رحلة إلياس خوري
من «أبواب المدينة» إلى «باب الشمس»

الدكتورة مؤمنة بشير العوف*

في إحدى حلقات برنامج «حوار العمر» الذي قدّمته محطّة من محطّات التلفزة اللبنانيّة في أثناء العام ١٩٩٧م، طرحت المذيعةُ مقدّمةُ البرنامج على إلياس خوري السؤال التالي: «ماذا تريد من الدنيا بعد كلّ هذا الذي وصلت إليه»؟ أجاب: «لا أريد شيئًا، فقط أن أكتب روايات جميلة ويحبّنا الناس».

لقد تأثّرتُ جدًّا بهذه الإجابة العفويّة والصريحة والبريئة. فعلًا جلّ ما يريده الكاتب هو الجمال والتواصل مع الناس.

حينذاك قرّرتُ أن أقرأ هذا الكاتب، وانتظرتُ أوّل فرصة، ورتّبتُ برنامجًا لقراءة كتبه، بعد أن اشتريتها من معرض الكتاب العربيّ الأخير في بيروت إبّان شهر كانون الأوّل ١٩٩٧، حيث وقّع الكاتبُ في أيّام المعرض آخر أعماله وهي رواية: باب الشمس. ورحتُ أرافق إلياس خوري في رحلته من أبواب المدينة إلى باب الشمس بحثًا عن علاقات الدائرة.

ولكن مع بداية الرحلة عدتُ إلى الوراء قليلًا، فتذكّرتُ أنّ أوّل مرّة سمعتُ اسم إلياس خوري كانت في أثناء مقابلة تلفزيونيّة مع الرئيس صائب سلام[1]. كان السؤال في ما أذكر هو: «ماذا تقرأ هذه الأيّام يا

(*) باحثة في مركز الدراسات للعالم العربيّ المعاصر، جامعة القدّيس يوسف، بيروت.

(١) الرئيس صائب سلام (١٩٠٥-) سياسيّ لبنانيّ، أحد الرجالات الذين تولّوا رئاسة الوزراء مرّات كثيرة في لبنان، وكان نائيًا عن بيروت مدّةً طويلة من الزمن، ورئيس «جمعيّة المقاصد الخيريّة الإسلاميّة» التي يرئسها حاليًّا نجله تمّام سلام، وقد أُسّست في الربع الأخير من القرن الماضي، وهي مؤسّسة تولي التربية والتعليم اهتمامًا=

دولة الرئيس؟»، فقال: «أقرأ كلّ يوم جزءًا من القرآن الكريم»، أمّا عن القراءة بوجه عامّ، فقال: «إنّني أقرأ حاليًا رواية الجبل الصغير لإلياس خوري. وعلق اسم الجبل الصغير بذاكرتي منذ ذلك الحين. وكان ذلك، إذا لم تخنّي الذاكرة، في النصف الثاني من السبعينات.

وكان أحيانًا يختلط عليّ الاسم: هل هو إلياس خوري أم نبيل خوري؟ فكلاهما فلسطينيّ الأصل، وكلاهما كاتب صحفيّ، إلاّ أنّ الأوّل يهتمّ بالصحافة الثقافيّة والثاني يهتمّ بالصحافة السياسيّة، وحاليًا كلاهما يكتب في جريدة النهار البيروتيّة.

فمَن هو إلياس خوري؟

في اللمحة الموجزة عن حياة إلياس خوري، على الغلاف الداخليّ لأحدث رواياته، باب الشمس، ورد ما يلي: وُلد الكاتب اللبنانيّ إلياس خوري في بيروت عام ١٩٤٨. وقد تعلّمنا في «علم المعاني»، وهو مادّة مقرّرة كنّا ندرسها في قسم اللغة العربيّة التابع لكلّيّة الآداب، في جامعة دمشق، أنّ التقديم والتأخير هو ضربٌ من ضروب التعبير يُقصد به تأكيد أمر معيّن في ذهن المتحدّث أو الكاتب. ولمّا كانت كتب إلياس خوري السابقة قد اكتفت بالقول إنّه من مواليد بيروت، بدون تحديد الجنسيّة، وكذلك الأمر في سيرته الذاتيّة الموجزة التي جاءت في كتاب أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سِيَر وسِيَر ذاتيّة[٢]، كما أن كثيرين ممّن صادف أن تحدّثتُ إليهم عنه أكّدوا لي أنّه فلسطينيّ، ولمّا قرأت كتبه ورأيتُ اهتمامه بالموضوع الفلسطينيّ، فقد وقع في نفسي أنّه فلسطينيّ، من مواليد بيروت. ولكن عندما رأيت غلاف كتابه الأخير ولمست الإصرار على

=كبيرًا، ومدارسها الإسلاميّة منتشرة في جميع أنحاء لبنان، كما أنها أنشأت معهدًا عاليًا للدراسات الإسلاميّة، ولها أيضًا مستشفى يسهم في تدريب الأطبّاء.

(٢) إعداد الأب روبرت كامل اليسوعيّ، مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر، جامعة القدّيس يوسف، منشورات المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة، توزيع الشركة المتّحدة، المجلّد الأوّل، ص ٥٨٠.

تعريف نفسه أنّه كاتب لبنانيّ، بدا كمَن يريد أن يضع حدًّا لهذا اللغط.

قد يقال: لِمَ كلّ هذه الأسئلة حول جنسيّة الكاتب؟ في الواقع، إنّه أمر شخصيّ لأنّني منذ سنوات وأنا أسعى وأهيّئ نفسي لأعدّ بحثًا عن كتّاب الرواية في لبنان، فاقتنيت فعلًا بعض المؤلّفات الروائيّة التي وضعها عدد من الكتّاب والكاتبات، أذكر منهم توفيق يوسف عوّاد ويوسف حبشي الأشقر رحمهما الله، ومن ثمّ إلياس العطروني وهدى بركات وحنان الشيخ وجواد صيداوي، وصادف أنّ الموضوع الأساسيّ الذي تطرّقتْ إليه معظم الروايات اللبنانيّة التي قرأتُها يدور حول الحرب اللبنانيّة، كرواية عروس الخضر لإلياس العطروني، ورواية زهرة لحنان الشيخ، وروايتي حجر الضحك وأهل الهوى لهُدى بركات. ولكن يبدو أنّ كلّ ما قرأته كان بمثابة الإعداد النفسيّ للدخول في عالم الكاتب اللبنانيّ إلياس خوري.

وبعد أن قرأت هذا الروائيّ ولمست استغراقه في الموضوع الفلسطينيّ، أصابتني الحيرة مجدّدًا. فهل الكاتب لبنانيّ أم فلسطينيّ؟ قلت لنفسي: ما الفرق؟ إنّه كاتب عربيّ ويكتبُ باللغة العربيّة. فالأمر سيّان، سواء كان فلسطينيًّا أو لبنانيًّا أو سوريًّا أو مصريًّا أو مغربيًّا، إلى آخر عضو في الجامعة العربيّة. فالمهمّ هو الأسلوب أو الأسلبة، بحسب رأي «باختين»، الناقد الروسيّ الفذّ. ماذا عند إلياس خوري؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الصفحات التالية.

* * *

يقول إلياس خوري في حوار صحفيّ[٣]: «اليوم أنا كاتب لا يحبُّ أن يُسمّى كاتبًا، يساريّ على خلاف مع اليسار ويكره اليمين، صحافيّ زمنَ تموت الصحافة، وأستاذ في جامعة تحوّلت مدرسة ثانويّة. أهمّ شيء هو أنّ هذا الانحلال اللبنانيّ يسمح لنا، ونحن على عتبة الأربعين، أن لا نحدّد أنفسنا، أي أن لا ندخل في نظام العلاقات الاجتماعيّة الصارم.

---

(٣) أنظر: النهار العربيّ والدوليّ، أسبوعيّة لبنانيّة، ٢٥-٣١/٥/١٩٨٧، ص ٤٨-٥٢.

لكنّ هذا الانحلال يقودنا إلى نقطة نشعر فيها كأنّنا وصلنا إلى النهاية، أو كأنّنا لم نبدأ بعد. لذلك أحبّ دائمًا أن أعتقد أنّني لم أكتب شيئًا وسأبدأ ابتداء من الغد.

من النصّ السابق نعرف أنّ إلياس خوري صحافيّ وأستاذ جامعيّ، ويساريّ وإنْ كان لا يحبّ اليسار... أين وماذا عمل الكاتب؟

عمل سكرتيرًا لتحرير مجلّة شؤون فلسطينيّة (١٩٧٥-١٩٧٩)، ومديرًا لتحرير مجلّة الكرمل (١٩٨١-١٩٨٢) ومديرًا لتحرير القسم الثقافيّ في جريدة السفير البيروتيّة (١٩٨٣-١٩٩٠)، بالإضافة إلى عضويّة هيئة تحرير مجلّة مواقف وإلى عمله مع هيئة تحرير مجلّة الطريق (١٩٨٣-١٩٨٥). ودرّس في جامعة كولومبيا (نيويورك) والجامعة اللبنانيّة والجامعة الأميركيّة في بيروت والجامعة اللبنانيّة الأميركيّة. ويعمل حاليًّا رئيسًا لتحرير الملحق الثقافيّ في جريدة النهار البيروتيّة، ومديرًا فنّيًّا في مسرح بيروت.

له من المؤلّفات المطبوعة أربعة كتب في الدراسات الأدبيّة، وهي بحسب تاريخ صدورها في الطبعة الأولى:

١ - تجربة البحث عن أفق - ١٩٧٤ - بيروت

٢ - دراسات في نقد الشعر - ١٩٧٩ - بيروت

٣ - الذاكرة المفقودة - ١٩٨٢ - بيروت

٤ - زمن الاحتلال - ١٩٨٥ - بيروت

وله من الروايات، تسع، وهي بحسب تاريخ الطبعة الأولى:

١ - عن علاقات الدائرة - ١٩٧٥ - بيروت

٢ - الجبل الصغير - ١٩٧٧ - بيروت

٣ - أبواب المدينة - ١٩٨١ - بيروت

٤ - الوجوه البيضاء - ١٩٨١ - بيروت

٥ - رحلة غاندي الصغير - ١٩٨٩ - بيروت

٦ - عكّا والرحيل - ١٩٨٩ - بيروت

٧- مملكة الغرباء - ١٩٩٣ - بيروت
٨- مجمع الأسرار - ١٩٩٤ - بيروت
٩- باب الشمس - ١٩٩٨ - بيروت

وله مجموعتان قصصيّتان هما:
١- المبتدأ والخبر - ١٩٨٤ - بيروت
٢- اللعبة الحقيقيّة - ١٩٩٠ - بيروت

يعدّ مجموع نتاج إلياس خوري خمسة عشر كتابًا بين النقد والرواية والقصّة القصيرة. وأنا سأقتصر في بحثي على فنّ الرواية عنده. وقد تيسّر لي قراءة سبع روايات من رواياته التسع، وهي ما استطعت الحصول عليه. وبما أنّه لم يتيسّر الحصول على نسخ من روايتَيه الوجوه البيضاء وعكّا والرحيل، فقد فاتتني قراءتهما.

وقرأتُ أيضًا مجموعته المبتدأ والخبر والدراسة القيّمة التي أعدّتها يُمنى العيد عن قصص المجموعة وهي بعنوان: رائحة الصابون. وصدرت الدراسة ضمن كتاب الراوي، الموقع والشكل[٤]. كما قرأتُ كتاب الذاكرة المفقودة، وهو دراسات في النقد الأدبيّ. واطّلعتُ على متاطع من سيرته الذاتيّة المقتبسة من حوارَين صحفيَّين مع الكاتب في مجلّة النهار العربيّ والدوليّ، عامَي ١٩٨٤ و١٩٨٧.

عندما يرى القارئ هذا العدد من الروايات، قد يظنّ أنّ أمامه رحلة طويلة من القراءة. ولكن الواقع غير هذا، لأنّ الكاتب ليس ذا نَفَس روائيّ طويل. فالروايات، بشكل عامّ، ليست طويلة، تتراوح الواحدة منها بين ١١٠ صفحات و٢٢٠ صفحة، وقد تزيد قليلًا، باستثناء رواية باب الشمس، فإنّ عدد صفحاتها ينقص قليلًا عن مجموع عدد صفحات الروايات التي قرأتها.

* * *

(٤) يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائيّ، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط ١، ١٩٨٦، بيروت، ص ٨١-١٠٦.

من المعروف أنّ تحديد جنسٍ أدبيّ ما وتعريفه لا يتمّان إلاّ بمقارنتهما بالأجناس الأخرى. «وهذا ناجم عن حقيقة أخرى مفادها أنّ الجنس الأدبيّ إنّما يستمدّ محتواه من عاملَين متلازمَين: المكان النسبيّ الذي يشغله ضمن طبقة أدبيّة ما، والمعايير المتبنّاة لتصنيف النصوص»(٥).

وفي ما يختصّ بالرواية، يلاحَظ أنّ النصّ الروائيّ يدين بسماته الجنسيّة بوجه خاصّ للطريقة التي يتمّ في ضوئها معالجة العناصر الرئيسيّة التالية: اللغة والزمان والشخصيّة والموضوع، مع الملاحظة أنّ الزمان هو البعد الرابع الخاصّ بالمكان.

