

رحلة إلياس خوري

من «أبواب المدينة» إلى «باب الشمس»

الدكتورة مؤمنة بشير العوف^٥

في إحدى حلقات برنامج «حوار العمر» الذي قدّمته محطة من محطات التلفزيون اللبنانية في أثناء العام ١٩٩٧م، طرحت المذيعة مقدّمة البرنامج على إلياس خوري السؤال التالي: «ماذا تريد من الدنيا بعد كل هذا الذي وحلت إليه؟ أجاب: «لا أريد شيئاً، فقط أن أكتب روايات جميلة ويحبّها الناس».

لقد تأثرتُ جدّاً بهذه الإجابة العفوية والصريحة والبريئة. فعلاً جلّ ما يريده الكاتب هو الجمال والتواصل مع الناس.

حينذاك قرّرتُ أن أقرأ هذا الكاتب، وانتظرتُ أول فرصة، ورتبْتُ برنامجاً لقراءة كتبه، بعد أن اشتريتها من معرض الكتاب العربي الأخير في بيروت إبان شهر كانون الأول ١٩٩٧، حيث وقع الكاتبُ في أيام المعرض آخر أعماله وهي رواية: «باب الشمس». ورحتُ أرافقُ إلياس خوري في رحلته من أبواب المدينة إلى باب الشمس بحثاً عن علاقات الدائرة.

ولكن مع بداية الرحلة عدتُ إلى الوراء قليلاً، فتذكرتُ أنّ أول مرّة سمعتُ اسم إلياس خوري كانت في أثناء مقابلة تلفزيونيّة مع الرئيس صائب سلام^(١). كان السؤال في ما أذكر هو: «ماذا تقرأ هذه الأيام يا

(٥) باحثة في مركز الدراسات للعالم العربي المعاصر، جامعة القديس يوسف، بيروت.

(١) الرئيس صائب سلام (١٩٠٥-) سياسيّ لبنانيّ، أحد الرجال الذين تولّوا رئاسة الوزراء مرّات كثيرة في لبنان، وكان نائباً عن بيروت مدّة طويلة من الزمن، ورئيس «جمعية المقاصد الخيرية الإسلاميّة» التي يرئسها حالياً نجله تقام سلام، وقد أسست في الربيع الأخير من القرن الماضي، وهي مؤسسة تولي التربية والتعليم اهتماماً

دولة الرئيس؟»، فقال: «أقرأ كل يوم جزءاً من القرآن الكريم»، أما عن القراءة بوجه عام، فقال: «إنني أقرأ حاليًا رواية الجبل الصغير لإلياس خوري. وعلقت اسم الجبل الصغير بذاكرتي منذ ذلك الحين. وكان ذلك، إذا لم تخني الذاكرة، في النصف الثاني من السبعينات.

وكان أحيانًا يختلط عليّ الاسم: هل هو إلياس خوري أم نبيل خوري؟ فكلاهما فلسطيني الأصل، وكلاهما كاتب صحفي، إلا أن الأول يهتم بالصحافة الثقافية والثاني يهتم بالصحافة السياسية، وحاليًا كلاهما يكتب في جريدة النهار البيروتية.

فمن هو إلياس خوري؟

في اللوحة الموجزة عن حياة إلياس خوري، على الغلاف الداخلي لأحدث رواياته، باب الشمس، ورد ما يلي: «وُلد الكاتب اللبناني إلياس خوري في بيروت عام ١٩٤٨. وقد تعلّمنا في «علم المعاني»، وهو مادة مقرّرة كُتبت ندرسيًا في قسم اللغة العربية التابع لكلية الآداب، في جامعة دمشق، أن التقديم والتأخير هو ضربٌ من ضروب التعبير يُقصد به تأكيد أمر معيّن في ذهن المتحدّث أو الكاتب. ولما كانت كتب إلياس خوري السابقة قد اكتفت بالقول إنّه من مواليد بيروت، بدون تحديد الجنسية، وكذلك الأمر في سيرته الذاتية الموجزة التي جاءت في كتاب أعلام الأدب العربيّ المعاصر، سيّر وسيّر ذاتية^(٢)، كما أن كثيرين ممن صادف أن تحدّث إليهم عنه أكدوا لي أنّه فلسطيني، ولما قرأت كُتبه ورأيتُ اهتمامه بالموضوع الفلسطيني، فقد وقع في نفسي أنّه فلسطيني، من مواليد بيروت. ولكن عندما رأيت غلاف كتابه الأخير ولمت الإصرار على

=كبيرًا، ومدارستها الإسلامية منتشرة في جميع أنحاء لبنان، كما أنّها أنشأت معهدًا عاليًا للدراسات الإسلامية، ولها أيضًا مستشفى يهتم في تدريب الأطباء.

(٢) إعداد الأب روبرت كامبل اليسوعي، مركز الدراسات في العالم العربيّ المعاصر، جامعة القديس يوسف، منشورات المعهد الألمانيّ للأبحاث الشرقيّة، توزيع الشركة المتحدّة، المجلّد الأوّل، ص ٥٨٠.

تعريف نفسه أنه كاتب لبناني، بدا كمن يريد أن يفسح حذًا لهذا اللغز.

قد يقال: لِمَ كلّ هذه الأسئلة حول جنسية الكاتب؟ في الواقع، إنه أمر شخصي لأنني منذ سنوات وأنا أسمى وأهين نفسي لأعدّ بحثًا عن كتاب الرواية في لبنان، فاقتنيت فملاً بعض المؤلفات الروائية التي وضعها عدد من الكتاب والكاتبات، أذكر منهم توفيق يوسف عياد ويوسف حبشي الأشقر رحمهما الله، ومن ثمّ إلياس العطروني وهدي بركات وحنان الشيخ وجواد صيداوي، وصادف أنّ الموضوع الأساسي الذي تطرّقت إليه معظم الروايات اللبانية التي قرأتها يدور حول الحرب اللبنانية، كرواية هروس الخضر لإلياس العطروني، ورواية زهرة لحنان الشيخ، وروايتي حجر الضحك وأهل الهوى لهدي بركات. ولكن يبدو أنّ كلّ ما قرأته كان بمثابة الإعداد النفسي للدخول في عالم الكاتب اللبناني إلياس خوري.

وبعد أن قرأت هذا الروائي ولملت استغراقه في الموضوع الفلسطيني، أصابتي الحيرة مجدّداً. فهل الكاتب لبناني أم فلسطيني؟ قتلت لنسبي: ما الفرق؟ إنه كاتب عربيّ ويكتب باللغة العربية. فالأمر سيّان، سواء كان فلسطينياً أو لبنانياً أو سورياً أو مصرياً أو مغربيّاً، إلى آخر عضو في الجامعة العربية. فالمهمّ هو الأسلوب أو الأسلة، بحسب رأي «باختين»، الناقد الروسيّ الفنّذ. ماذا عند إلياس خوري؟ هذا ما سنحاول الإجابة عنه في الصفحات التالية.



يقول إلياس خوري في حوار صحفيّ^(٣): «اليوم أنا كاتب لا يحبّ أن يُسمّى كاتباً، يسارتي على خلاف مع اليسار ويكره اليمين، صحافتي زمنّ تموت الصحافة، وأستاذ في جامعة تحوّلت مدرسة ثانوية. أهمّ شيء هو أنّ هذا الانحلال اللبنانيّ يسمح لنا، ونحن على عتبة الأربعين، أن لا نحدّد أنفسنا، أي أن لا ندخل في نظام العلاقات الاجتماعية الصارم.

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

لكنّ هذا الاحلال يقودنا إلى نقطة شعر فيها كأننا وصلنا إلى النهاية، أو كأننا لم نبدأ بعد. لذلك أحبّ دائمًا أن أعترف أنني لم أكتب شيئًا وسأبدأ ابتداءً من الغد.

