the most significant turning point in the history of his fiction writing.

The intertextuality phenomenon in *Bab e-Shams* was not studied before although several scholars and critics have written about Khouri's works. To hold intertextuality comparisons in *Bab e-Shams*, the researcher depended on intertextuality method, making active use of western critical studies, which "proselytized" for this intertextuality term, and Arab scholars' works on this term such as those of Sa'id Yaqteen in *Infitah a-Nuss e-Riwa'i: Enuss w-Siyah*, Mohammed Moftah in *Tahlil al-Khitab a-Shi'ri: Istratijyat Ettanass*. This was in addition to reader response theories.

Against this background, the researcher concluded by reading the intratextuality, intertextuality and externaltextuality, in *Bab e-Shams*, through identification of the extent of other texts' presence or absence in the narrative text. To this end, the researcher searched for the original sources and the role they played in formation of meaning inside the novel and the extent of the writer's benefit from them, thus helping us, in the end,

to dwell on the influence of anxiety which motivated the writer to practice these narrative interrelationships.

This study included, in addition to an introduction, three chapters and a conclusion. In the introduction, the researcher justified her choice of intertextuality in *Bab e-Shams* in addition to definition of intertextuality approach and the contents of the study.

In chapter one, the researcher examined intratextuality, i.e. the link of the writer's *Bab e-Shams* with his other novels. This was, however, restricted to stylistic intertextuality with the writer's other novels in which the style seemed similar to some extent in terms of overlapping of narratives and repetition, style of negation and similarity between the narrator and the novelist, multi-narrators and narrative playing, splitting of self and overlapping of intertextuality pronouns.

In chapter two, the researcher tackled intertextuality, i.e. the link of the novel with contemporary texts from Arabic and world literature and history. Given the plethora of these intertextuality models, the researcher highlighted the most prominent, whether in the body of the text or in its memory-in absent texts.

At the level of literary intertextuality, chapter two included intertextuality with *Paula* as a model of world novel and intertextuality with *A'id Ila Haifa* as a representative of the Arab novel. In modern Arabic poetry, the researcher examined intertextuality in Mahmoud Darwish, and Al-Akhtal a-Saghir; she also examined intertextuality in Jan Jeane's memoirs *Aseer Ashiq* and *Araba' Sa'at in Shatila*.

Concerning intertextuality in non-literary text (historical and documentary texts), the researcher depended on Amnon Kapliuk's *Tahqiq Hawla Majzara*.

In the last chapter, the researcher examined external intertextuality, i.e., the link of the novel with other texts which belonged to the distant past. The chapter included mythical intertextuality. The *Odyssey* was taken as a representative work, the religious intertextuality (Islamic and New Testament) and intertextuality in ancient Arabic poetry. Representatives were Imru' el-Qais, al-Mutanabi, Abu Tamam, and Majnoon Laila. Intertextuality in folkloric narrative texts was represented by *Alf Lailah w-Lailah* (one Thousand and One Night). For intertextuality with drama, the researcher used Shakespeare's *Hamlet*.

In the conclusion, the researcher summed up the results of her study, the justifications for employing intertextuality between the novel and other examined texts.