وفي ضوء العناصر الرئيسيّة المذكورة، سأتحدّث عن روايات إلياس خوري السبع، وسأرصد قدرَ الإمكان تطوّر خطابه الروائيّ وتحوّله، عِلْمًا بأنّ ما سأكتبه قد لا يخرج عن انطباعات قارئة متذوّقة تستمتع بما تقرأ وتحاول تدوين انطباعاتها.

* * *

إنّ القاسم المشترك بين الروايات السبع، عدا كونها لمؤلّف واحد، هي أنّها ذات بُعْد فلسفيّ يتناول الحبّ والحرب والخيبة، ولكنّها تخضع بوجه من الوجوه لشَرْطَي التاريخ والجغرافيا. ويشعر القارئ للوهلة الأولى أنّه أمام تنويعات على نغم واحد.

تنفرد أبواب المدينة بكونها لا تخضع لشرطَي التاريخ والجغرافيا. إنّها رواية ذهنيّة، وشخصيّاتها رموز وليست أشخاصًا من لحم ودم.

في الواقع كانت رواية أبواب المدينة أوّل ما قرأت لإلياس خوري. وقد أحسست بالحيرة، فهل تُرى الكاتب يضحك عليّ وبالتالي على القارئ بشكل ما، أم أنّه يحترمني ويحترم القارئ ويثق بذكائه أكثر من

---

(٥) د. زياد العرف: الأثر الإيديولوجيّ في النصّ الروائيّ، مؤسّسة النوري، دمشق، ط ١، ١٩٩٣، مطبعة الداوديّ، ص ١٦٨.

اللزوم؟ إنّها معضلة حقيقيّة يعانيها القارئ في معظم النتاج الروائيّ الحديث. فهذا النوع مصيدة للكاتب المبدع قبل أن يكون مصيدة للقارئ. قد يكون أحيانًا وراء الأكمة ما وراءها، أي قد يكون هناك فعلًا شيء جديد يعتمل في ذهن الكاتب المبدع، يتعلّق بالشكل والمضمون، حمله على ابتكار طريقته للتعبير عنه. وقد لا يكون هناك شيء البتّة، وكلّ ما في الأمر أنّ الكاتب يريد أن يكتب والسلام.

ولكن عندما اكتشفتُ أنّ أبواب المدينة هي رواية إلياس خوري الثالثة، وقد صدرت عام ١٩٨١، كما ذكرتُ سابقًا، وأنّه إلى ذلك قد سبق له أن أمضى تسع سنوات في كتابة النقد الأدبيّ، حيث يذكر في مقدّمة كتابه الذاكرة المفقودة أنّ «هذه القراءات النقديّة كُتِبتْ خلال فترة طويلة نسبيًّا ١٩٧٢-١٩٨١»[٦]، وعندما قرأتُ بعد ذلك عن علاقات الدائرة، ومن ثمّ الجبل الصغير، شعرتُ بأنّ رواية أبواب المدينة هي النظريّة أو الفكر، وما قبلها وما بعدها هما الفعل.

لذلك سأنطلق من الحديث عن أبواب المدينة، ومن ثمّ أعود إلى عن علاقات الدائرة والجبل الصغير، وأستمرّ صعدًا بحسب تاريخ صدور الروايات، حتّى أصل إلى باب الشمس.

* * *

«أبواب المدينة»[٧]

تنفرد أبواب المدينة، كما ذكرتُ سابقًا، بأنّها لا تخضع لجغرافيا محدّدة أو تاريخ محدّد، في حين لباقي الروايات تاريخ وجغرافيا. إنّ رواية أبواب المدينة هي رواية ذهنيّة ولا هدف للحدث الروائيّ فيها إلاّ الوصول إلى الكابوس.

---

(٦) إلياس خوري: الذاكرة المفقودة، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٩.

(٧) صدرت عن دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ١١٢ صفحة من القطع الوسط.

سأحاول أن أقوم بمقاربة مع الرواية، فإنّ هذا النوع من الكتابة الذهنيّة يحتمل أكثر من رؤية. وهي تختلف بين قارئ وقارئ، كما أنّها قد تكون مختلفة عمّا قصد إليه الكاتب.

تأتي هذه الرواية في ثمانية أبواب ومبتدأ، أي مقدّمة، وخاتمة كتبها كمال بلّاطه، وهو الذي صمّم الغلاف وزوّد كلّ فصل وسمًا مناسبًا، والرسوم مزوّدة هي أيضًا شروحًا مقتبسة من معاني الفصل.

ومع أنّ ما أورده كمال بلّاطه جاء في الخاتمة، فإنّه يصلح مدخلًا ومفتاحًا للرواية، ولا سيّما قوله: «علّمني أبي للأرض سبعة بحار وللدنيا سبع جهات وللمدينة سبعة أبواب وللعاشق سبع نساء وللحبيبين سبع قُبَل. وهمس: للتابوت سبع دورات. فأخذت بالدوران حول نفسي»[8]. فالدوران حول النفس يعني العودة إلى نقطة البداية. الرواية تبدأ بفصل عنوانه «الرجل الغريب» (ص ١٢-١٨)، وتنتهي بفصل عنوانه «الرجل الغريب» أيضًا. ويمتدّ بينهما ستّة أبواب هي: البحث عن الحنيّة (ص ٢٢-٣٠)، وباب التابوت والملك (ص ٣٤-٤١)، وباب المرأة الثالثة (ص ٤٦-٥٤)، وباب هذا البحر (ص ٥٨-٦٧)، وباب وكان البكاء (ص ٧٢-٨٢)، وباب قال الراوي (ص ٨٦-٩٥).

فالرواية هي سبعة أبواب، إذا اعتبرنا الأوّل والأخير بابًا واحدًا. وتقسيمها هذا يعني أنّ لها نظامًا وخطّة رغم الضباب الذي يحيط بالشكل الروائيّ.

بطل الرواية رجل غريب يصل إلى المدينة، إلى مدينة بلا اسم ولا خريطة. وهذا الرجل «لم يكن يعرف أكثر من كلمات قليلة لا تصلح لشيء، لكنّها كلماته... كان رجلًا وكرجل مشى، كرجل مشى إلى موته»[9].

---

(٨) أنظر: أبواب المدينة، ص ١١٠.

(٩) م. ن. ص ٧.

جاء إلى المدينة يبحث عن حقيبة. ماذا في الحقيبة؟ يقول الرجل الغريب: «تركتُ فيها أوراقي وصورة أبي وقلمًا وقطعًا مدوّرة»[١٠].

وفي المدينة، «وجد الرجل نفسه وحيدًا، ووجد الملك، لم يكن ملكًا، كان تابوتًا من حجر» ... وفي المدينة «حاول الرجل أن يتذكّر أبواب المدينة، لكنّه نَسِيَ ألوانها. فكّر في النساء، لكنّه نَسِيَ ألوان عيونهنّ. فكّر في الحقيبة، لكنّه نَسِيَ أن يبحث عنها... وقال إنّ الذاكرة تشبه الأزهار، أي تذبل، وجلس على حافّة التابوت»[١١]. يعني أنّ الإنسان هو ذاكرة، وفَقْدُ الذاكرة هو الموت وهو التابوت.

وبعد أن يتجوّل الرجل الغريب في المدينة ويتنقل بنا من حكاية إلى حكاية لا تحمل من خصائص الحكاية إلاّ الرموز والإشارات، وتتحوّل الحكايات كلّها إلى كوابيس، يقول: «إنّه لا يصدّق الحكاية، ولكن لنفترض أنّها صحيحة وأنّني قبلتُ وأتينا ذهبنا، ماذا يتغيّر؟ كنّا سنجلس أمام البحر ونتظر، نأتي إلى القبر ونتظر، ننجب الأولاد ونتظر، ثمّ يموت الأولاد ونموت»[١٢].

فالمدينة رمز الموت. ولا يقصد بالمدينة هنا ما يقابل القرية. لا، فالمدينة هي الحياة والدنيا بأسرها. ومع الانتقال من فصل إلى فصل، نكتشف أنّه لا هدف للحدث الروائيّ فيها إلاّ الوصول إلى الكابوس. وحين يتقزّز الشعر حاملًا لغة الدلالات، نرى الشعر يتكسّر أمام الدلالات. في هذه الرواية، يجد القارئ نفسه مع إلياس خوري في عالم من الرموز والدلالات، وليس هناك أيّ عنصر واقعيّ لزمان محدّد أو مكان محدّد. فكما قال الراوي: «ثُمَّ جاء البحر. أكل البحر النار وامتدّ فوق المدينة. أكل البحر الأسوار وامتدّ فوق الأبواب، وتساقطت الأبواب. وكانت بقايا الجثث تطفو فوق سطح أزرق وقباب داكنة. كلّ شيء كان

---

(١٠) أبواب المدينة، ص ٢٧.
(١١) م.ن. ص ٣٥-٣٦.
(١٢) م.ن. ص ١٠٤.

يطفو، ولم يبقَ من المدينة إلاّ أصوات باكية تخرج من أحشاء الأسماك وترتفع إلى حيث لا يستمع إليها أحد»[١٣].

«عن علاقات الدائرة»[١٤]

هذه أوّل رواية للمؤلّف تصدر في كتاب، وذلك لا يعني بالضرورة أنّها أوّل رواية كتبها. فأنا أميل إلى أنّ أبواب المدينة هي أوّل رواية كتبها المؤلّف، وقد أكون مخطئة. ولكنّه آثر أن يتأخّر في نشرها، ويقدّم نشر عن علاقات الدائرة، لكي يخرج إلى الناس، أوّل ما يخرج، برواية فيها شيء من مقوّمات الرواية التقليديّة، تتعلّق بالزمان والمكان والشخصيّات والإشارات التاريخيّة ووصف بعض التقاليد الاجتماعيّة والدينيّة.

فالرواية لها بطل محدّد هو منصور، طفل اليتيم. ومن خلال عيني الطفل منصور، تتوالى الأحداث وتسير حركة القصّ. الجديد في الرواية ليس الأحداث وطبيعتها والمناخ الإنسانيّ الذي تحدث فيه. الجديد هو اللغة والأسلوب. فعلى القارئ أن يخمّن ما يقصد الراوي أو مَن يقصد في كلّ عبارة تقريبًا. فعوضًا عن أن يقول الراوي: وقف الكاهن أو الراهبة على منصّة عاليةٍ، يقول: «وقف الثوب الأسود على منصّة عالية»[١٥]. ويقول: «جلس الثوب الأسود على كرسيّ عتيق.. حملني الثوب عن الكرسيّ.. أمسكني الثوب بيدي.. خرجتْ عيناي إلى الأمام، جلسنا إلى جانب الراهبة، فتحنا آذاننا، تقدّمت الأسنان المائلة إلى الاصفرار»[١٦]. ويقول: «خرج اللون الأبيض وابتدأ يغطّي حاجبيّ الرفيعين»[١٧].

والسمة الثانية أنّ الأشياء هي التي تقوم بالأفعال: «دخل البنطلون

---

(١٣) أبواب المدينة، ص ١٠٩.

(١٤) رواية صدرت عن مؤسّسة الأبحاث العربيّة، ط ٢، ١٩٨٥، ١٢٥ صفحة من القطع الوسط.

(١٥) أنظر: عن علاقات الدائرة، ص ٢٧.

(١٦) م.ن. ص ٢٨.

(١٧) م.ن. ص ٥٢.

الكحليّ في أرجلهم». . «جاء القميص النظيف»[١٨]، «وقف الكرش في الدائرة»[١٩] وما شابه. ويبدو أنّ استعمال هذا الأسلوب اقتضته ضرورة كون المتحدّث طفلًا.

تنقسم الرواية إلى سبعة فصول، لا يميّز بين الفصل والفصل إلاّ الرقم المتسلسل. فالفصل الأوّل (ص ٧-٢٤) يتحدّث عن دخول منصور الميتم، ويصف عمليّة الدخول: أسبابها والظروف المحيطة والناس في الميتم، الرهبان والراهبات والمدرسة والتلاميذ، كلّ ذلك من خلال عينَي منصور. أمّا الفصل الثاني (ص ٢٧-٤٠) فيتحدّث عن تفاصيل يوم من أيّام العمل في الميتم، وهو تابع لكنيسة. . ماذا يتعلّم أطفال الميتم، وكيف يحتفلون بالعيد، وكيف يشاركون في خدمة القداديس الجنائزيّة وغيرها؟

وفي الفصل الثالث (ص ٤٤-٥٧)، نتعرّف إلى مدينة بيروت. قلب المدينة وضواحيها، كما تبدو في عيون الناس: «المدينة امرأة، هكذا يكتب الشعراء والأدباء. . وهي: حجارة، شوارع، نساء، رجال، بغايا، أطفال، كما يفكّر الرجل. وهي علبة تنك صغيرة، كما يفكّر الذين يشربون من مياه الأزقّة المعتمة: حشرونا فيها على حافّة الزاوية»[٢٠]. في هذا الفصل، يستعمل الدائرة رمزًا إلى المدينة. والذي يخرج إليها كمَن يخرج إلى الدوّامة، ولا يشعر بأنّها تدور، لأنّك تدور معها. والدائرة في ما أرى ترمز إلى استحالة التغيير الجذريّ.