من النقص السابق نعرف أنّ إلياس خوري صحافيّ وأستاذ جامعيّ، ويسارتي وإن كان لا يحبّ اليسار... أين وماذا عمل الكاتب؟

عمل سكرتيرًا لتحرير مجلة شؤون فلسطينية (١٩٧٥-١٩٧٩)، ومديرًا لتحرير مجلة الكرمل (١٩٨١-١٩٨٢)، ومديرًا لتحرير القسم الثقافي في جريدة السفير البيروتية (١٩٨٣-١٩٩٠)، بالإضافة إلى عضوية هيئة تحرير مجلة مواقف وإلى عمله مع هيئة تحرير مجلة الطريق (١٩٨٣-١٩٨٥). ودّرس في جامعة كولومبيا (نيويورك) والجامعة اللبنانية والجامعة الأميركية في بيروت والجامعة اللبنانية الأميركية. ويعمل حاليًا رئيسًا لتحرير الملحق الثقافي في جريدة النهار البيروتية، ومديرًا فنيًا في مسرح بيروت.

له من المؤلفات المطبوعة أربعة كتب في الدراسات الأدبية، 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- الجيل الصغير - ١٩٧٧ - بيروت

٣- أبواب المدينة - ١٩٨١ - بيروت

٤- الوجوه البيضاء - ١٩٨١ - بيروت

٥- رحلة غاندي الصغير - ١٩٨٩ - بيروت

٦- عكا والرحيل - ١٩٨٩ - بيروت

٧ - مملكة الغرباء - ١٩٩٣ - بيروت

٨ - مجمع الأسرار - ١٩٩٤ - بيروت

٩ - باب الشمس - ١٩٩٨ - بيروت

وله مجموعتان قصصيتان هما:

١ - المبتدأ والخبر - ١٩٨٤ - بيروت

٢ - اللمة الحقيقية - ١٩٩٠ - بيروت

يمدّ مجموع نتاج إلياس خوري خمسة عشر كتاباً بين النقد والرواية والنقصة القصيرة. وأنا سأقتصر في بحثي على فنّ الرواية عنده. وقد تيسر لي قراءة سبع روايات من رواياته التسع، وهي ما استطعت الحصول عليه. وبما أنّه لم يتيسر الحصول على نسخ من روايته الوجوه البيضاء وعكاً والرحيل، فقد قاتني قراءتهما.

وقرأت أيضاً مجموعته المبتدأ والخبر والدراسة القيمة التي أعدتها. يُعنى العيد عن قصص المجموعة وهي بعنوان: رائحة الصابون. وصدرت الدراسة ضمن كتاب الراوي، الموقع والشكل^(٤). كما قرأت كتاب الذاكرة المفقودة، وهو دراسات في النقد الأدبي. واطلعت على مقاطع من سيرته الذاتية المقتبسة من حوارين صحفيتين مع الكاتب في مجلة النهار العربي والدولي، عامي ١٩٨٤ و١٩٨٧.

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

o o o

(٤) يعنى العيد: الراوي، الموقع والشكل، بحث في السرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، ط ١، ١٩٨٦، بيروت، ص ٨١-١٠٦.

من المعروف أنّ تحديد جنس أدبي ما وتعرفه لا يتّان إلا بمقارنتهما بالأجناس الأخرى. وهذا ناجم عن حقيقة أخرى مفادها أنّ الجنس الأدبي إنّما يستمدّ محتواه من عاملين متلازمين: المكان النسبي الذي يشغله ضمن طبقة أدبية ما، والمعايير المتبناة لتصنيف التصور^(٥).

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

وفي ضوء العناصر الرئيسية المذكورة، سأتحدّث عن روايات إلياس خوري السبع، وسأرصد قدر الإمكان تطوّر خطابه الروائيّ وتحوّله، علماً 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 بُدّ فلسفيّ يتناول الحبّ والحرب والخيبة، ولكنها تخضع بوجه من الوجوه لشرطيّ التاريخ والجغرافيا. وشعر القارئ للرحلة الأولى أنّه أمام تنويعات على نغم واحد.

تفرد أبواب المدينة بكونها لا تخضع لشرطيّ التاريخ والجغرافيا. إنّها رواية ذهنيّة، وشخصياتها رموز وليست أشخاصاً من لحم ودم.

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

(٥) د. زياد العوف: الأثر الإيديولوجي في النصّ الروائيّ، مؤسّسة النوري، دمشق، ط ١، ١٩٩٣، مطبعة اللاوديّ، ص ١٦٨.

اللزوم؟ إنها معضلة حفيظة بما فيها القارئ في معظم التاج الروائي الحديث. فهذا النوع مصيدة للكاتب المبدع قبل أن يكون مصيدة للقارئ. قد يكون أحياناً وراه الأكمة ما وراهها، أي قد يكون هناك فعلاً شيء جديد يتمثل 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 سابقاً، وأنّه إلى ذلك قد سبق له أن أمضى تسع سنوات في كتابة النقد الأدبيّ، حيث يذكر في مقدّمة كتابه الذاكرة المفقودة أنّ هذه القراءات التثديّة كُتبت خلال فترة طويلة نسبياً ١٩٧٢-١٩٨١^(٦)، وعندما قرأتُ بعد ذلك عن علاقات الدائرة، ومن ثمّ الجبل الصغير، شعرتُ بأنّ رواية أبواب المدينة هي النظرية أو الفكر، وما قبلها وما بعدها هما الفعل.

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

«أبواب المدينة»^(٧)

تفرد أبواب المدينة، كما ذكرتُ سابقاً، 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 إلّا 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
الذهنية 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 مقّدمة، وخاتمة كتبها
كمال بلاطه، وهو الذي صمّم الغلاف وزوّد كلّ فصل رسمًا مناسبًا،
والرسوم مزوّدة هي أيضًا شروحًا متنبئة من معاني الفصل.

ومع أنّ ما أورده كمال بلاطه جاء في الخاتمة، فإنّه يصلح مدخلًا
ومفتاحًا للرواية، ولا سيّما قوله: «علّمني أبي للأرض سبعة بحار وللدنيا
سبع جهات وللمدينة سبعة أبواب وثلعاشر سبع نساء وللحييين سبع قُبَل.
وهمس: للتابوت سبع دورات. فأخذت بالدوران حول نفسي»^(٨)
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 الحنّية (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 الرازي (ص ٨٦-٩٥).

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

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»^(٩).

(٨) أنظر: أبواب المدينة، ص ١١٠.

(٩) م. ن. ص ٧.

جاء إلى المدينة يبحث عن حقيبة. ماذا في الحقيبة؟ يقول الرجل الغريب: «تركْتُ فيها أوراقِي وصورة أبي وقلماً وقطعاً مدوّرة»^(١٠).

وفي المدينة، «وجد الرجل نفسه وحيداً، ووجد الملك، لم يكن ملكاً، كان تابوتاً من حجر»... وفي المدينة «حاول الرجل أن يتذكر أبواب المدينة، لكنه نسي ألوانها. فكّر في النساء، لكنه نسي ألوان عيونهنّ. فكّر في الحقيبة، لكنه نسي أن يبحث عنها... وقال إنّ الذاكرة تشبه الأزهار، أي تذبل، وجلس على حافة التابوت»^(١١). يعني أنّ الإنسان هو ذاكرة، وقدّ الذاكرة هو الموت وهو التابوت.