يبدو الفصل الرابع (ص ٦١-٨١) وكأنّه مخصّص للحذاء. يقول الراوي: «لم أكن أمشي، عادةً أترك لحذائي حرّيّة تقرير مصيره، فيقرّر مصيري ويأخذني عبر الشوارع والأزقّة»[٢١]. كأنّ الكاتب، في هذا

---

(١٨) أنظر: عن علاقات الدائرة، ص ٥٩.
(١٩) م.ن. ص ٣٤.
(٢٠) م.ن. ص ٤٩.
(٢١) م.ن. ص ٦١.

الفصل، يؤسّس لرواية رحلة غاندي الصغير، حيث البطل الأساسيّ هو ماسح أحذية. وفي هذا الفصل يهرب منصور من الميتم.

أمّا الفصل الخامس (ص ٨٥-١٠٣) فيغلب عليه الشعر والرمز. فيكون «الصوت» لفظًا ومعنىً وما يحمله من ذاكرة اجتماعيّة، هو بطل الفصل. فالصوت يعني الاختيار، ويعني الحرّيّة، ويعني التمايز والخصوصيّة. فالصوت قد يكون همسًا، وقد يكون صراخًا، وقد يكون قابعًا في الصدر لا يسمعه إلاّ صاحبه. لذلك يستهلّ الكاتب هذا الفصل بست فقرات تحمل لفظ «الصوت» عنوانًا، ورقمًا متسلسلًا يميّز بين الأصوات. ثمّ فقرة بعنوان «أصوات متفرّقة». وبعد هذه المقدّمة الصوتيّة، ينطلق منصور إلى المدينة: «أدور في الطرقات بحثًا عن الخواجات، لأسألهم عن سبب وجود العمل في جيوبهم»[٢٢]. وداخل المدينة تتحرّك الأجساد.. «تشير إلى ولادة الأوجاع داخل العظام الطريّة»[٢٣].

وفي هذا الفصل أيضًا، يستعمل رمزًا آخر هو «الأصابع» فيقول: «على أبواب المدينة الداخليّة كانت أصابعنا تتجمّع..». ويستعمل الأصابع في معادلات رياضيّة لها دلالات اجتماعيّة وفلسفيّة، كقوله:

«شكل الرياح = الأصابع المزروعة في عينيّ»

«الأصابع = أطفالًا يحملون الألوان + الدم الخارج من أحشاء الأسئلة»

«شكل الرياح + الأصابع = صورتي التي انكسرت على رأس حربة مسنونة على المياه»[٢٤]

وفي الفصلَيْن السادس والسابع، يزاوج الكاتب بين همّ الكتابة وهموم الحياة، ويتوحّد الراوي بالقلم، فنرى أنّ «القلم يجلس على كرسيّ

---

(٢٢) أنظر: من علاقات الدائرة، ص ٨٩.
(٢٣) م.ن. ص ٩٣.
(٢٤) م.ن. ص ٩٥.

عتيق على ظهر السفينة ويروي للمسافرين قصص المياه» ويتساءل «هل تدخل الدائرة معي أو أبقى وحيدًا»؟[٢٥]. وفي الفصلين تتنامى الحالة الشعرية وحالة اليأس على حدٍّ سواء، وكذلك حالة الانفصام عند منصور، فينهض ويمسك بأوراق منصور الآخر ويمزّقها، ثمّ يمسك القلم ويكسره إلى نصفَيْن ويتابع السير.

«الجبل الصغير»[٢٦]

بحسب تاريخ الصدور، إنّها الرواية الثانية لإلياس خوري. أوّل ما يلفت النظر هو العنوان. لماذا؟ لأنّه عنوان واقعيّ، ويشير إلى مكان محدَّد هو حيّ الأشرفيّة في مدينة محدّدة هي بيروت، وأبطالها أناس حقيقيّون من لحم ودم ينتمون إلى الحياة اليوميّة. إلاّ أنّهم، في الوقت نفسه، هم شخصيّات اعتباريّة تمثّل قِيَمًا وأفكارًا مجرّدة تتحرّك وتتكلّم وترتدي الملابس على الورق، ولكن، لا خارج المكان والزمان، كما رأينا في أبواب المدينة.

والرواية هنا تختلف من حيث الأسلوب والمخطّط الروائيّ. فبي، وإن كانت تحكي قصّة الحرب في لبنان، إلاّ أنّها تبدأ بقصّة أولئك الذين بدأوا بها من الأشرفيّة، وذلك في الفصل الأوّل وعنوانه: «الجبل الصغير» (ص ٧-٢٥)، وتنتهي بقصّة هؤلاء أنفسهم وقد انتهوا في باريس، حيث تحكي قصّتهم في الفصل الخامس والأخير، وهو بعنوان: «ساحة الملك» (ص ١٣٣-١٦٣). وفيه تُحكى قصّة برجيس نهرا، المحارب، وهو مارونيّ من بدادون، ولا يزال يحنّ إلى قريته. وكان مقاتلًا في الفرق الأجنبيّة الفرنسيّة في ڤيتنام، ومن ثمّ كان مقاتلًا في الجزائر، وأخيرًا صاحب مطعم في باريس.

---

(٢٥) أنظر: من علاقات الدائرة، ص ١٠٧.

(٢٦) صدرت عن المؤسّسة العربيّة للأبحاث العربيّة، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ١٦١ صفحة من القطع الوسط.

وبين هذين الفصلَيْن تتوالى بنيّة الفصول: فصل الكنيسة (ص ٢٧-٤٥) وفيه يروي قصّة كنيسة الكبّوشيّة، وبداية انقسام بيروت إلى شرقيّة وغربيّة، وقصّة الراهبَيْن الكبّوشيّين اللذَين رفضا أن يغادرا الكنيسة ونشأ بينهما وبين الفدائيّين نوع من الصداقة.

وفصل الاحتمال الأخير (ص ٤٥-٩٥)، وفيه يروي قصّة الفدائيّين، ليعلن أنّ الفدائيّ يرى نفسه الاحتمال الأخير لنجاح قضيّة فلسطين.

وأمّا الفصل الرابع وهو بعنوان «الدرج» (ص ٩٧-١٣١) فيحكي حياة الشعب العاديّ اليوميّة في أثناء الحرب، هذا الشعب الذي لم يقاتل ولم يخطّط، كما أنّه لم يكن من المسؤولين والحكّام، وأفراده ما زالوا يستطيعون العمل وكسب العيش في وظائف عاديّة، وهم يتفاعلون مع الحرب سلبًا، أي يتلقّون الضربات من هنا وهناك، ويحاولون التعايش مع الوضع. هم، باختصار، يتحرّكون لأنّهم لا يستطيعون التوقّف.

في هذه الرواية، يبدأ عند إلياس خوري ظهور الهمّ الفلسطينيّ في تضاعيف همّ الكتابة الروائيّة وهمّ البحث عن شكل روائيّ. تبدو الرواية وكأنّها لوحة تجريديّة، تحكي شيئًا، بل أشياء، فيها ملامح من أحداث معيّنة تتناثر هنا وهناك، لها دلالات تاريخيّة واجتماعيّة. وليس هناك تسلسل زمنيّ، بل تتقاطع الأزمان فيها بين زمن الرواية الحاليّ وزمن الطفولة. زمن الرواية الحاليّ هو زمن الحرب الأهليّة في لبنان، عندما كان الرجال يكسرون الأبواب ويقتحمون البيوت الآمنة بحثًا عن «الفلسطينيّين وعبد الناصر والشيوعيّة الدوليّة. جلستُ أمّي على كرسيّ في المدخل تحرس بيتها، وهم في الداخل يمزّقون الأوراق والذكريات»[٢٧]. أمّا الموضوع فيتناول تاريخ لبنان الحاضر والبعيد، وكما يعلّمه الخواجات في المدارس، كما يتناول الموضوع أيضًا الحزن الفلسطينيّ والحزن الكرديّ.

ولعلّ التجريبيّة التي اعترت التعامل مع القضيّة الفلسطينيّة منذ نكبة

(٢٧) أنظر: الجبل الصغير، ص ٢٤.

العام ١٩٤٨ وحتّى الآن، مرورًا بالحرب اللبنانيّة، تتوافق مع التجريبيّة التي اعترت الرواية العربيّة منذ مطلع القرن حتّى نهايته، وحتّى انعقاد مؤتمر الرواية العربيّة الأوّل في القاهرة العام ١٩٩٨.

ورواية إلياس خوري الجبل الصغير، التي صدرت في أوائل الربع الأخير من هذا القرن، تعكس روح التجريب، ففيها كلّ الأدوات المستعملة في الكتابة الروائيّة التقليديّة، من سرد وحوار وشخصيّات وزمان ومكان، كما أنّ لها حدثًا رئيسيًا، تدور عليه ومن خلاله وعلى هامشه أحداث صغيرة وتداعيات ونظرات في الحياة والحبّ والسياسة والمرأة والدين. كما أنّ للرواية موضوعًا عامًّا هو الحرب اللبنانيّة أو حرب السنتين، إذ انقسمت بيروت إلى شطرَيْن.

إنّ غير التقليديّ في الرواية هو تداخل الأحداث وتقاطعها في المكان والزمان، مع اللجوء إلى قرينة كتداخل زمن الطفولة وزمن الرواية الحاليّ (ص ٦٩)، والقرينة «كمكة الزعتر»، وتداخل السرد بين أحداث بيروت وأحداث عمّان (ص ٦٢-٦٣)، وتداخل زمن الرواية الحاضر والزمن الأبعد إذ تتقاطع حرب الشوارع في منطقة الكبّوشيّة من بيروت مع حرب جيش الإنقاذ في فلسطين، والقرينة التراجع الفلسطينيّ (ص ٧٣-٧٤).

وبعد، فإنّ الرواية غنيّة بالشعر والفلسفة والتمتمات الفنيّة. فالدين له فلسفة والموت والحرب لهما فلسفة والخوف له فلسفة، وللشرق والغرب فلسفة، وحتّى اللون له فلسفة. تقول الرواية على لسان أحد الأبطال (ص ٦٦): «لا يستطيع أحد أن يفصل الألوان. يستطيع فقط أن يمزجها، وعندما تتداخل الألوان، لا تتوقّف، فيصبح المزج مستحيلًا. للألوان مزاجها الخاصّ وتاريخها. يدخل اللون في اللون، ثمّ يصبح اللون احتمالًا، ويدخل في الأشياء وتتحلّ الألوان في الألوان».

والحذاء أيضًا يقوم بدور تعبيريّ في هذه الرواية، وقد ورد ذكره في أكثر من موضع، أذكر منها (ص ٤٥): «ولم يكن يعلم أنّ الجامعة هي

مجرّد حذاء، وأنّ الأحلام التي نتبنّاها سوف تحيلنا إلى أحذية، إذا لم تتحطّم الجامعة». جاء ذلك في معرض الحديث عن الحركة الطلابيّة في بيروت في ٢٥ نيسان ١٩٦٩. وفي هذا التاريخ كانت بقع الدم التي غطّت شوارع بيروت بداية لبحر الدم الذي زلزل المدينة (ص ١٤٧).

* * *

ويبدو أنّ الحرب ما زالت مستمرّة مع إلياس خوري في رواية.

«رحلة غاندي الصغير»[٢٨]

بعض العبارات الجاهزة التقليديّة، والتي لا تعجب كثيرًا من الحداثيّين، قد تكون هي أكثر ما يناسب حالة معيّنة. من هذه العبارات: «المكتوب يُقيّم من عنوانه». هذا ما حصل معي عندما قرأتُ الفصل الأوّل من رواية رحلة غاندي الصغير: من الصفحات الأوّل أعجبتني.

تحكي هذه الرواية جانبًا من ظروف اجتياح بيروت من قِبَل إسرائيل العام ١٩٨٢، وذلك من خلال عدّة شخصيّات، أهمّها غاندي الصغير واسمه الحقيقيّ عبد الكريم، وهو ماسح أحذية. ثمّ أليس وهي مومس. وأخطر الشخصيّات شأنًا هو الراوي/ الكاتب، حيث يقول: «لو لم يمت كمال العسكريّ، لما التقت أليس بغاندي، ولو لم تلتقِ أليس بغاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي، لما أخبرتني أليس القصّة، ولو لم تختفِ أليس أو تمت، لما كتبتُ أنا ما أكتبه الآن»[٢٩].

الرواية تتألّف من سبعة فصول، بلا عنوان يميّزها سوى الرقم. ستّة فصول منها تبدأ بعبارة: «قالت أليس إنّه مات» «جئتُ ورأيتهُ، وغطّيتهُ بالجرائد، ولم يكن أحد. زوجته اختفت. كلّهم اختفوا. وبقيتُ وحدي». وفي هذه العبارة ما فيها من الأسى على بساطتها ومباشرتها، وهي تتكرّر

---

(٢٨) صدرت عن دار الآداب، ط ١، ١٩٨٩، بيروت، ٢٠٧ صفحات من القطع الوسط.
(٢٩) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ١٨.

تكرار لازمةٍ في أغنية حزينة تحكي الموت والتشرّد والوحدة.

الفصل الخامس من الرواية هو أطول الفصول (ص ٨٨-١٩٩)، أي إنّه احتلّ أكثر من نصف صفحات الرواية. وهو ليس متسلسلًا، بل يتألّف أيضًا من أربعة أقسام بلا عنوان ولا رقم. نقطة على السطر فقط وصفحة جديدة.

والتقطيع يسهّل القراءة عادةً ويعطي القارئ مساحةً للحلم والتأمل. يقال إنّ أحسن الروايات هي التي تستطيع تلخيصها في ثلاث كلمات. وقد حاول إلياس خوري في الفصل السابع والأخير أن يستريح بعد ستّة فصول تعجّ بالنمنمة الفنّيّة والتاريخيّة، ولخّص لنا قصّة غاندي الصغير بسبعة أسطر، فقال:

«وُلد في «مشتى حسن»، هرب من والده الذي أخذه إلى مغارة جدّه. إشتغل في فرن المفتاح في طرابلس، هاجر إلى بيروت حيث اشتغل في مطعم أبو عيون.. ثمّ ماسح أحذية، تزوّج وأنجب ولدَين: حصن وسعاد. حصن كانَ حلاّقًا.. وسعاد مريضة. أحبّ الحياة وأحبّ طعمها. أخبرته أليس، والقسّيس أمين صادَقَه، وديغيز حوّله إلى صاحب مطعم. والكلب مات، وغاندي حزن على الكلب أكثر من حزنه على والده»[٣٠].

ويقدّم الراوي سردًا بأسماء الشخصيّات، وعددها خمس وثلاثون شخصيّة[٣١] وكأنّها وثيقة تاريخيّة، إلاّ أنّ الكاتب يقدّم هذه الشخصيّات بتوسّط فنّيّ، من خلال تأثّره بموت غاندي الصغير: «الرجل القصير يمشي، وعلبة البويا معلّقة في رقبته، ورأسه يطرطق بالحيطان. وهو يحاول أن يرى طريقه. يمشي بين الحيطان، ويمدّ يديه كأنّه يسبح في ماء، يدور به ويبتلعه إلى أسفل».. والماء الذي يبتلعه يجرف الراوي إلى القاع فيرى وجوههم جميعًا، أي كلّ الشخصيّات، ومن ثمّ يعدّد أسماءها.

---

(٣٠) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ٢٠٦.

(٣١) م.ن. ص ٢٠٤.

والشخصيّات كلّها ذات شأن في حركة القصّ الروائيّ. وكان من المحتمل تسمية الرواية باسم أيّ صاحب حكاية من الحكايات المنثورة في داخل الكتاب. وربّما اختار المؤلّف اسم غاندي الصغير لأنّ اسم «غاندي» يمثّل ذاكرة جماعيّة عالميّة، نسبةً إلى زعيم الهند غاندي. ومن الطبيعيّ أن ينتقي الكاتب الذكيّ عنوان كتابه بشكل يثير رغبة القارئ ويجذبه إلى القراءة.

والشخصيّات بوجه عامّ منتقاة من شرائح اجتماعيّة مختلفة، خصوصًا تلك التي ظهرت للعيان بفعل الحرب الأهليّة، كرجال التنظيمات المسلّحة، وتجّار السلاح، وقبضايات الملاهي ونساء علب الليل، يضاف إلى ذلك أناس عاديّون كرجال الأمن وسيّدات بيوت عاديّات، وأهل المدن وأهل القرى، ورجال أعمال أفرزتهم الحرب، ورجال الدين. فالقسّيس أمين حكايته مؤثّرة جدًّا على المستويات كافّة، وحسن الزيلع الذي كان جنديًّا في الجيش اللبنانيّ، ثمّ جاءت الحرب وبعار مثل كلّ الناس[٣٢]، وكذلك الملازم طنّوس، وعلاقته بأليس وتحوّل شخصيّته بعد افتضاح أمره أمام زوجته..

التداعي هو السمة التي تميّز حركة القصّ: حكاية تجرّ حكاية، وكلّ الحكايات تأتي على لسان الراوي نقلًا عن أصحابها، ويُلاحظ الانتقال السريع بين ضمير المتكلّم وضمير الغائب.

الرواية تقدّم، إلى جانب حكايتَي غاندي الصغير وأليس المومس ومن خلالهما، حكايات سائر الشخصيّات. والحكايات بسلسة مشوّقة ولها حبكات دراميّة. فقد استعمل المؤلّف في روايتها كلّ ما هو متاح من أدوات القصّ: السرد والحوار، والمونولوج الداخليّ، والتقطيع السينمائيّ. أمّا في شأن اللغة فقد حاول المؤلّف أن يراعي طبيعة صاحب الحكاية وظروفه الثقافيّة والاجتماعيّة. فيحكي بلغة صاحب الحكاية حين يكون هو المتكلّم، ويحكي الراوي بلغته عندما يتحدّث عن

---

(٣٢) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ١٨٣.

انطباعاته الخاصّة كقوله عن أليس: «أستمعُ إليها، أراها أمامي، كأنّها ليست أمامي، تتلاشى في كلماتها كأنّ جسمها يتلاشى، والحكايات تتحوّل إلى حكايات»[٣٣].

لذلك نرى في الرواية عدّة مستويات من اللغة تتراوح بين المباشرة التقريريّة، واللغة الشعريّة، ولغة الحياة اليوميّة العاديّة إلى اللغة الفنيّة الراقية. كما أنّ الرواية حفلت بكثير من الصور المبتكرة، في نظري على الأقل، كصورة «الحكايات المثنوية»، وصورة «الصحراء من الوجوه التائهة»[٣٤]، وصورة «أضواء الفجر الشاحبة التي تشبه الباذنجان»[٣٥]، وقوله: «منذ ذلك اليوم وبيروت تلبس الليل»[٣٦].

من خصائص الأسلوب عند إلياس خوري المزاوجة والسخرية، كالمزاوجة بين غاندي الصغير ماسح الأحذية وغاندي الزعيم الهندي. يقول الراوي: «تذكّرتُ غاندي الحقيقيّ ومعه المعزاة التي بدأ بها ثورته على الإنكليز، وحكايات الحاجّ أمين الحسيني عندما أهداه غاندي معزاته، واستبشر يومها الناس وقالوا تحرّرت فلسطين»[٣٧].

وكذلك تعبيره عن بعض مظاهر الحرب بأسلوب طغت فيه الفكاهة على مأساويّة الحرب، كقوله: «صار الليل مكشوفًا كبطّيخة مكسورة»[٣٨]. ومن الإشارات الساخرة أيضًا حديثه عن الصداقة التي ربطت القسّيس أمين بالأستاذ الأميركيّ ديفيز: «كانت صداقتهما مشهورة، القسّيس أمين يتكلّم معه الإنكليزيّة بلهجة نيويورك التي لا يعرفها، وديفيز يجاوب بعربيّة أبناء بيروت التي لا يُتقنها»[٣٩].

---

(٣٣) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ٢١.
(٣٤) م.ن. ص ١٤ و٤٦.
(٣٥) م.ن. ص ١٤٤.
(٣٦) م.ن. ص ١٥٠.
(٣٧) م.ن. ص ٢٦.
(٣٨) م.ن. ص ٢٠١.
(٣٩) م.ن. ص ٤١.

ومن خصائص الأسلوب أيضًا الاستعانة ببعض القصص الدينيّة والأساطير، محاولًا تأويلها بما يناسب موضوعه، كما رأينا في إشارته إلى قصّة النبيّ نوح وسفينته[٤٠]، وفي الإشارة إلى سبب تسمية منطقة «عين المريسة» في رأس بيروت بهذا الاسم، فيذكر قصّة الراهبة الإيطاليّة الملقّبة بالرّيسة[٤١].

وكذلك نرى أنّ أسلوب الكاتب ينبئ عن الأثر الإيديولوجيّ، وذلك في كثيرٍ من الإشارات والعبارات. منها مثلًا استعمال بعض الألفاظ التي تدلّ على الاستهتار بالدين بوجه عامّ، كاستعماله لفظة «صراخ» المآذن عوضًا عن كلمة ألطف مثل «النداء». ومن ذلك أيضًا إيراده الحديث الذي دار بين الخوري يوحنّا المزرعاني وإبليس، حيث قال:

«سألها مرّةً لماذا لا تأتي إلى الكنيسة يوم الأحد»

«كيف بدّي إجي يا أبونا، ما أنا مسلمة»

«مسلمة مش معقول. شكلك مثل تلاميذ الرّاهبات»

«ما أنا تلميذة» الكرخانة «كلّه مثل بعضه يا أبونا»

«والكاهن صار مقتنعًا بأنّ كلّه مثل بعضه»[٤٢]

وممّا ينبئ عن الأثر الإيديولوجيّ أيضًا ما أورده الكاتب في معرض حديثه عن «فيتسكي» الروسيّة البيضاء التي أصبحت خادمة في بيت ليليان صبّاغة: «صارت فيتسكي.. تتكلّم العربيّة عندما تريد أن تعبّر عن عدم رضاها، كأنّ هذه اللغة لا تصلح إلاّ للتعبير عن عدم الرضا والشتائم»[٤٣].

وبالمناسبة فإنّ فيتسكي هنا تذكّرنا بشخصيّة «وداد الشركسيّة» في

---

(٤٠) أنظر: خاندي الصغير، ص ٢٥.
(٤١) م.ن. ص ١١٤.
(٤٢) م.ن. ص ١١٦.
(٤٣) م.ن. ص ١٢٢.

مملكة الغرباء، وهي الرواية التالية بعد رحلة غاندي الصغير مباشرةً. وسأتحدّث عنها في الصفحات التالية لتابع الرحلة مع مظاهر أخرى من شخصيّة إلياس خوري الروائيّة.

* * *

«مملكة الغرباء»[٤٤]

مملكة الغرباء هي الرواية الخامسة في مطالعتنا بحسب تاريخ الصدور. وفيها تختلط الذاكرة بالإرادة والحلم بالتفاصيل، وهي إلى ذلك تبدو رواية تسجيليّة شبه مباشرة.

في ما يتعلّق بالشكل الخارجيّ، تمتدّ الرواية على مساحة (١٢٧) صفحة وتنقسم إلى ستّة فصول، ليس لها عناوين ولا أرقام، بل نقطة على السطر فقط وصفحة جديدة.

الراوي فيها هو البطل الرئيسيّ، وهو يعدّ رسالة دكتوراه عن الحكايات الشعبيّة في فلسطين. ويحكي لنا حكايات هي مشروع حكايات شعبيّة، فيذكر أسماء أبطالها وملخّصًا عن حياتهم.

وعن ماهيّة الحكاية الشعبيّة وكيف تنشأ يقول: «في الماضي كان هذا النوع من الحكايات يُنسى ويُترك للزمن. فيقوم الزمن بإعادة صياغتها وتحويلها إلى ما يشبه الأسطورة، أو إلى حكاية شعبيّة على أقلّ تقدير. في الأسطورة تتجمّع عناصر اللاوعي الفرديّ والجماعيّ، وأمّا في الحكاية الشعبيّة فإنّ هذه العناصر تتحوّل إلى رموز تخاطب اللاوعي، ومع الزمن تتحوّل إلى حكايات للأطفال»[٤٥].

هذا النصّ هو واحد من نصوص كثيرة مشابهة حفلت بها الرواية، ساقها الراوي/البطل فاختلط فيها هَمُّ الكتابة الروائيّة بهمّ البحث عن

---

(٤٤) صدرت عن دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ١٢٧ صفحة من القطع الوسط.
(٤٥) أنظر: مملكة الغرباء، ص ١١٨.

الحكاية. لذلك رأينا المؤلّف يؤكّد هذه النقطة فيستهلّ أربعة فصول من الرواية (الثاني والثالث والرابع والسادس) بعبارة: «عمّ أكتب» أو «ماذا أكتب؟» وفي كلّ مرّة تتداعى الحكايات، يرافقها الشكّ في جوهر الحكاية، والخلل في الحكاية، والمفارقات في نهاية الحكاية، والنهايات التي لا تأتي.

من هذه الحكايات حكاية إسكندر نقّاع ووداد الشركسيّة البيضاء، التي لم تكن تعلم، وهي تأتي بعد رحلة التيه والذلّ الطويلة لتستقرّ في بيروت، بأنّها سوف تنتهي في حقل الموت هنا «وستحوّل الأرض التي تفرشها هذه الحكاية لتخبر حكايات عن هذا العالم الغريب الذي لم نغيّره»[٤٦].

وحكاية مريم التي «تدندن لحنًا غريبًا لم تقل مرّة من أين جاءت به، وتمشي إلى جانبي صامتة على ضفّة البحر الميت»[٤٧].

وحكاية إميل آزايف الذي قدّم نفسه إلى الراوي بوصفه طالبًا إسرائيليًّا يعيش في نيويورك، ودعاه إلى حضور فيلم قصير أخرجه أحد أصدقائه عن «كندا بارك» في القدس «أي القرى الثلاث: عمواس وبيت نوبا وبالو، التي دمّرها الإسرائيليّون فور احتلالهم الضفّة الغربيّة عام ٦٧ وحوّلوها إلى «كندا بارك» من أجل توسيع القدس»[٤٨].

وحكاية وديع السخن والفرق الكبير بينها وبين حكاية إميل. «وديع السخن لم يكن يملك حكاية. حكايته أنّه لا يملك حكاية، فوجد نفسه مضطرًّا إلى تبنّي حكاية ما كي يهاجر إلى إسرائيل بعد الحرب الأهليّة الصغيرة التي حدثت في لبنان عام ١٩٥٨. يومها باع كلّ شيء، وجورج نقّاع هو الذي اشترى»[٤٩].