وبعد أن يتجوّل الرجل الغريب في المدينة ويستقل بنا من حكاية إلى حكاية لا تحمل من خصائص الحكاية إلا الرموز والإشارات، وتحوّل الحكايات كلياً إلى كوايس، يقول: «إنّه لا يصدّق الحكاية، ولكنّ لفترض أنّها صحيحة وأتني قلبتُ وأتتا ذهبنا، ماذا يتغيّر؟ كنا سنجلس أمام البحر وننتظر، نأتي إلى القبر وننتظر، ننجب الأولاد وننتظر، ثم 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 إلا الوصول إلى الكابوس. وحين يفترق الشعر حاملاً لغة الدلالات، نرى الشعر يتكثّر أمام الدلالات. في هذه الرواية، يجد القارئ نفسه مع إلياس خوري في عالم من الرموز والدلالات، وليس هناك أيّ عنصر واقعيّ لزمان محدد أو مكان محدد. فكما قال الراوي: «ثمّ جاء البحر. أكل البحر النار وامتدّ فوق المدينة. أكل البحر الأسوار وامتدّ فوق الأبواب، وتساقت الأبواب. وكانت بقايا الجثث تطفو فوق سطح أزرق وقياب داكنة. كلّ شيء كان

(١٠) أبواب المدينة، ص ٢٧.

(١١) م.ن. ص ٣٥-٣٦.

(١٢) م.ن. ص ١٠٤.

يظنوا، ولم يبق من المدينة إلا أصوات باكية تخرج من أحشاء الأسماك وترتفع إلى حيث لا يسمع إليها أحد»^(١٣).

«عن علاقات الدائرة»^(١٤)

هذه أول رواية للمؤلف تصدر في كتاب، وذلك لا يعني بالضرورة أنها أول رواية كتبها. فأنا أميل إلى أن أبواب المدينة هي أول رواية كتبها المؤلف، وقد أكون مخطئاً. ولكنه أثر أن يتأخر في نشرها، ويقدم نشر عن علاقات الدائرة، لكي يخرج إلى الناس، أول ما يخرج، برواية فيها شيء من مقومات الرواية التقليدية، تتعلق بالزمان والمكان والشخصيات والإشارات التاريخية ووصف بعض التقاليد الاجتماعية والدينية.

فالرواية لها بطل محدد هو منصور، طفل المبتسم. ومن خلال عيني الطفل منصور، تتوالى الأحداث وتسير حركة القصة. الجديد في الرواية ليس الأحداث وطبيعتها والمناخ الإنساني الذي تحدث فيه. الجديد هو اللغة والأسلوب. فعلى القارئ أن يخمن ما يقصد الراوي أو من يقصد في كل عبارة تقريباً. فعوضاً عن أن يقول الراوي: وقف الكاهن أو الراهبة على منضّة عالية، يقول: «وقف الثوب الأسود على منضّة عالية»^(١٥). ويقول: «جلس الثوب الأسود على كرسي عتيق». حملني الثوب عن الكرسي. «أمسكني الثوب بيدي». خرجت عيناى إلى الأمام، جلسنا إلى جانب الراهبة، فتحنا آذاننا، تقبّمت الأسنان المائلة إلى الاصفرار»^(١٦). ويقول: «خرج اللون الأبيض وأبتدأ يغطي حاجبي الرفيعين»^(١٧).

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

(١٣) أبواب المدينة، ص ١٠٩.

(١٤) رواية صدرت عن مؤسسة الأبحاث العربية، 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.

الكحلي في أرجلهم». . «جاء القميص النظيف»^(١٨)، «وقف الكرش في الدائرة»^(١٩) وما شابه. ويبدو أنّ استعمال هذا الأسلوب اقتضته ضرورة كون المتحدث طفلاً.

تنقسم الرواية إلى سبعة فصول، لا يميّز بين الفصل والفصل إلاّ الرقم المتسلسل. فالفصل الأوّل (ص ٧-٢٤) يتحدث عن دخول منصور الميتم، ويصف عمليّة الدخول: أسبابها والظروف المخيطة والناس في الميتم، الرهبان والراهبات والمدرسة والتلاميذ، كلّ ذلك من خلال عيني منصور. أمّا الفصل الثاني (ص ٢٧-٤٠) فيتحدّث عن تفاصيل يوم من أيام العمل في الميتم، وهو تابع لكنيسة. . ماذا يتعلّم أطفال الميتم، وكيف يحتفلون بالعيد، وكيف يشاركون في خدمة الشداديس الجانزيّة 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، بقايا، أطفال، كما يفكر الرجل. وهي علبة تنك صغيرة، كما يفكر الذين يشربون من مياه الأزقة المعتمة: حشرونا فيها على حافة الزاوية»^(٢٠). في هذا الفصل، يستعمل الدائرة رمزاً إلى المدينة. والذي يخرج إليها كمن يخرج إلى الدوامة، ولا يشعر بأنّها تدور، لأنك تدور معها. والدائرة في ما أرى ترمز إلى استحالة التغير الجذريّ.

يبدو الفصل الرابع (ص ٦١-٨١) وكأنّه مخصّص للحذاء. يقول الراوي: «لم أكن أمشي، عادةً أترك لحذائي حرّية تقرير مصيره، فيقرر مصيري ويأخذني عبر الشوارع والأزقة»^(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، يؤسّر لرواية رحلة غاندي الصغير، حيث البطل الأساسي هو ماسح أحذية. وفي هذا الفصل يهرب منصور من الميم.

أما الفصل الخامس (ص ٨٥-١٠٣) فيغلب عليه الشعر والرمز. فيكون «الصوت» لفظًا ومعنى وما يحمله من ذاكرة اجتماعية، هو بطل الفصل. فالصوت يعني الاختيار، ويعني الحرية، ويعني التمايز والخصوصية. فالصوت قد يكون همًا، وقد يكون صراخًا، وقد يكون قابلاً في الصدر لا يسه إلا صاحبه. لذلك يستلّ الكاتب هذا الفعل بست فقرات تحمل لفظ «الصوت» عنوانًا، ورقمًا متسلسلاً يميّز بين الأصوات. ثم فترة بعنوان «أصوات متفرقة». وبعد هذه المقدمة الصوتية، يتعلّق منصور إلى المدينة: «أدور في الطرقات بحثًا عن الخواجات، لأسألنيم عن سبب وجود العطل في جيوبنيم»^(٢٢). وداخل المدينة تتحرك الأجساد.. تشير إلى ولادة الأوجاع داخل العظام الطرية»^(٢٣).

وفي هذا الفصل أيضًا، يستعمل رمزًا آخر هو «الأصابع» فيقول: «على أبواب المدينة الداخلية كانت أصابعنا تتجمع...». ويستعمل الأصابع في معادلات رياضية لها دلالات اجتماعية وفلسفية، كقوله:

شكل الرياح = الأصابع المزروعة في عينيّ

«الأصابع = أطفالًا يحملون الألوان + الدم الخارج من أحشاء

الأمثلة»

«شكل الرياح + الأصابع = صورتي التي انكسرت على رأس حربة
منونة على المياه»^(٢٤)

وفي الفصلين السادس والسابع، يزاوج الكاتب بين همّ الكتابة وهموم الحياة، ويتوخّد الراوي بالقلم، فترى أن «القلم يجلس على كرسي

(٢٢) أنظر: من علاقات اللاترة، ص ٨٩.

(٢٣) م.ن. ص ٩٣.

(٢٤) م.ن. ص ٩٥.

عتيق على ظهر السفينة ويروي للمسافرين قصص المياه^{٢٥} وتساءل «هل تدخل الدائرة معي أو أبقي وحيداً؟»^(٢٥). وفي الفصلين تنامي الحالة الشعرية وحالة اليأس على حد سواء، وكذلك حالة الانقسام عند منصور، فيفيض ويمسك بأوراق منصور الآخر ويمزقها، ثم يمسك القلم ويكسره إلى نصفين ويتابع السير.