---

(٤٦) أنظر: مملكة الغرباء، ص ١٣.
(٤٧) م.ن. ص ٥.
(٤٨) م.ن. ص ٢٨.
(٤٩) م.ن. ص ٣١ و١٠٩.

وحكاية فيصل الفلسطينيّ التي لم تكتمل، ومنامه، والخيبة المتوقّعة بعد العودة.. «العودة جميلة ما دامت حلمًا، ولكن إذا تحقّقت تصبح كابوسًا» يقول منام فيصل: «صرت أقول لحالي، يا ريت نرجع نحن يللي عايشين بالمخيّم نعمل بلدة صغيرة، بلد أو قرية أو مخيّم، شي زي شاتيلا يللي عايشين فيه، رحت دغري أدوّر على أصحابي تقول لهم: تعالوا نعمّر بلدة بقلب فلسطين-تجمعنا مع بعض وتكون زي المخيّم.. بس لحقتنا فقت»[٥٠].

حكايات كثيرة، وكما يقال: حكاية تجرّ حكاية، وكلّها تدور بين لبنان وفلسطين والأردنّ، وبعضها يطول ذراعيا ليصل إلى نيويورك.

جمع المؤلّف في هذه الرواية بين الأحداث الدراميّة والمناخ الشعريّ. فالأحداث وفيرة والشخصيّات تفوق الحصر، والحكاية التي تبدأ تتطوّر دراميًّا حتّى تصل إلى ذروتها. كقصّة وداد الشركسيّة وإسكندر نقّاع، وقصّة فيصل الفلسطينيّ ومنامه، ومنامات الفلسطينيّين التي كانت موضوعًا لفيلم صنعه المخرج السوريّ محمّد ملص[٥١]، وقصّة الراهب اللبنانيّ جرجي خير الدوماني من دير مار مابا في القدس، وكثير من الحكايات التي حفلت بها الرواية.

وكلّ أبطال هذه الحكايات هم أبطال الرواية. وإذا بدا هؤلاء الأبطال وكأنّهم أبطال بالوكالة عن الراوي، فهم يجسّدون همّه في البحث عن الحكاية الشعبيّة بوجه عامّ، والفلسطينيّة بوجه خاصّ. والراوي في ذلك ينطلق من أسماء أشخاص حقيقيّين وأماكن حقيقيّة.. فوزي القاوقجي، وأنيس صايغ، وفؤاد غبريال نقّاع، ومحمّد ملص، وسلمان رشدي، وغالب هلسا، ومارون عبّود، ونقولا الدرّ، ومحمود درويش، وغيرهم كُثُر. كما أنّه يذكر أماكن واقعيّة معروفة، ومدنًا وشوارع ومؤسّسات، من ذلك مثلًا قوله:

---

(٥٠) أنظر: مملكة الغرباء، ص ٣٣.
(٥١) م.ن. ص ٣٢.

«لنفترض أنّني ومعي مجموعة من الناس في مركز الأبحاث الفلسطينيّ نفسه الذي حرّلوه مقبرة بعد الاجتياح الإسرائيليّ عام ١٩٨٢». «لنفترض أنّ كلّ شيء عاد كما كان وأنّ عليًّا (يقصد علي أبو طوق أحد شهداء مخيّم شاتيلا وقد مرّ ذكره في الرواية) يقف والكهولة تغطّي شعر رأسه ويروي لنا ذكرياته، ماذا سيروي»... «هل سيجد متّسعًا في الذاكرة ليميّز بين معارك أيلول ١٩٧٠ في الأردنّ وحصار مخيّم شاتيلا في بيروت عام ١٩٨٥؟»[٥٢].

ومن المدن التي ذكرها الراوي، وكان تعلّقه بها جليًّا، مدينة بيروت حيث يقول: «فحين تعيش في بيروت، تحتاج إلى إثبات فكرة أنّ بيروت هي خيار، لا مدينة انتماء، تختار بيروت، لا لأنّك بيروتيّ، بل لأنّك تريد أن تكون بيروتيًّا. هذا هو سرّ بيروت الذي يعرفه جميع الذين عاشوا فيها»[٥٣]. وأعتقد أنّ قوله هذا هو لسان شريحة كبيرة من مثقّفي العالم العربيّ.

للحديث عن آليّة العمل الروائيّ لا بدّ من القول إنّ هذه الرواية هي رواية مركّبة ومتماسكة. إستطاع فيها الكاتب أن يتجنّب استخدام الشخصيّات الذرائعيّ والمبسّط، الذي نجده عادة في الروايات التي تعتمد الرمز والأسطورة. كما أنّ المناخ الشعريّ، إلا أقول الأسلوب أو اللغة، بل الحالة الشعريّة قد ساعدت على الانتقال بين الأمكنة المتعدّدة والأزمنة المختلفة من جهة، وجنّبت الرواية، من جهة أخرى، التحوّل إلى شكل قريب من المقال الذي يغطّي خطاب المؤلّف السياسيّ والإيديولوجيّ. لقد حافظ على الشكل الروائيّ، وهو شكل غير تقليديّ على أيّة حال. كما أنّ الأثر الإيديولوجيّ الذي يميّز الكاتب كان واضحًا في كثير من المواضع، من ذلك مثلًا الصورة الساخرة التي رسمها لفوزي القاوقجي، قائد جيش الإنقاذ، حين زار مركز الأبحاث الفلسطينيّ[٥٤].

---

(٥٢) أنظر: مملكة الغرباء، ص ١٦-١٧.
(٥٣) م.ن. ص ٩٩.
(٥٤) م.ن. ص ١٥-١٧.

وإلى ذلك فإنّ الرواية حفلت بالإشارات والنصوص الدينيّة (حكاية المسيح والمريمات السبع اللواتي يُحطن به)[٥٥]، وكذلك أهمّيّة الألحان البيزنطيّة في الكنيسة الشرقيّة[٥٦].

كما حفلت الرواية ببعض أبيات من الشعر القديم، وبعض الآراء الفلسفيّة في فلسفة الكتابة وكتابة التاريخ، وتحوّل التاريخ إلى حكاية شعبيّة أو أسطورة، كقوله عن مريم والحبّ: «أنت تريدني لأنّك لا تكتب عنّي، تكتب عن غيري، أعرفكم، فخيالكم يقوم على تركيب الآخرين في وهم الكتابة»[٥٧].

وكقوله: «والحكاية هي أنّنا نبحث عن حكايتنا، وندّعي أنّنا نبحث عن الحقيقة. نجد الحقيقة فنضيع الحكاية ونبدأ من جديد»[٥٨].

إنّ النتيجة التي نخرج بها بعد قراءة الرواية، هي انتفاء التفكّك الرهيب في ممارساتنا الثقافيّة، حتّى كأنّ الرواية قد وجدت شكلها، كما أنّ الثقافة العربيّة بدأت خطواتها على الطريق الصحيح. وذلك من خلال تطوّر نظرة المثقّفين إلى القضيّة الفلسطينيّة.

ولعلّ الفقرة التي يختم بها الكاتب روايته، وهي: «هل هي مريم الجالسة على أطراف غور الأردنّ تنتظر الغريب الذي يقتل الغريب؟ أم هي الحكاية؟ هل هذه الأرض التي اسمها فلسطين هي مجرّد حكاية تسحرنا بأسرارها وطلاسمها؟ ولماذا حين نستمع إلى هذه الحكاية، لا ننام، بل نموت؟»[٥٩].

وأنا أقول للروائيّ إلياس خوري: إنّنا نموت لأنّنا ندرك أنّ هناك فلسطين.. وهناك فلسطينيّين.. هناك النظريّة وهناك التطبيق. هذه ستّة

---

(٥٥) أنظر: مملكة الغرباء، ص ٥٦-٥٧.
(٥٦) م.ن. ص ٦٠.
(٥٧) م.ن. ص ٦٥.
(٥٨) م.ن. ص ١١٢.
(٥٩) م.ن. ص ١٢٦-١٢٧.

الحياة وستّة الأفكار الكبيرة والمبادئ.

* * *

«مجمع الأسرار»[٦٠]

إنّ الزمان هو العنصر الثاني بعد اللغة، وهو الذي يميّز الرواية باعتبارها جنسًا أدبيًّا. والزمن الروائيّ يتّصف بأنّه تاريخيّ بمعنى أنّه يضفي قيمة معياريّة على الزمن الماضي. وعلى ذلك، فالبحث في الرواية هو بحث في تاريخيّتنا ومعناها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب التنبيه إلى أنّ انتقال مركز الأحداث في الرواية من الماضي إلى الحاضر هو حاضر غير تامّ. وعدم التمام هذا مستمرّ لأنّه يستهدف المستقبل.

وقبل أن أتحدّث عن الزمن في رواية مجمع الأسرار أريد أن أسجّل أنّ هذه الرواية قد أثارت إعجابي إلى حدّ كبير. إنّها رواية حقيقيّة. فهي ليست تقليديّة وليست مجرّد تهويمات فكريّة، أو شعرًا غامضًا لا نعرف له مبتدأ ولا خبرًا. إنّها رواية تدفعني إلى التوجّه إلى إلياس خوري لأقول له: يا سيّدي لقد أتقنتَ اللعبة.

«بدأتْ الحكاية». هي جملة تتردّد في مطلع كلّ فصل من فصول الرواية الستّة عشر باستثناء ثلاثة فصول: الثامن والخامس عشر والسادس عشر. وحبكة الرواية تستند إلى صندوق أسود خشبيّ مطعّم بالصدف الدمشقيّ، خبّأ فيه يعقوب نصّار أوراقه مع الليرات الذهبيّة واحتفظت به شقيقته سارة. وظلّ الغموض يكتنف هذا الصندوق حتّى فتحه إبراهيم بن يعقوب، ولم يرَ إلاّ أوراقًا مهترئة، وعندما مدّ يده إلى داخل الصندوق، أحسّ بآلاف الحشرات تتسلّق يده اليمنى. هذا الصندوق أو المجمع الذي سمّيت الرواية باسمه، هو قصّة الوهم أو الإنسان الذي يكتشف بعد رحيل العمر أنّه كان يطارد خيط دخان.

---

(٦٠) صدرت عن دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ٢٠٨ صفحات من القطع الوسط.

والكاتب في هذه الرواية يصرّ على الطابع الحكائيّ. وزمن الحكاية الآنيّ هو ستّة أيّام، بين موت سارة نصّار يوم ٦ كانون الثاني ١٩٧٦ وموت ابن أخيها إبراهيم نصّار يوم ١٢ كانون الثاني ١٩٧٦. وبين هذين الموتين تتوالى حكايات تمتدّ من العام ١٨٦٠ حتّى العام ١٩٧٦، وهما تاريخا الحربَيْن الأهليّتَيْن الكبريين في لبنان.

بدت بيروت بين هذَيْن التاريخَيْن مدينة خمر ونساء وتهريب حشيش وقتل وجرائم وسجون وهجرة وأحلام بالهجرة، أي إنّ «قول» الرواية هو: سؤال موجّه إلى أولئك المتباكين على بيروت ما قبل الحرب التي وضعت أوزارها حديثًا، والذي يقول: إلى أيّ بيروت/لبنان تريدون العودة، وأيّ بيروت هي التي خرّبتها الحرب؟

ونحرص هنا على ربط الزمان بالمكان في إطار مصطلح «الزمكانيّة» باعتبار الزمان هو البعد الرابع للمكان. وينتج من ذلك الوحدة الروائيّة ككلٍّ مركّب من الزمان والمكان والموضوع والشخصيّة.

ليس بين أبطال الرواية مَن يشتغل بالسياسة ولا بالحرب، كما أنّ هذه الرواية هي الوحيدة بين روايات إلياس خوري، التي ليس لها علاقة بالقضيّة الفلسطينيّة.

أبطال هذه الرواية من الطبقات الشعبيّة والعمّال الحرفيّين غير المتعلّمين وغير المثقّفين، ومن التجّار. يقول إلياس خوري: «والآن وقد اكتملت الحكاية بموت أبطالها، يحقّ للناس أن يعرفوا السرّ، سرّ نورما الذي ذهب إلى حيث ذهبت، يطفو اليوم وكأنّه يعيد تشكيل صورة المرأة في حكايتها بين رجلَيْن»[٦١].

نورما عبد المسيح وحنّا السلمان المالح وإبراهيم نصّار، معظم أحداث الرواية تدور بهم ومعهم ومن حولهم، يضاف إليهم الريّس سامي الخوري المهرّب المشهور الذي اختفى في الأربعينات بحسب الرواية.

---

(٦١) أنظر: مجمع الأسرار، ص ٩.

صحيح أنّ أحداث هذه الرواية تدور بين الحربيّن، ولكنّ الحرب ليست السبب في معاناة الأبطال ولا في ما حدث ويحدث. فالناس تولد وتكبر وتتصارع وتعيش وتتغرّب وتتلسف وتموت، لا بسبب الحرب، بل هي صيرورة الحياة.

في هذه الرواية نجد في حميميّة إلياس خوري مع مدينة بيروت شيئًا من حميميّة نجيب محفوظ[٦٢] مع مدينة القاهرة، ونجد في انفتاح إلياس خوري على العالم والكون شيئًا من انفتاح حنّا مينه على العالم والكون.