«الجبيل الصغير»^(٢٦)

بحسب تاريخ الصدور، إنها الرواية الثانية لإلياس خوري. أول ما يلتفت النظر هو العنوان. لماذا؟ لأنه عنوان واقعي، ويشير إلى مكان محدد هو حيّ الأشرفية في مدينة محدّدة هي بيروت، وأبطالها أناس حقيقيون من لحم ودم يتمون إلى الحياة اليومية. إلا أنهم، في الوقت نفسه، هم شخصيات اعتبارية تمثل قيمًا وأفكارًا مجردة تتحرك وتتكلّم وترتدي الملابس على الورق، ولكن، لا خارج المكان والزمان، كما رأينا في أبواب المدينة.

والرواية هنا تختلف من حيث الأسلوب والمخطط الروائي. فهي، وإن كانت تحكي قصة الحرب في لبنان، إلا أنها تبدأ بقصة أولئك الذين بدأوا بها من الأشرفية، وذلك في الفصل الأول وعنوانه: «الجبيل الصغير» (ص ٧-٢٥)، وتنتهي بقصة هؤلاء أنفسهم وقد انتهوا في باريس، حيث تحكي قصتهم في الفصل الخامس والأخير، وهو بعنوان: «ساحة الملك» (ص ١٢٣-١٦٣). وفي تحكي قصة برجيس نهر، المحارب، وهو ماروني من بدادون، ولا يزال يحنّ إلى قريته. وكان مقاتلاً في الفرق الأجنبية الفرنسية في فيتنام، ومن ثمّ كان مقاتلاً في الجزائر، وأخيراً صاحب مطعم في باريس.

(٢٥) أنظر: من علاقات النائرة، ص ١٠٧.

(٢٦) صدرت من المؤسسة العربية للأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٤، ١٦٦ صفحة من القطع الوسط.

وبين هذين الفصلين تتوالى بتة الفصول: فصل الكنيسة (ص ٢٧-٥٤) وفيه يروي قصة كنيسة الكبوشية، وبداية انقسام بيروت إلى شرقية وغربية، وقصة الراهبين الكبوشيين اللذين رفضا أن يغادرا الكنيسة ونشأ بينهما وبين الفدائين نوع من الصداقة.

وفصل الاحتمال الأخير (ص ٥٥-٩٥)، وفيه يروي قصة الفدائين، ليعلم أن الفدائي يرى نفسه الاحتمال الأخير لنجاح قضية فلسطين.

وأما الفصل الرابع وهو بعنوان «الدرج» (ص ٩٧-١٣١) فيحكي حياة الشعب العادي اليومية في أثناء الحرب، هذا الشعب الذي لم يقاتل ولم يخطف، كما أنه لم يكن من الموزولين والحكام، وأفراده ما زالوا يستطيعون العمل وكسب العيش في وظائف عادية، وهم يتفاعلون مع الحرب سلبيًا، أي يتلقون الضربات من هنا وهناك، ويحاولون التعايش مع الوضع. هم، باختصار، يتحركون لأنهم لا يستطيعون التوقف.

في هذه الرواية، يبدأ عند إلياس خوري ظهور اليمّ الفلسطيني في تضاعيف هم الكتابة الروائية وهم البحث عن شكل روائي. تبدو الرواية وكأنها لوحة تجريدية، تحكي شيئًا، بل أشياء، فيما ملامح من أحداث معينة تتأثر هنا وهناك، لينا دلالات تاريخية واجتماعية. وليس هناك تسلسل زمني، بل تتقاطع الأزمان فيما بين زمن الرواية الحالي وزمن الطفولة. زمن الرواية الحالي هو زمن الحرب الأهلية في لبنان، عندما كان الرجال يكسرون الأبواب ويقتحمون البيوت الآمنة بحثًا عن الفلسطينيين وعبد الناصر والشيوعية الدولية. جلسنا أمني على كرسي في المدخل تحرس بيتها، وهم في الداخل يمزقون الأوراق والذكريات^(٢٧). أما الموضوع فيتناول تاريخ لبنان الحاضر والبعيد، وكما يعلمه الخواجات في المدارس، كما يتناول الموضوع أيضًا الحزن الفلسطيني والحزن الكردي.

ولعلّ التجربة التي اعترت التعامل مع القضية الفلسطينية منذ نكبة

(٢٧) أنظر: الجبل الصغير، ص ٢٤.

العام ١٩٤٨ وحتى الآن، مرورًا بالحرب اللبنانية، تتوافق مع التجريبية التي اعترت الرواية العربية منذ مطلع القرن حتى نهايته، وحتى انعقاد مؤتمر الرواية العربية الأول في القاهرة العام ١٩٩٨.

ورواية إلياس خوري الجبل الصغير، التي صدرت في أوائل الربع الأخير من هذا القرن، تعكس روح التجريب، ففيها كل الأدوات المستعملة في الكتابة الروائية التقليدية، من سرد وحوار وشخصيات وزمان ومكان، كما أن لها حدثًا رئيسيًا، تدور عليه ومن خلاله وعلى هامش أحداث صغيرة وتداعيات ونظرات في الحياة والحب والسياسة والمرأة والدين. كما أن للرواية موضوعًا عامًا هو الحرب اللبنانية أو حرب الستين، إذ انقسمت بيروت إلى شطرين.

إن غير التقليدي في الرواية هو تداخل الأحداث وتقاطعها في المكان والزمان، مع اللجوء إلى قرينة كتداخل زمن الطفولة وزمن الرواية الجالي (ص ٦٩)، والقرينة «كمكة الزعتر»، وتداخل السرد بين أحداث بيروت وأحداث عمان (ص ٦٢-٦٣)، وتداخل زمن الرواية الحاضر والزمن الأبعد إذ تتقاطع حرب الشوارع في منطقة الكبوشية من بيروت مع حرب جيش الانتقاذ في فلسطين، والقرينة التراجع الفلسطيني (ص ٧٣-٧٤).

وبعد، فإن الرواية غنية بالشعر والفلسفة والنعنمات الفنية. فالدين له فلسفة والموت والحرب لهما فلسفة والخوف له فلسفة، وللشرق والغرب فلسفة، وحتى 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 تتوقف، فيصبح المزج مستحيلًا. للألوان مزاجها الخاص وتاريخها. يدخل اللون في اللون، ثم يصبح اللون احتمالًا، ويدخل في الأشياء وتنحل الألوان في الألوان».

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

مجرد حذاء، وأن الأحلام التي نبتأها سوف تحبنا إلى أحذية، إذا لم تتحطم الجامعة». جاء ذلك في معرض الحديث عن الحركة الطلابية في بيروت في ٢٥ نيسان ١٩٦٩. وفي هذا التاريخ كانت بقع الدم التي غطت شوارع بيروت بداية لبحر الدم الذي زلزل المدينة (ص ١٤٧).



ويدر أن الحرب ما زالت مستمرة مع إلياس خوري في رواية.

«رحلة غاندي الصغير»^(٢٨)

بعض العبارات الجاهزة التقليدية، والتي لا تعجب كثيراً من الحدائين، قد تكون هي أكثر ما يناسب حالة معينة. من هذه العبارات: «المكتوب يُنمى من عنوانه». هذا ما حصل معي عندما قرأت الفصل الأول من رواية رحلة غاندي الصغير: من الصفحات الأول أعجيتي.

تحكي هذه الرواية جانباً من ظروف اجتياح بيروت من قبل إسرائيل العام ١٩٨٢، وذلك من خلال عدّة شخصيات، أهمها غاندي الصغير واسمه الحقيقي عبد الكريم، وهو ماسح أحذية. ثمّ أليس وهي موسى. وأخطر الشخصيات شأنًا هو الراوي/ الكاتب، حيث يقول: «لو لم يمت كمال العسكري، لما التقت أليس بغاندي، ولو لم تلتق أليس بغاندي لما روى لها حكايته، ولو لم يمت غاندي، لما أخبرتني أليس القصة، ولو لم تختف أليس أو تمت، لما كتبتُ أنا ما أكتبه الآن»^(٢٩).