يتميّز أسلوب إلياس خوري بالثنائيّة الصوتيّة ضمن الخطاب الروائيّ، أي إنّه يخدم بشكل متزامن متحدّثَين اثنَين ويعبّر عن نيّتَين مختلفتَين: نيّة الشخصيّة التي تتكلّم وهي النيّة المباشرة ونيّة المؤلّف «المواربة». فخطابه ثنائيّ الصوت. وهذا الخطاب يكون دومًا ذا حوارٍ داخليّ. ولعلّ حكاية يعقوب نصّار وشقيقته سارة وابنه الصغير إبراهيم، تلك العائلة التي كانت تستعدّ للهجرة إلى كولومبيا، ثمّ تصل رسالة تلغي كلّ شيء وتحطّم حلم الرجل بالهجرة، ومن ثمّ المزاوجة بين رواية غابرييل غارسيا ماركيز قصّة موت معلن، ورواية الغريب لألبير كامو، مع قصّة يعقوب نصّار، تجسّد هذه الثنائيّة.

وسائر الحكايات التي ترد في الرواية هي حكايات مشوّقة في حبكتها، ومشوّقة في أسلوب حكايتها، وفي الاستطرادات والتداعيات التي لم تخلّ بالترابط على الرغم من عدم تعاقب الأحداث التاريخيّ. فالقارئ المدرّب يستطيع متابعة الكاتب وتجاوز هذا التداخل في الأزمنة.

والكاتب في تعامله مع أزمنة الحكايات، يذكر أحيانًا تاريخًا محدّدًا باليوم والشهر والسنة، وأحيانًا أخرى يكون الزمان مبهمًا فيقول مثلًا: «في ذلك الزمان، جاءت نورما إلى حيّ الرمل»... «وفي تلك الأيّام، كانت

---

(٦٢) عُرف عن هذا الروائيّ المصريّ الكبير (نال جائزة نوبل للآداب العام ١٩٨٩) أنّه لم يغادر مدينة القاهرة.

بيروت تعيش تحت سطوة رجل اسمه فيكتور عوّاد»[٦٣].

والشيء اللافت في هذه الرواية هو أنسنة الشخصيّة الروائيّة وتأكيد فرديّتها واجتماعيّتها. وكلّ ذلك يُسهم، بلا شكّ، في صبغ الرواية بصبغة إشكاليّة، ممّا يجعلها أكثر حيويّة وديناميّة. وإلياس خوري يذهب بعيدًا جدًّا في أنسنة شخصيّاته الروائيّة، عندما يذكر أسماء تاريخيّة حقيقيّة معروفة كان لها تأثير في شخصيّات الرواية، كاللواء المصريّ عبد العزيز صفوت، والشيخ بشارة الخوري، أوّل رئيس جمهوريّة للبنان في عهد الاستقلال، وغيرهم[٦٤].

ومع أنّ شخصيّاته هي من الطبقات الشعبيّة كالعمّال الحرفيّين غير المتعلّمين، نرى الكاتب يفلسف أعمالهم وأحوالهم ويعلّلها. من ذلك مثلًا أبو يحيى السمكري الذي يملك نظريّته الخاصّة في السمك البولشفيك، وجورج الناشف الذي كان طبّاخًا عند آل الداعوق في رأس بيروت[٦٥]، وكقوله عن جوليا الناشف إنّها «كانت غريبة»، ويستطرد قائلًا: «لا يحتاج الإنسان إلى جدّنا آدم عليه السلام ولا إلى قصائده كي يكتشف أنّ الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجنّة. يستطيع الإنسان أن يكون غريبًا في بيته وبين جيرانه. الغربة هي الصراع الذي يخرج من الأعماق فيتّخذ شكل الزغاريد»[٦٦].

وهنا، بين مزدوجة، أعترض على استعمال كلمة «يستطيع»، لأنّ الكلمة التي تناسب مقتضى الحال هي «يمكن» الإنسان أن يكون غريبًا.

في ما يتعلّق بالمعالجة الروائيّة ككلّ، رصدتُ في مجمع الأسرار عددًا من الظواهر سأذكرها في ما يلي:

١ - يلاحَظ تطوّر التعبير عن الخطاب الدينيّ، ممّا يدفعنا إلى التساؤل:

---

(٦٣) أنظر: مجمع الأسرار، ص ٣٥-٤٥.
(٦٤) م. ن. ص ١١٨ و١٦٤ و١٧٢.
(٦٥) م.ن. ص ٤٨.
(٦٦) م.ن. ص ٥٢-٥٣، وأيضًا ص ٤١.

هل قدر المثقفين أن يبدأوا بالكفر وينتهوا بالإيمان؟

٢ - الاستعانة بقصص الأنبياء والأساطير والنصوص الشعرية القديمة وأقوال المتصوّفة مع الحِكَم والأمثال الشعبية وتضمينها سرده وحكاياته، وكذلك الاستعانة بروايات لكتّاب سبقوه كالكاتب الروسيّ تشيخوف والكولومبيّ ماركيز وغيرهم من الأجانب والعرب[٦٧].

٣ - تعليل الأقوال الشائعة وردود الفعل ومقارنة ذلك بين شعب وشعب، وبالتحديد بين العرب والغربيّين. من ذلك مثلًا فلسفة التضحية كما يراها المؤلّف، واعتبار الضحايا ليسوا حقائق، بل أفكار، حتّى السيّد المسيح عليه السلام اضطرّ إلى صعود الصليب كي ينتهي من كونه فكرة، ويتحوّل إلى كلمة الإنسان وهو يُساق بهذا الشكل الوحشيّ إلى الموت[٦٨]. وكذلك الأمر في تعليله الصداقة[٦٩].

٤ - وصف الحياة في السجون المدنيّة التي يتمّ فيها التعذيب أيضًا[٧٠].

٥ - وصف المقامرة والمراهنة في سبق الخيل باعتبارها من الصفات اللصيقة بشريحة كبيرة من الشعب اللبنانيّ[٧١].

٦ - ظهور الأثر الإيديولوجيّ عند الكاتب في موقفه ضدّ اليمين العربيّ. من ذلك سخريته من مشايخ الخليج العربيّ وأمرائه[٧٢] وسخريته من الاستقلال اللبنانيّ[٧٣].

٧ - تداخل همّ الكتابة الروائيّة وتفاصيل الحكايات، كحديثه عن إشكاليّة تسمية أبطال الرواية[٧٤].

---

(٦٧) أنظر: مجمع الأسرار، الصفحات ٣٦، ٣٧، ٤٢، ٤٣، ٧٧، ٨٠، ١٠٢، ١٣٣، ١٤٣، ١٤٤.

(٦٨) م.ن. ص ٤٥-٧٨.

(٦٩) م.ن. ص ١٢٦.

(٧٠) م.ن. ص ٦٩.

(٧١) م.ن. ص ١٠٨.

(٧٢) م.ن. ص ٥١.

(٧٣) م.ن. ص ١١١.

(٧٤) م.ن. ص ٣٦.

هذا غيض من فيض سنتابعه في الرواية السابعة والأخيرة من مطالعتنا النقديّة، وهي باب الشمس.

* * *

«باب الشمس»[٧٥]

عادةً أرى الشعر.. الشعر هو فوق مستوى أيّ نقد. فهو فقط للقراءة والاستماع والتأمّل والتذوّق والاستمتاع. هكذا كان شعوري وأنا أقرأ رواية باب الشمس، آخر رواية صدرت لإلياس خوري، قرأتُها ومرّت كأنّها قصيدة. لذلك سأحاول قدر الإمكان تدوين انطباعاتي عن هذه الرواية.

* * *

تقول الناقدة يمنى العيد: «إنّ القول السرديّ يكتشف فيّته بديمقراطيّة، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيّات، بما فيها صوت السامع الضمنيّ، فيترك لهم حرّيّة التعبير الخاصّ بهم، ويقدّم لنا منطوقاتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة. وبذلك يكشف عن طابع سياسيّ عميق، قوامه حرّيّة النطق والتعبير»[٧٦]. وقد وجدتُ هذا القول ينطبق إلى حدٍّ بعيد على رواية باب الشمس.

تعجبني الناقدة يمنى العيد في كلّ أعمالها النقديّة، وأحرص دائمًا على متابعة ما يصدر لها، وأستفيد كثيرًا من منهجها النقديّ، ولكن على طريقة الناقد الهاوي، لا المحترف.

إنّ العمل الفنّيّ، الرواية مثلًا، تكون في رأيي كالقمر البدر في سمائه الصافية ونوره الفيّاض، ولكن بعد أن يخضع للفحص المعمليّ الذي يجريه

---

(٧٥) صدرت عن دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ٨٢٥ صفحة من القطع الوسط.

(٧٦) أنظر: يمنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ١٩٨٦، ص ١١.

عليه بعض أتباع المنهج البنيويّ، يصبح كالقمر بعد أن هبط الإنسان على سطحه واكتشف أنّه ليس إلاّ صخرًا وحجرًا، لا ماءَ فيه ولا حياة.

مع إعجابي بهذا المنهج أو بالأحرى بالفحص المعمليّ، وإقراري بصعوبته وتقنيّته العالية، أفضّل أن أستفيد منه بقدر محدود، باعتباري ناقدة هاوية، لا محترفة، أو بالأحرى قارئة متذوّقة. وكلّ ما سأفعله في رواية باب الشمس هو أن أقرأها بصوت عالٍ.

* * *

أوّل ما طالعنا في هذه الرواية هو النَّفَس الملحميّ، مقارنةً بنتاج إلياس خوري الروائيّ. فهي تمتدّ على مساحة (٥٢٨) صفحة من القطع الوسط، أي إنَّ عدد صفحاتها ينقص قليلًا عن عدد صفحات رواياته السابقة مجتمعة.

والطابع الثاني الذي تتّسم به الرواية هو تعدّد مواقع القول الروائيّ، القول/القصّ، والقول/الحوار. إنّ التقنيّة الروائيّة أمرٌ مهمّ في العمل الفنّيّ. ومع كونها وسيلة وأداة للتعبير، إلاّ أنّها تصبح غاية في ذاتها، لا تقلّ أهمّيّة عن المعاني التي تحملها والقضايا التي تعبّر عنها.

الإنطباع الأوّل هو الشعور بالحزن والأسى والتقزّز أحيانًا. وإذا كانت هذه الرواية حقيقيّة أو قريبة من الحقيقة، فليس لنا إلاّ الله. ولكن يبدو أنّها تستند إلى وثائق، وهذا ما أثبته المؤلّف في الصفحة الأخيرة من الرواية، حين وجّه الشكر إلى عشرات النساء والرجال في المخيّمات الفلسطينيّة، الذين فتحوا له أبواب حكاياتهم، كما وجّه الشكر إلى ثمانية عشر مرجع مكتوب ومسموع. هذه الرواية، باختصار، هي تاريخ ما قد يهمله التاريخ.

هذه الرواية تؤرّخ للقضيّة الفلسطينيّة بشكلٍ إبداعيّ على المستويات كافّة: النضاليّة والإنسانيّة والسياسيّة. وهي مدوّنة بأسلوب روائيّ محض، لا يختلف كثيرًا عن أسلوب الكاتب في رواياته السابقة. كما تعكس حقيقة

وهي أنّ الكاتب أصبح أكثر خبرة وأكثر دربة في هذا النوع من الكتابة الروائيّة.

وقد كانت مجمع الأسرار البرهان على أنّ الجانب الفنّيّ/الأدبيّ عند الكاتب أصبح لديه إمكانيّة «التنزّه» عن الإيديولوجيّ، وإن لم يكن بشكل قاطع مانع.

والانطباع الثاني الذي تكوّن لديّ هو أنّ رواية باب الشمس ترقى إلى مستوى روايات عبد الرحمن منيف وحنّا مينه، وقد استطاعت أن تتخطّى واقع كون الموضوع الفلسطينيّ أصبح موضوعًا مستهلكًا في أدبنا العربيّ الحديث على المستويات الأدبيّة كافّة. فمع أنّ الموضوع بوجه عامّ ليس جديدًا، كموضوع خماسيّة مدن الملح لعبد الرحمن منيف[٧٧]، أو موضوع ثلاثيّة البحر لحنّا مينه[٧٨]، إلاّ أنّ التحوّل الذي طرأ على سير القضيّة الفلسطينيّة والجوانب التي كانت تعتبر من التابو الفلسطينيّ والعربيّ وكان يجري التعتيم عليها أدبيًّا وفنّيًّا، استطاع إلياس خوري أن يتحمّلها بتوسّط فنّيّ عال وتقنيّة روائيّة لا يرقى الشكّ إلى مستواها الرفيع. ومَن يقرأ الرواية لا بدّ أن يلمس هذا الأمر بجلاء. فقد انفتح الراوي على أصوات الشخصيّات بما فيها صوت السامع الضمنيّ، وترك لهم حرّيّة التعبير الخاصّ بهم، وقدّم منطوقاتهم الفكريّة المختلفة والمتناقضة. كيف تمّ ذلك؟ هذا ما سأعرض له في النقاط التالية التي رصدتُها في أثناء قراءتي الرواية.

---

(٧٧) أنظر: المشرق ١٩٩٤، الجزء الأوّل، ص ٨٣-١١٤، وأيضًا الجزء الثاني، ص ٣٨٩-٩١٤، بحث بعنوان: «قراءة في روايات عبد الرحمن منيف». وقد نال الروائيّ الكبير جائزة الرواية العربيّة في المؤتمر الأوّل للرواية العربيّة، الذي عُقد في القاهرة العام ١٩٩٨م.

(٧٨) أنظر: أعلام الأدب العربيّ المعاصر - سير وسير ذاتيّة، مركز دراسات العالم العربيّ المعاصر، جامعة القدّيس يوسف في بيروت - المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة، المجلّد الأوّل ص ١٢٨٥-١٢٨٩. وانظر أيضًا مجلّة الموقف الأدبيّ، دمشق، العددان ١٧٣-١٧٤، تشرين الأوّل ١٩٨٥، دراسة بعنوان: «مقدّمة للدخول في عالم حنّا مينه الروائيّ».

لقد تمّ ذلك من خلال ثلاث شخصيّات رئيسيّة: الشخصيّة الأولى هي الراوي/د. خليل؛ والشخصيّة الثانية هي شخصيّة يونس، النباديّ الفلسطينيّ المريض في مستشفى الجليل في لبنان؛ والشخصيّة الثالثة هي شخصيّة نهيلة، زوجة يونس، التي بقيت في فلسطين وعاشت تحت الاحتلال.

والآليّة التي اتّبعها المؤلّف هي أنّه بقي خارج اللعبة نهائيًا. فهو لم يتماه مع الراوي. فالراوي هو راوٍ/بطل، لا الراوي/الكاتب. وفيما هو ينطق بلسان جميع الشخصيّات، فإنّه ينطق عن نفسه. فالرواية بما هي رواية الشخص الواحد هي أيضًا رواية عشرات الشخصيّات.

تنقسم الرواية إلى جزءين: الجزء الأوّل (ص ٩-٢٣٦) بعنوان «مستشفى الجليل»، والجزء الثاني (ص ٢٣٩-٥٢٧) بعنوان «موت نهيلة». وكلّ فصل يحتوي عددًا من الفصول بلا رقم ولا عنوان كما هي العادة. والراوي/البطل/د. خليل هو حاضر في كلّ الفصول.

وفي مستشفى الجليل يرقد يونس منذ ستّة أشهر، وزمن القصّ هو الشهر السابع. يونس غارق في الكوما، ود. خليل الممرّض يصرّ على الاعتناء به: «أقضي وقتي معك، أحمّمك وأطعمك وأراك تتغيّر أمامي، وأشعر براحة نفسيّة، أشعر أنّ مفاصلي تتراخى وأنّني أستطيع أن أحكي ما أشعر به وأكون حرًّا.. أنت ابني والآباء لا يخافون أمام أبنائهم»[٧٩]. لذلك يتحدّث خليل ويقول كلّ ما عنده وما عند غيره في ما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة.

يونس هذا في رحم الموت، وعلى خليل انتظار ولادته الثانية التي ستأتي بعد شهرين. ويونس هذا هو رمز القضيّة الفلسطينيّة التي أصبحت في الكوما.

والراوي/خليل يتحدّث إلى يونس ويتذكّر عنه، ويروي لنا

---

(٧٩) أنظر: باب الشمس، ص ٤٤٧.

الحكايات وذلك من خلال ديالوج داخليّ يقوم به خليل، تختلط فيه الذاكرة بالحلم، ذاكرة يونس عن نهيلة وذاكرة خليل عن أبيه وأهله وحياته، ومن الذاكرتيْن يخرج الحديث عن الفلسطينيّين الذين ظلّوا في فلسطين وعاشوا تحت الحكم الإسرائيليّ، وقصّة الذين فرّوا: «إنّنا لسنا لاجئين، نحن فارّون، ولا صفات أخرى. نقاتل ونقتل، ولكنّنا لسنا لاجئين، قلت للناس إنّ صفة اللاجئ معيبة، وإنّ الطريق مفتوح إلى كلّ قرى الجليل»[٨٠].

وكذلك يتحدّث عن الجيل الفلسطينيّ الذي وُلد حوالى ١٩٤٨، ولم يعرف فلسطين، ولكنّه تبنّى ذاكرة الآخرين، أو بالأحرى فُرض عليه أن يتبنّى ذاكرة الجيل الذي سبقه. هذا الجيل الذي عاش خارج فلسطين، حتّى ولو كان في المخيّمات، فإنّ له نظرة مختلفة إلى الأرض والعودة. لذلك رأينا خليل يبكي أمام خرائب وسط بيروت لأنّه عاشها وعرفها، واستنكر البكاء على فيلم أم حسن قائلًا: «لماذا تريدني أن أبكي على خرائب التاريخ؟». وفي موضع آخر، يعلّق خليل على جلسات الذكر والحضرة الصوفيّة فيقول مخاطبًا أباه: «إشرح لي الآن لماذا الحنين إلى أيّام الفقر تلك؟ لماذا كانت جدّتي تضمّ المخدّة إلى صدرها وتحرص على تغيير تويجات الأزهار التي كانت تحشوها بها. وتقول إنّها رائحة الغابسيّة؟ أنسيتم فقركم هناك، أم تحنّون إليه. أم الذاكرة مرض، مرض غريب أصيب به شعب كامل، مرض جعلكم تتخيّلون الأشياء، وتبنون حياتكم في خيال الذاكرة»[٨١].

فالراوي/ البطل/ الدكتور خليل، ممرّض فدائيّ، صغير على رتبة المفوّض السياسيّ التي منحه إيّاها أبو أيّاد. منذ الفصل الأوّل وهو يتحدّث إلى المريض يونس، الفدائيّ الفلسطينيّ القديم. ويبدو أنّه من القادة الذين كانت لهم طولات وجولات منذ بداية حرب ١٩٤٨، التي

---

(٨٠) أنظر: باب الشمس، ص ٢٠.
(٨١) م.ن. ص ١٧١، وأيضًا ص ٣٢٨.

يقول عنها، بلسان خليل: «والله ما كانت حربًا، والله مثل الحلم، لا تصدّق يا ابني أنّ اليهود ربحوا حرب الـ ٤٨. في الـ ٤٨ لم نحارب، لم نكن نعرف، ربحوا لأنّنا لم نحارب. هم أيضًا لم يحاربوا. فقط ربحوا. وكانت مثل المنام»[٨٢].

هذا المريض يونس قد دخل في الكوما، الغيبوبة قبل الموت. وهذه الرواية تحكي قصّة المسافة التي-امّحت بين الحلم والحقيقة في كلّ ما يتعلّق بالقضيّة الفلسطينيّة، ما كانت وما أصبحت. تحكي قصّة الأيّام المغطّاة بالصمت حين لم يعد أحد يعرف أحدًا أو يتكلّم مع أحد: «حتّى الموت ما عاد يوحّدنا، حتّى الموت تغيّر وصار يشبه الموت»[٨٣].

إنّ الراوي/ البطل/ د. خليل محدّث ذرب اللسان خفيف الظلّ، وليس على لسانه غطاء كما يقولون. لا يجد أيّ حرج في تسمية الأشياء بالألفاظ الشائعة في الاستعمال اليوميّ الدارج، مهما بلغت من سوقيّة[٨٤]. ويقدّم الحكاية بعدّة روايات وذلك كي لا يخون الحكاية. تدور الحكايات في المخيّمات الفلسطينيّة، عين الحلوة، والميّة ميّة، وصيدا وشاتيلا وفي القرى الحدوديّة الفلسطينيّة - اللبنانيّة، وفي قرى الجليل داخل الأراضي المحتلّة. وهو، ككلّ أبناء جيله، لم يذهب إلى المدرسة بشكل جدّيّ. بعد الصفّ الرابع الابتدائيّ، ألحقوه بمعسكر الأشبال التابع للقوّات العسكريّة. يقول: «ذهبنا كي نغيّر العالم، فوجدنا أنفسنا جنودًا كالجنود في أيّ جيش عاديّ مع فارق وحيد هو أنّنا كنّا نتكلّم في السياسة، وخاصّة أنا، فقد بدأتُ حياتي العسكريّة فعلًا كضابط، مفوّضًا سياسيًّا في قوّات العاصفة»[٨٥].

أمّا «باب الشمس» فهي البقعة أو المغارة التي تقع داخل الأرض

---

(٨٢) أنظر: باب الشمس، ص ٧٣.
(٨٣) م.ن. ص ٦٨.
(٨٤) م.ن. ص ٧٨-٧٩، وأيضًا ص ١٤٢.
(٨٥) م.ن. ص ٤٧.

المحتلّة والتي كان يلتقي فيها يونس نهيلة، متسلّلًا إليها ومتسلّلةً إليه، وأنجبا عدّة أطفال. يقول عنها الراوي مخاطبًا يونس ويدعوه هنا: يا أبي: «فالحكاية يا أبي لا تنتهي بامرأة تقف وحيدة أمام المحقّق وتعلن حمايتها لك بتلك الطريقة المبتكرة. إمرأة لبست العار كي تحمي حياتك وتغطّيك بشرف الحبّ». . . «وكيف أدهش وأعجب، وكلّ حكاياتنا هكذا، تجعل الضحك يمتزج بالبكاء وتخرج الفرح من الحزن»[٨٦].

إنّ السؤال الذي يُطرَح هو: هل الرواية هي إعلان عن موت القضيّة، وموت يونس ونهيلة هو كناية عن ذلك، أم إنّ كلمة الرواية تتلخّص في قول الراوي: «من الأوّل أقول لك، كلّ شيء عاد إلى الأوّل، كأنّ كلّ شيء لم يكن». . «ونحن في الأوّل». . «كلّ كلماتنا مدوّرة. لغتنا منذ البدء، أي منذ آدم، كانت مدوّرة. ومهما حاولنا كسر دوائرها، فإنّنا نسقط في دوائر جديدة»؟[٨٧].

نقول: «خلص، لكن أين نجد «الخلص»، نقول: خلص، فيأتي التاريخ الأعمى ويجرّك من شعر رأسك إلى الخرب. قلتُ: خلص، وغرقتُ في المذبحة. قلتُ: خلص، وحاصرتني حرب المخيّمات. قلتُ: خلص، ووجدتُ نفسي مصلوبًا على حائط بيتٍ مهجورٍ في قرية أشباح هُجِّر سكّانها تدعى مجدليون. والآن أقول: خلص، لأجد نفسي مع هذا الطفل (يقصد يونس) الذي يترنّح فيه الموت. كأنّنا نولد في الموت ونموت فيه»[٨٨].

إنّ موضوع هذه الرواية، في غناه وتعقيداته، يواكب شكلها، بحيث لم يترك المؤلّف أداة من أدوات التعبير غير التقليديّ تعتب عليه: السرد الفنّيّ، والحوار، والمونولوج، والتداخل والتناثر في الأمكنة والأزمنة، والتداعي والاستطراد، والتقمّيش، أي إدخال نصوص شعريّة ونثريّة في

---

(٨٦) أنظر: باب الشمس، ص ٢٩٠-٢٩١.
(٨٧) م.ن. ص ٢٩٨-٣٠٣.
(٨٨) م.ن. ص ٤٦٩.

النسيج الروائيّ.

تناولت هذه الرواية كلّ ما يخطر في البال وما لا يخطر، عن القضيّة الفلسطينيّة، عن القادة والزعماء، عن المقاتلين، عن الناس العاديّين في المخيّمات وخارجها، عن الفلسطينيّين في الأراضي المحتلّة، والذين حملوا الجنسيّة الإسرائيليّة، عن المهاجرين اليهود الجدد والمهاجرين اليمنيّين، عن المفارقة في أنّ «أولادنا يعرفون العبريّة وهم يجيبون بعربيّة غريبة، أولادنا يعرفون لغتهم وهم لا يعرفونها»، عن المال الذي أفسد القضيّة الفلسطينيّة (قصّة أبو جهاد)[٨٩]، عن استعمال القضيّة للثأر الشخصيّ[٩٠]، كحادثة أحمد بن محمود، عن الحرب ضدّ الفلسطينيّين في لبنان وعمّان[٩١]، عن الهزيمة والنكبة وكونهما لا يبرّران «الاقتناع بحياة الكلاب التي نعيشها منذ ولادتنا»[٩٢]، وعن «استكار تبنّي الجيل الفلسطينيّ، بعد ١٩٤٨، ذاكرة الآخرين»[٩٣]، عن أنّ «فلسطين كانت المدن حيفا ويافا والقدس وعكّا، أمّا القرى فكانت كالقرى، وأنّ المدن انهارت بسرعة واكتشفنا أنّنا لا نعرف أين نحن»... «الذنب ليس ذنب الجيوش العربيّة وجيش الإنقاذ فقط، كلّنا مذنبون لأنّنا لم نكن نعرف، وحين عرفنا كان كلّ شيء قد انتهى. عرفنا من النهاية»[٩٤]. وتحدّثت الرواية أيضًا عن صعوبة الحصول على فرص العمل للفلسطينيّين المدنيّين في لبنان[٩٥]، وتحدّثت عن تشيُّؤ الضحايا واستعمالهم لما يسمّى Fund Raising، كقصّة دينا بعد الاجتياح[٩٦].