الرواية تتألف من سبعة فصول، بلا عنوان يميّزها سوى الرقم. ستة فصول منها تبدأ بعبارة: «قالت أليس إنه مات» «جئتُ ورأيتُ، وغطيتُ بالجراند، ولم يكن أحد. زوجته اختفت. كلهم اختفوا. وبقيتُ وحدي». وفي هذه العبارة ما فيها من الأسى على بساطتها ومباشرتها، وهي تتكرر

(٢٨) صدرت عن دار الآداب، ط ١، ١٩٨٩، بيروت، ٢٠٧ صفحات من القطع الوسط.

(٢٩) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ١٨.

تكرار لازمة في أغنية حزينة تحكي الموت والتشرد والوحدة.

الفصل الخامس من الرواية هو أطول الفصول (ص ٨٨-١٩٩)، أي إنه احتل أكثر من نصف صفحات الرواية. وهو ليس متصلاً، بل يتألف أيضاً من أربعة أقسام بلا عنوان ولا رقم. تقطة على السفر فقط وصفحة جديدة.

والتقطيع يسهل القراءة عادةً ويعطي القارئ مساحةً للحلم والتأمل. يقال إن أحسن الروايات هي التي تستطيع تلخيصها في ثلاث كلمات. وقد حاول إلياس خوري في الفصل السابع والأخير أن يترجم بعد ستة فصول تعج بالنعمة الفتية والتاريخية، ولخص لنا قصة غاندي الصغير بسمة أسطر، فقال:

«وُلد في «مشتي حسن»، هرب من والده الذي أخذه إلى مفارة جده. إشتغل في فرن المفتاح في طرابلس، هاجر إلى بيروت حيث اشتغل في مطعم أبو عيون.. ثم ماسح أحذية، تزوج وأنجب ولدين: حصن وسعاد. حصن كان حلاقاً.. وسعاد مريضة. أحب الحياة وأحب طعمها. أخبرته أليس، والفتيس أمين صادق، وديفيز حوله إلى صاحب مطعم. والكلب مات، وغاندي حزن على الكلب أكثر من حزنه على والده»^(٣٠).

ويقدم الراوي مراداً بأسماء الشخصيات، وعددها خمس وثلاثون شخصية^(٣١) وكانت وثيقة تاريخية، إلا أن الكاتب يقدم هذه الشخصيات بتوسط فتى، من خلال تأثره بموت غاندي الصغير: «الرجل القصير يمشي، وعلبة البويا معلقة في رقبته، وواسه يطرطق بالحيطان. وهو يحاول أن يرى طريقه. يمشي بين الحيطان، ويمد يديه كأنه يسبح في ماء، يدور به ويتلعه إلى أسفل». . . والماء الذي يتلعه يجرف الراوي إلى القاع فيرى وجوههم جميعاً، أي كل الشخصيات، ومن ثم يمد أسماءها.

(٣٠) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ٢٠٦.

(٣١) م.ن. ص ٢٠٤.

والشخصيات كلها ذات شأن في حركة القصة الروائي. وكان من المحتمل تسمية الرواية باسم أي صاحب حكاية من الحكايات المتنوعة في داخل الكتاب. وربما اختار المؤلف اسم غاندي الصغير لأن اسم «غاندي» يمثل ذاكرة جماعية عالمية، نسبة إلى زعيم الهند غاندي. ومن الطبيعي أن يتقن الكاتب الذكي عنوان كتابه بشكل يثير رغبة القارئ ويجذبه إلى القراءة.

والشخصيات بوجه عام متناة من شرائح اجتماعية مختلفة، خصوصاً تلك التي فُهِرت للبيان بفعل الحرب الأهلية، كرجال التنظيمات المسلحة، وتجار السلاح، وقضايات الملاهي ونساء علب الليل، يضاف إلى ذلك أناس عاديون كرجال الأمن وسيدات بيوت عاديّات، وأهل المدن وأهل القرى، ورجال أعمال أفرزتهم الحرب، ورجال الدين. فالفتيس أمين حكايته مؤثرة جداً على المستويات كافة، وحسن الزيلع الذي كان جندياً في الجيش اللبناني، ثم جاءت الحرب وبعثت مثل كل الناس^(٣٢)، وكذلك الملازم طروس، وعلاقته بأليس وتحول شخصيته بعد انقراض أمره أمام زوجته..

التداعي هو السمة التي تميز حركة القصة: حكاية تجر حكاية، وكل الحكايات تأتي على لسان الراوي نقلاً عن أصحابها، ويلاحظ الانتقال السريع بين ضمير المتكلم وضمير الغائب.

الرواية تقدّم، إلى جانب حكايتي غاندي الصغير وأليس المومس ومن خلالهما، حكايات سائر الشخصيات. والحكايات بسلة مشوّقة ولها حيكات درامية. فقد استعمل المؤلف في روايتها كلّ ما هو متاح من أدوات القصة: السرد والحوار، والمونولوج الداخلي، والتقطيع السينمائي. أمّا في شأن اللغة فقد حاول المؤلف أن يراعي طبيعة صاحب الحكاية وظروفه الثقافية والاجتماعية. فيحكي بلغة صاحب الحكاية حين يكون هو المتكلم، ويحكي الراوي بلغته عندما يتحدث عن

(٣٢) أنظر: رحلة غاندي الصغير، ص ١٨٣.

انطباعه الخاصة كقوله عن أليس: «أستمعُ إليها، أراها أمامي، كأنها ليست أمامي، تتلاشى في كلماتها كأنَّ جسمها يتلاشى، والحكايات تتحوّل إلى حكايات»^(٣٣).

لذلك نرى في الرواية عدّة مستويات من اللغة تتراوح بين المباشرة التفريرية، واللغة السريّة، ولغة الحياة اليوميّة العاديّة إلى اللغة الفنّيّة الراقية. كما أنّ الرواية حنلت بكثير من-الصور المتكررة، في نظري على الأقل، كصورة «الحكايات المثنوية»، وصورة «الصحراء من الوجهة الثانية»^(٣٤)، وصورة «أضواء الفجر الشاحبة التي تشبه الباذنجان»^(٣٥)، وقوله: «منذ ذلك اليوم وبيروت تلبس الليل»^(٣٦).

من خصائص الأسلوب عند إلياس خوري المزوجة والسخرية، كالمزوجة بين غاندي الصغير ماسح الأحذية وغاندي الزعيم الهندّي. يقول الراوي: «تذكّرْتُ غاندي الحقيقيّ ومعهُ المعزاة التي بدأ بها ثورته على الإنكليز، وحكايات الحاج أمين الحسيني عندما أحدها غاندي معزاته، واستبشر يومها الناس وقالوا تحرّرت فلسطين»^(٣٧).

وكذلك تعيره عن بعض مظاهر الحرب بأسلوب طغت فيه الفكاهة على مأساوية الحرب، كقوله: «صار الليل مكشوفًا كبطيخة مكسورة»^(٣٨). ومن الإشارات الساخرة أيضًا حديثه عن الصداقة التي ربطت النّيس أمين بالأستاذ الأميركي ديفيز: «كانت صداقتهما مشهورة، النّيس أمين يتكلّم معه الإنكليزية بلهجة نيويورك التي لا يعرفها، وديفيز يجاوب بعربية 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 الدينية والاساطير، محاولًا تأويلها بما يناسب موضوعه، كما رأينا في إشارته إلى قصة النبي نوح وسفينة^(٤٠)، وفي الإشارة إلى سبب تسمية منطقة «عين المرية» في رأس بيروت بهذا الاسم، فيذكر قصة الراهبة الإيطالية الملقبة بالريسة^(٤١).

وكذلك نرى أن أسلوب الكاتب ينشأ عن الأثر الإيديولوجي، وذلك في كثير من الإشارات والعبارات. منها مثلًا استعمال بعض الألفاظ التي تدل على الاستهتار بالدين بوجه عام، كاستعماله لفظة «صراخ» المأذن عرضًا عن كلمة أطف مثل «التداء». ومن ذلك أيضًا إيراد الحديث الذي دار بين الخوري يوحنا المزراعاني وأليس، حيث قال:

«سألها مرة لماذا لا تأتي إلى الكنيسة يوم الأحد»

«كيف بدني إجي يا أبونا، ما أنا ملعة»

«ملعة مش معتول. شكلك مثل تلاميذ الزاهبات»

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

«والكاهن صار مقتنًا بأن كلّه مثل بعضه»^(٤٢)

ومما ينشأ عن الأثر الإيديولوجي أيضًا ما أورده الكاتب في معرض حديثه عن «فيتسكي» الروسية البيضاء التي أصبحت خادمة في بيت ليليان صباغة: «صارت فيتسكي.. تتكلم العربية عندما تريد أن تعبر عن عدم رضاها، كأنّ هذه اللغة لا تصلح إلا للتعبير عن عدم الرضا والثام»^(٤٣).

وبالمناسبة فإنّ فيتسكي هنا تذكرنا بشخصية «وداد الشركية» في

(٤٠) أنظر: خانلي 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 مباشرة. وسأتحدّث عنها في الصفحات التالية لتتابع الرحلة مع مظاهر أخرى من شخصيّة إلياس خوري الروائيّة.

«مملكة الغرباء»^(٤٤)

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

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

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

وعن ماهيّة الحكاية الشعبيّة وكيف تنشأ يقول: «في الماضي كان هذا النوع من الحكايات يُنسى ويترك 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 تحوّل إلى وموز 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 همّ 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 المؤلف يؤكد هذه النقطة فيسهل أربعة فصول من الرواية (الثاني والثالث والرابع والسادس) بعبارة: «عم أكتب» أو «ماذا أكتب؟» وفي كل مرة تداعى الحكايات، يرافقها الشك في جوهر الحكاية، وانخلل في الحكاية، والمفارقات في نهاية الحكاية، والنهيات التي لا تأتي.

من هذه الحكايات حكاية إسكندر نفاع ووداد الشركية البيضاء، التي لم تكن تعلم، وهي تأتي بعد رحلة التيه والذل الطويلة لتستقر في بيروت، بأنها سوف تتبي في حقل الموت هنا «وستحوّل الأرض التي تفرشها هذه الحكاية لتخبر حكايات عن هذا العالم الغريب الذي لم نغيره»^(٤٦).

وحكاية مريم التي «تنددن لحناً غريباً لم تقل مرة من أين جاءت به، وتمشي إلى جانبي صامتة على ضفة البحر الميت»^(٤٧).

وحكاية إميل آزايف الذي قدّم نفسه إلى الراوي بوصفه طالباً إسرائيلياً يعيش في نيويورك، ودعاه إلى حضور فيلم قصير أخرجه أحد أصدقائه عن «كندا بارك» في القدس «أي القرى الثلاث: عمواس وبيت نوبا ويالو، التي دمرها الإسرائيليون فور احتلالهم الضفة الغربية عام ٦٧ وحوّلوها إلى «كندا بارك» من أجل توسيع القدس»^(٤٨).

وحكاية وديع السخن والفرق الكبير بينهما وبين حكاية إميل. «وديع السخن لم يكن يملك حكاية. حكاية أنه لا يملك حكاية، فوجد نفسه مضطراً إلى تبني حكاية ما كي يهاجر إلى إسرائيل بعد الحرب الأهلية الصغيرة التي حدثت في لبنان عام ١٩٥٨. يومها باع كل شيء، وجورج نفاع هو الذي اشترى»^(٤٩).

(٤٦) أنظر: مملكة الغمام، ص ١٣.

(٤٧) م.ن. ص ٥.

(٤٨) م.ن. ص ٢٨.

(٤٩) م.ن. ص ٣١ و ١٠٩.

وحكاية فيصل الفلسطيني التي لم تكتمل، ومنامه، والخيبة المتروكة بعد العودة.. «العودة جميلة ما دامت حلماً، ولكن إذا تحققت تصبح كابوساً» يقول منام فيصل: «صرت أقول لحالي، يا ريت نرجع نحن يللي عايشين بالمخيم نعمل بلدة صغيرة، بلد أو قرية أو مخيم، شي زي شاتيلا يللي عايشين فيه، رحنا دغري أدور على أصحابي تقول ليم: تعالوا نعمل بلدة بقلب فلسطين. تجمعتنا مع بعض وتكون زي المخيم.. بس لحقتنا فنت» (٥٠).

حكايات كثيرة، وكما يقال: حكاية نجر حكاية، وكلها تدور بين لبنان وفلسطين والأردن، وبعضها يطول ذراعها ليصل إلى نيويورك.

جمع المؤلف في هذه الرواية بين الأحداث الدرامية والمناخ الشعري. فالأحداث وفيرة والشخصيات تفرق الحصر، والحكاية التي تبدأ تتطور درامياً حتى تصل إلى ذروتها. كقصّة وداد الشركسية وإسكندر نقّاع، وقصّة فيصل الفلسطيني ومنامه، ومنامات الفلسطينيين التي كانت موضوعاً لفيلم صنعه المخرج السوري محمد ملص^(٥١)، وقصّة الراهب اللبناني جرجي خير الدوماني من دير مار سابا في القدس، وكثير من الحكايات التي حفلت بها الرواية.

وكل أبطال هذه الحكايات هم أبطال الرواية. وإذا بدأ هؤلاء الأبطال وكأنيهم أبطال بالوكالة عن الراوي، فيم يجسدون همّة في البحث عن الحكاية الشعبية بوجه عام، والفلسطينية بوجه خاص. والراوي في ذلك ينطلق من أسماء أشخاص حقيقيين وأماكن حقيقية.. فوزي القاوقجي، وأنيس صايغ، وفؤاد غبريال نقّاع، ومحمد ملص، وسلمان رشدي، وغالب هلسا، ومارون عبود، وتقولا الدرّ، ومحمود درويش، وغيرهم كثر. كما أنه يذكر أماكن واقعية معروفة، ومدناً وشوارع ومؤسسات، من ذلك مثلاً قوله:

(٥٠) أنظر: ملكة الغراء، ص ٣٣.

(٥١) م.ن. ص ٣٢.

«نفترض أنني ومعي مجموعة من الناس في مركز الأبحاث الفلسطينيّ نفسه الذي حوّله مقبرة بعد الاجتياح الإسرائيليّ عام ١٩٨٢». «نفترض أنّ كلّ شيء عاد كما كان وأنّ عليّاً (يقصد علي أبو طوق أحد شهداء مخيم شاتيلا وقد مرّ ذكره في الرواية) يقف والكهولة تغفّي شعر رأسه ويروي لنا ذكرياته، ماذا سيروي... هل سيجد متسعاً في الذاكرة ليميّز بين معارك أيلول ١٩٧٠ في الأردنّ وحصار مخيم شاتيلا في بيروت عام ١٩٨٥»^(٥٢).

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

للمحديث عن آيّة العمل الروائيّ لا بدّ من القول إنّ هذه الرواية هي رواية مرّجة ومتماسكة. إستطاع فيها الكاتب أن يتجنّب استخدام الشخصيات الذرائعيّ والمبسّط، الذي نجده عادة في الروايات التي تعتمد الرمز والأسطورة. كما أنّ المناخ الشعريّ، وإلا أقول الأسلوب أو اللغة، بل الحالة الشعرية قد ساعدت على الانتقال بين الأمكنة المتعدّدة والأزمنة المختلفة من جهة، وجبّت الرواية، من جهة أخرى، التحوّل إلى شكل قريب من المقال الذي يغفّي خطاب المؤلّف السياسيّ والإيديولوجيّ. لقد حافظ على الشكل الروائيّ، وهو شكل غير تقليديّ على أيّة حال. كما أنّ الأثر الإيديولوجيّ الذي يميّز الكاتب كان واضحاً في كثير من المواضع، من ذلك مثلاً الصورة الساخرة التي رسمها لفوزي القاوقجيّ، قائد جيش الإنقاذ، حين زار مركز الأبحاث الفلسطينيّ^(٥٤).