---

(٨٩) أنظر: باب الشمس، ص ٥٠-٥١.
(٩٠) م.ن. ص ٨٣.
(٩١) م.ن. ص ١٤٣.
(٩٢) م.ن. ص ١٧٠.
(٩٣) م.ن. ص ١٤٨.
(٩٤) م.ن. ص ١٨٩.
(٩٥) م.ن. ص ١٩٩.
(٩٦) م.ن. ص ٢٥٥.

والرواية كانت أداةً للنقد الذاتيّ أيضًا، كذكر ارتكابات الفلسطينيّين ضدّ «الآخرين» وارتكابات «الآخرين» ضدّهم، كقصّة لقاء خليل/ الراوي بجورج الكتانيّ[٩٧] ووصف سقوط مخيّمي جسر الباشا وتلّ الزعتر وكيف كان ذلك بربريًّا[٩٨]. وتحاول الرواية الإجابة عن سؤال لماذا يكرّه الناس الفلسطينيّين، وذلك على لسان نهيلة، عندما قالت للضابط الإسرائيليّ: نحن يهود اليهود[٩٩].

كما أنّ الرواية تُظهر كيف ينظر الأجانب والغربيّون بالتحديد إلى قضايانا: «فهؤلاء الأجانب يعتقدون أنّ مجرّد زيارتهم لنا تضحية كافية كي نوافق على طلباتهم»[١٠٠].

هذه الرواية، في رأيي على الأقلّ، إلى كونها اختارت القضيّة الفلسطينيّة موضوعًا لها، هي، في الوقت نفسه، دائرة معارف إنسانيّة واجتماعيّة. فقد حوت كثيرًا من الحكم والأمثال والفلسفات والمعارف كقصص المزارعين وطريقة تعاملهم. فمثلًا «حصاد القمح والذرة نصفه للمالك، أمّا الزيتون والزيت فلمَن زرعه»[١٠١].

ومن خلال بثّ المعارف يطلّ الأثر الإيديولوجيّ. فالراوي يبدي إعجابه الملغوم بالأبله، بطل دوستويفسكي، بقوله: «يا عين على سذاجته كأنّه المسيح، أقرأ الأبله ولا أشبع، يا ليتني أستطيع أن أصير مثله»[١٠٢]. وكذلك يورد قصّة الشيخ الأخضر ليظهر دجل رجال الدين[١٠٣].

وفي النهاية أعود لأقول إنّ الرواية هي قصيدة غير تقليديّة، وكأنّها هروب إلى الشعر. يقول يونس بلسان خليل: «الشعر، يا ابني، نداوي به

---

(٩٧) أنظر: باب الشمس، ص ٣٩٤.
(٩٨) م.ن. ص ٢٨٠.
(٩٩) م.ن. ص ٣٧٢.
(١٠٠) م.ن. ص ٢٤٥ و٢٤٦ و٢٥٣ و٢٦٠.
(١٠١) م.ن. ص ٨٢.
(١٠٢) م.ن. ص ١٤٧.
(١٠٣) م.ن. ص ١٦٢.

خجلنا وحزننا وشوقنا. إنّه غطاء. الشاعر يغطّينا بكلماته كي لا تُتلف أرواحنا. الشعر ضدّ الموت، داء ودواء، غطاء الروح وبرد الروح.. وأنا بردان الآن.. وألجأ إلى الشّعر أخبّئ فيه رأسي وأطلب منه أن يغطّيني»[١٠٤].

* * *

شهادات ختاميّة

«كلّ الربّمات ممكنة»: عبارة وردت في الصفحة ٢٠٧ من باب الشمس. هذه العبارة، التي جمع فيها الحرف «ربّما»، تحملنا على القول إنّه يجوز للروائيّ ما لا يجوز لغيره. قيل قديمًا يجوز للشاعر ما لا يجوز لغيره، فأُعطي كثيرًا من الرخص في الأوزان الشعريّة وفي اللغة وأحيانًا في صرفها ونحوها. والآن يبدو أنّنا سنستعير هذه القاعدة لتطبّقها على الرواية العربيّة الحديثة، فنقول: يحقّ للروائيّ ما لا يحقّ لغيره.

وهذا يشمل بالدرجة الأولى حقّ تضمين العاميّة والألفاظ الدارجة والنابية والسوقيّة، وذلك من أجل الفنّ، فلكلّ مقامٍ مقال ولكلّ زمانٍ دولة ورجال.

هذا مثال من محاولات إلياس خوري لابتكار صيغ للتعبير خاصّة به. أمّا السمات العامّة التي يمتاز بها أسلوب إلياس خوري فتتلخّص في ما يلي:

١- إنّ القاسم المشترك بين جميع روايات إلياس خوري هو تداخل همّ البحث عن شكل روائيّ خاصّ وهموم الحياة التي تتناولها كلّ رواية، وتكاد لا تخلو أيّة رواية من إشارة أو أكثر إلى هذا التداخل.

٢- إستعمال معظم أساليب الرواية العربيّة الحديثة: التقاطع بين الأزمنة والتناثر بين الأمكنة، مع تقطيع الرواية إلى مقاطع بلا عناوين ولا

---

(١٠٤) أنظر: باب الشمس، ص ٥٠٠.

أرقام، فقط نقعة على السطر، وصفحة جديدة.

٣- إستعمال تواريخ محدّدة وحوادث تاريخيّة معيّنة، مع ذكر الشخصيّات التاريخيّة الحقيقيّة والواقعيّة بأسمائها، ورواية الحكايات عنها والاستشهاد بما فعلت.

٤- بروز أثر الكاتب الإيديولوجيّ في معظم الروايات، وذلك بالإشارات الساخرة أو بما يعبّر عن الإعجاب والتقدير.

٥- تطوّر النظرة إلى الدين من السخرية إلى الحياد، ومن ثَمَّ الاحترام إلى حدّ ما.

٦- ورود عبارات كثيرة تصلح لأن تكون حكمًا وأقوالًا مأثورة، وهي كما يبدو من ابتكارات المؤلّف.

٧- من خصائص الكتابة الروائيّة عند إلياس خوري البعد الفلسفيّ في معظم ما يكتب. فهو يفلسف الأمور وظواهر الحياة، يفلسف اللون والصوت، ويفلسف الحبّ والموت والخيبة، ويفلسف اللغة، والأسماء، حتّى إنّ اختيار أسماء شخصيّات الرواية يُسبّب له إشكاليّة.

٨- الاستعانة بروايات كتّاب سبقوه، وتقميش رواياته بنصوص منها.

٩- الاستعانة بقصص الأنبياء والأساطير، وتضمين نصوص شعريّة ونثريّة وأقوال المتصوّفة، وكذلك بعض الآيات القرآنيّة الكريمة والأحاديث النبويّة الشريفة.

١٠- الاعتماد على لازمة محدّدة يفتتح بها فصول بعض الروايات، كتلك التي نجدها في الأغاني الشعبيّة.

١١- يعلّل الأقوال الشائعة ويرصد ردود الفعل، مقارنًا شعبًا بشعب، ولغةً بلغة، بشكل مباشر وصريح.

١٢- المرأة في روايات إلياس خوري ليست وظيفة. فالشخصيّة الروائيّة قد تكون امرأة وقد تكون رجلًا. لا عقدة في ذلك. فالمرأة ليست أداة ولا متّكأ للتعبير عن الجنس أو ما يرمز إليه الجنس. إنّها شخصيّة روائيّة مستقلّة وكاملة. هذا أقصى ما يمكن أن أقوله، أو

بالأحرى هذا انطباعي عن المرأة في كتابات إلياس خوري. ويبدو أنّها لا تسبّب له مشكلة أو أزمة كالتي نجدها عند إدوار الخرّاط في راما والتنّين[١٠٥]. وهي ليست هامشيّة كالتي نجدها عند صنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس[١٠٦].

١٣- كتاباته بوجه عامّ تنمّ على أنّه يملك جعبة ثقافيّة متنوّعة، وتاريخيّة تحديدًا، سواء أفي تاريخ لبنان أم تاريخ فلسطين وسورية والأردنّ.

١٤- إهتمام الكاتب برسم شخصيّاته قد تغيّر بين مراحل الكتابة الأوّل والمراحل الأخيرة. في البداية، كانت الشخصيّات عبارة عن معانٍ أكثر من كونها لحمًا ودمًا. ومع تقدّمه في الكتابة، أصبح يهتمّ بوصف شخصيّاته باعتبارها كائنات بشريّة لها شكل خارجيّ ولون بشرة وعمر وطباع وغير ذلك.

١٥- حضور الراوي في كلّ الروايات، فهو دائمًا أخطر الشخصيّات شأنًا، ويشكّل عمود الرواية الفقريّ. فالراوي يجعل من الكتابة قراءة في آن واحد كما يقوم بدور السامع الضمنيّ للنصّ في كثير من الأحيان.

١٦- حضور الرقم سبعة (٧) في معظم روايات إلياس خوري، وذلك ربّما لما يحمله من دلالات توراتيّة.

١٧- إذا كانت فلسطين تجلس في قعر رواية حيدر حيدر، الزمن الموحش[١٠٧]، فإنّ فلسطين تجلس في كتابات إلياس خوري من القعر إلى السطح وتتغلغل في كلّ النسيج الروائيّ.

كلمة أخيرة أحبّ أن أختم بها هذه الرحلة مع إلياس خوري من أبواب المدينة إلى باب الشمس، وبها أجيب في الوقت نفسه عن قول د.

---

(١٠٥) إدوار الخرّاط: راما والتنّين، رواية، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

(١٠٦) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس: رواية، ط ١، منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، دمشق، دار الثقافة الجديدة القاهرة، ١٩٧٤.

(١٠٧) أنظر: إلياس خوري، الذاكرة المفقودة، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ص ١٤٣.

خليل/ الراوي، بطل باب الشمس (ص ٩٩)، حيث يقول: «أنا أحبّ جبرا إبراهيم جبرا لأنّه يكتب بشكل أرستقراطيّ. جمله نخبويّة وجميلة. صحيح أنّه كان فقيرًا في طفولته، لكنّه كتب مثل الكتّاب، أي صاغ جملًا أدبيّة بليغة عليك أن تقرأها كما تقرأ الأدب وليس كما أحكي معك الآن».

وأنا أقول له: يا أستاذ إلياس، هذا «الحكي» هو أدبٌ جميل أيضًا. وقد قرأته وأحببته واستمتعت به، وأنتظر المزيد، ولعلّ غيري ينتظر أيضًا.

المصادر والمراجع

المصادر

خوري، إلياس:

١ - عن علاقات الدائرة، رواية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط٢، ١٩٨٥، ١٢٥ صفحة من القطع الوسط.

٢ - الجبل الصغير، رواية، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط ٢، ١٦٣ صفحة من القطع الوسط.

٣ - أبواب المدينة، رواية، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ١١٢ صفحة من القطع الوسط.

٤ - رحلة غاندي الصغير، رواية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٨٩، ٢٠٨ صفحات من القطع الوسط.

٥ - مملكة الغرباء، رواية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٣، ١٢٨ صفحة من القطع الوسط.

٦ - مجمع الأسرار، رواية، دار الآداب، بيروت، ط ١، ١٩٩٤، ٢٠٨ صفحات من القطع الوسط.

٧ - باب الشمس، رواية، دار الآداب، ط ١، ١٩٩٨، ٥٢٨ صفحة من القطع الوسط.

المراجع

٨ - إبراهيم، صنع الله: نجمة أغسطس، رواية، دمشق، اتّحاد الكتّاب العرب، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٤.

٩ - الخيّاط، إدوار: راما والتنّين، رواية، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

١٠ - خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، دراسات نقديّة، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ٢٩٧ صفحة من القطع الكبير.

١١ - العوف، د. زياد: الأثر الإيديولوجيّ في النصّ الروائيّ، مؤسّسة النوري، دمشق، ط ١، ١٩٩٣، ٢٦٤ صفحة من القطع الكبير.

١٢ - العيد، د. يمنى: الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائيّ، مؤسّسة الأبحاث العربيّة، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ١٨١ صفحة من القطع الوسط.

١٣ - كامبل، الأب روبرت اليسوعيّ: أعلام الأدب العربيّ المعاصر سير وسير ذاتيّة، مركز دراسات العالم العربيّ المعاصر والمعهد الألمانيّ للدراسات الشرقيّة، بيروت، مجلّدان، ط ١، ١٩٩٦، ١٤٢٠ صفحة من القطع الكبير.

١٤ - منيف، د. عبد الرحمن: مدن الملح، خمسة أجزاء، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت؛ التيه، ١٩٨٤؛ الأخدود، ١٩٨٥؛ تقاسيم الليل والنهار، ١٩٨٩؛ المنبت، ١٩٨٩؛ بادية الظلمات، ١٩٨٩.

١٥ - مينه، حنّا: ثلاثيّة البحر، دار الآداب، بيروت؛ حكاية بحّار، ١٩٨١؛ الدقل، ١٩٨٢؛ المرفأ البعيد، ١٩٨٢.

* المجلّات

١٦ - المشرق، نصف سنويّة، بيروت، ١٩٩٤، الجزءان الأوّل والثاني.

١٧ - الموقف الأدبيّ، شهريّة، دمشق، أيلول/ تشرين الأوّل ١٩٨٥.

١٨ - النهار العربيّ والدوليّ، أسبوعيّة، لبنان، ٢٥-٣١/ ٥/ ١٩٨٧.