(٥٢) أنظر: مملكة الغرياء، ص ١٦-١٧.

(٥٣) م.ن. ص ٩٩.

(٥٤) م.ن. ص ١٥-١٧.

والى ذلك فإن الرواية حفلت بالإشارات والنصوص الدينية (حكاية المسح والمريمات السبع اللواتي يُحطن به)^(٥٥)، وكذلك أهمية الألحان اليزنطية في الكنية الشرقية^(٥٦).

كما حفلت الرواية ببعض أبيات من الشعر القديم، وبعض الآراء الفلسفية في فلسفة الكتابة وكتابة التاريخ، وتحوّل التاريخ إلى حكاية شعبية أو أسطورة، كقوله عن مريم والحب: «أنت تريدني لأنك لا تكتب عني، تكتب عن غيري، أعرفكم، فخيالكم يقوم على تركيب الآخرين في وهم الكتابة»^(٥٧).

وكقوله: «والحكاية هي أننا نبحث عن حكايتنا، ونُدعي أننا نبحث عن الحقيقة. نجد الحقيقة فنضيع الحكاية ونبدأ من جديد»^(٥٨).

إنّ النتيجة التي نخرج بها بعد قراءة الرواية، هي انشاء التفكير الرهيب في ممارساتنا الثقافية، حتى كأن الرواية قد وجدت شكلها، كما أنّ الثقافة العربية بدأت خطواتها على الطريق الصحيح. وذلك من خلال تطوّر نظرة المثقفين إلى القضية الفلسطينية.

ولعلّ الفترم التي يختم بها الكاتب روايته، وهي: «هل هي مريم الجالسة على أطراف غور الأردن تتظر الغريب الذي يقتل الغريب؟ أم هي الحكاية؟ هل هذه الأرض التي اسمها فلسطين هي مجرد حكاية تسحرنا بأسرارها وطلاسمها؟ ولماذا حين نستمع إلى هذه الحكاية، لا ننام، بل نموت؟»^(٥٩).

وأنا أقول للروائي إلياس خوري: إنّنا نموت لأننا ندرك أنّ هناك فلسطين.. وهناك فلسطينين.. هناك النظرية وهناك التطبيق. هذه سته

(٥٥) أنظر: مملكة الغمام، 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 وستة الأفكار الكبيرة والمبادئ.

«مجمع الأسرار»^(٦٠)

إنّ الزمان هو العنصر الثاني بعد اللغة، وهو الذي يميّز الرواية باعتبارها جنسًا أدبيًا. والزمن الروائي يتصف بأنه تاريخي بمعنى أنّه بضمني قيمة معيارية على الزمن الماضي. وعلى ذلك، فالبحث في الرواية هو بحث في تاريخيّتنا ومعناها من ناحية، ومن ناحية أخرى يجب التنبه إلى أنّ انتقال مركز الأحداث في الرواية من الماضي إلى الحاضر هو حاضر غير تام. 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 حقيقية. فهي ليست تقليدية وليست مجرد تهويمات فكرية، أو شعراً غامضاً لا نعرف له مبدأ ولا خيراً. إنّها رواية تدفعني إلى التوجّه إلى إلياس خوري لأقول له: يا سيدي لقد أتت اللعبة.

«بدأت الحكاية». هي جملة تتردّد في مطلع كلّ فصل من فصول الرواية السبّعة عشر باستثناء ثلاثة فصول: الثامن والخامس عشر والسادس عشر. وحبكة الرواية تستند إلى صندوق أسود خشبيّ مطعم بالصدف الدمشقيّ، خبأ فيه يعقوب نضار أوراقه مع الليرات الذهبية واحتفظت به شقيقته سارة. وظلّ الغموض يكتف هذا الصندوق حتّى فتحه إبراهيم بن يعقوب، ولم يرَ إلاّ أوراقاً مهترقة، وعندما مدّ يده إلى داخل الصندوق، أحسّ بالآلاف الحشرات تسلّقت يده اليمنى. هذا الصندوق أو المجمع الذي سمّيت الرواية باسمه، هو قصّة الوهم أو الإنسان الذي يكشف 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 بصّر على الطابع الحكائي. وزمن الحكاية
الآنّي هو ستة أيام، 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 تاريخاً
الحريّين الأهلّيّين الكبريين في لبنان.

بلدت بيروت بين هذين التاريخيّين مدينة خمر-ونساء ونهريب حبّيش
وقتل وجرائم وسجون وهجرة وأحلام بالهجرة، أي إنّ «قول» الرواية هو:
سؤال موجه إلى أولئك المتباكين على بيروت ما قبل الحرب التي وضعت
أوزارها حديثاً، والذي يقول: إلى أيّ بيروت/لبنان تريدون العودة، وإلى
بيروت هي التي خربتها الحرب؟

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

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

أبطال هذه الرواية من الطبقات الشعبيّة والعمّال الحريّين 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 وكأته يعيد تشكيل صورة المرأة
في حكايتها بين رجلين»^(٦١).

نورما عبد المسيح وحنّ السلّمان المالح وإبراهيم نصّار، معظم
أحداث الرواية تدور بهم ومعهم ومن حولهم، يضاف إليهم الرّيس سامي
الخوري المهربّ المشهور الذي اختفى في الأربعينات بحسب الرواية.

(٦١) أنظر: مجمع الأسرار، ص ٩.

صحيح أن أحداث هذه الرواية تدور بين الحربين، ولكن الحرب ليست السبب في معاناة الأبطال ولا في ما حدث ويحدث. فالناس تولد وتكبر وتتصارع وتعيش وتتغرب وتتفلسف وتموت، لا بسبب الحرب، بل هي صيرورة الحياة.

في هذه الرواية نجد في حميمة إلياس خوري مع مدينة بيروت شيئاً من حميمة نجيب محفوظ^(٦٢) مع مدينة القاهرة، ونجد في افتتاح إلياس خوري على العالم والكون شيئاً من افتتاح حنا منه على العائم والكون.

يتميز أسلوب إلياس خوري بالثنائية الصوتية ضمن الخطاب الروائي، أي إنه يخدم بشكل متزامن متحدثين اثنين ويعبر عن اثنين مختلفين: نية الشخصية التي تتكلم وهي النية المباشرة ونية المؤلف «المؤاربة». فخطابه ثنائي الصوت. وهذا الخطاب يكون دومًا ذا حوارٍ داخلي. 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 المزاجية بين رواية غابرييل غارميا ماركيز قصة موت معلن، ورواية الغرب لأبير كامو، مع قصة يعقوب نصّار، تجسّد هذه الثنائية.

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

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

(٦٢) عُرف عن هذا الروائي المصري الكبير (نال جائزة نوبل للأدب العام ١٩٨٩) أنه لم يفاخر مدينة القاهرة.

بيروت تعيش تحت سطوة رجل اسمه فيكتور عواد^(٦٣).

والشيء اللافت في هذه الرواية هو أنسنة الشخصية الروائية وتأكيدها فرديتها واجتماعيتها. وكل ذلك يُسهم، بلا شك، في صوغ الرواية بصيغة إشكالية، مما يجعلها أكثر حيوية ودينامية. والياس خوري يذهب بعيداً جداً في أنسنة شخصياته الروائية، عندما يذكر أسماء تاريخية حقيقية معروفة كان لها تأثير في شخصيات الرواية، كاللواء المصري عبد العزيز صفوت، والشيخ بشارة الخوري، أول رئيس جمهورية لبنان في عهد الاستقلال، وغيرهم^(٦٤).

ومع أنّ شخصياته هي من الطبقات الشعبية كالعَمال الحرتين غير المتعلمين، نرى الكاتب يفلسف أعمالهم وأحوالهم ويعلمها. من ذلك مثلاً أبو يحيى السمكري الذي يملك نظريته الخاصة في السمك البولشفيك، وجورج الناشف الذي كان طبّاحاً عند آل الداعوق في رأس بيروت^(٦٥)، وكتّوله عن جوليا الناشف إنها «كانت غريبة»، ويستطرد قائلاً: «لا يحتاج الإنسان إلى جدّنا آدم عليه السلام ولا إلى تصانده كي يكتشف أنّ الغربة لا تفترض الهجرة أو الطرد من الجّة. يستطيع الإنسان أن يكون غريباً في بيته وبين جيرانه. الغربة هي الصراع الذي يخرج من الأعماق فيتخذ شكل الزغاريد»^(٦٦).

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

في ما يتعلّق بالمعالجة الروائية ككلّ، رصدت في مجمع الأسرار عدداً من الظواهر سأذكرها في ما يلي:

١ - يلاحظ تطوّر التعبير عن الخطاب الديني، 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، وأيضاً ص ٤١.

- هل قدر المثقفين أن يبدأوا بالكفر ويتهوروا بالإيمان؟
- ٢- الاستعانة بفضص الأنبياء والأساطير والنصوص الشعرية القديمة وأقوال المتصوفة مع الحكيم والأساطير الشعبية وتضمينها سرده وحكاياته، وكذلك الاستعانة بروايات لكتاب سبقه كالكتاب الروسي تشيخوف والكولومبي ماركيز وغيرهم من الأجانب والعرب^(٦٧).
- ٣- تحليل الأقوال الشائعة وردود الفعل ومنازلة ذلك بين شعب وشعب، وباتحاد بين العرب والغربيين. من ذلك مثلاً فلسفة التضحية كما يراها المؤلف، واعتبار الضحايا ليسوا حقائق، بل أفكار، حتى السيد المسيح عليه السلام اضطرَّ إلى صعود العليب كي يتهي من كونه فكرة، ويتحوَّل إلى كلمة الإنسان وهو يُساق بهذا الشكل الرحشي إلى الموت^(٦٨). وكذلك الأمر في تعليه الصداقة^(٦٩).
- ٤- وصف الحياة في السجون المدنية التي يتم فيها التعذيب أيضًا^(٧٠).
- ٥- وصف المقامرة والمراهنة في سبق الخيل باعتبارها من الصفات اللصيقة بشريحة كبيرة من الشعب اللبناني^(٧١).
- ٦- ظهور الأثر الإيديولوجي عند الكاتب في موقفه ضد اليمين العربي. من ذلك سخرته من مشايخ الخليج العربي وأمراته^(٧٢) وسخرته من الاستقلال اللبناني^(٧٣).
- ٧- تداخل هم الكتابة الروائية وتفاصيل الحكايات، كخديته عن إشكالية 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 غيظ من فيض ستابعه في الرواية السابعة والأخيرة من
مطالعتنا النقدية، وهي باب الشمس.

«باب الشمس»^(٧٥)

عادة أرى الشعر . . الشعر هو فوق مستوى أيّ نقد . فهو فقط للقراءة
والاستماع والتأمل والتذوق والاستمتاع . هكذا كان شعوري وأنا أقرأ
رواية باب الشمس، آخر رواية صدرت لإلياس خوري، قرأتها ومررت
كأنها قصيدة . لذلك سأحاول قدر الإمكان تدوين انطباعاتي عن هذه
الرواية .

تقول الناقدة يمني العيد: «إنّ القول السرديّ يكشف فنيّه
بديمقراطية، أي بانفتاح موقع الراوي على أصوات الشخصيات، بما
فيها صوت السامع الضمنيّ، فيترك لهم حرّية التعبير الخاصّ بهم، ويقدم
لنا منظوراتهم المختلفة والمتفاوتة والمتناقضة . وبذلك يكشف عن طابع
سياسيّ عميق، قوامه حرّية النطق والتعبير»^(٧٦) . وقد وجدتُ هذا القول
ينطبق إلى حدّ بعيد على رواية باب الشمس .

تعجّبي الناقدة يمني العيد في كلّ أعمالها النقدية، وأحرص دائماً
على متابعة ما يصدر لها، وأستفيد كثيراً من منهجها النقديّ، ولكن على
طريقة الناقد الهاوي، لا المحترف .

إنّ العمل الفنيّ، الرواية مثلاً، تكون في رأيي كالقمر البدر في سمائه
الصافية ونوره الفيّاض، ولكن بعد أن يخضع للفحص العمليّ الذي يجريه

(٧٥) صدرت عن دار الآداب، بيروت، ١٩٩٨، ٨٢٥ صفحة من القطع الوسط .
(٧٦) أنظر: يمني العيد: الراوي، الموقع والشكل، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت،
١٩٨٦، ص ١١ .

عليه بعض أتباع المنهج البيروني، يصبح كالقمر بعد أن هبط الإنسان على سطحه واكتشف أنه ليس إلا صخرًا وحجرًا، لا ماء فيه ولا حياة.

مع إعجابي بهذا المنهج أو بالأحرى بالفحص المعملي، وإقتراري بصعوبته وتفتيته العالية، أفضل أن أستفيد منه بقدر محدود، باعتباري ناقدة هاوية، لا محترفة، أو بالأحرى قارئة منذرقة. وكل ما سأفعله في رواية باب الشمس هو أن أقرأها بصوت عالٍ.



أول ما طالعنا في هذه الرواية هو النثر الملحمة، مقارئة بتاج إلياس خوري الروائي. فهي تمتد على مساحة (٥٢٨) صفحة من النطع الوسط، أي إن عدد صفحاتها ينقص قليلًا عن عدد صفحات رواياته السابقة مجتمعة.

والطابع الثاني الذي تتسم به الرواية هو تعدد مواقع القول الروائي، القول/النص، والقول/الحوار. إن التفتية الروائية أمر مهم في العمل النثري. ومع كونها وسيلة وأداة للتعبير، إلا أنها تصبح غاية في ذاتها، لا تهمل أهمية عن المعاني التي تحملها والقضايا التي تعبر عنها.

الإنطباع الأول هو الشعور بالحزن والأسى والتفزز أحيانًا. وإذا كانت هذه الرواية حقيقية أو قريبة من الحقيقة، فليس لنا إلا الله. ولكن يبدو أنها تستند إلى وثائق، وهذا ما أثبتته المؤلف في الصفحة الأخيرة من الرواية، حين وجه الشكر إلى عشرات النساء والرجال في المخيمات الفلسطينية، الذين فتحوا له أبواب حكاياتهم، كما وجه الشكر إلى ثمانية عشر مرجع مكتوب وسموع. هذه الرواية، باختصار، هي تاريخ ما قد ييمله التاريخ.

هذه الرواية تؤرخ للقضية الفلسطينية بشكل إبداع على المستويات كافة: النضالية والإنسانية والسياسية. وهي مدونة بأسلوب روائي 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 الروائية.

وقد كانت مجمع الأسرار البرهان على أنّ الجانب الفني/ الأدبي عند الكاتب أصبح لديه إمكانيّة «التزّه» عن الإيديولوجي، وإن لم يكن بشكل قاطع مانع.

والانطباع الثاني الذي تكوّن لديّ هو أنّ رواية باب الشمس ترقى إلى مستوى روايات عبد الرحمن منيف وحتّى منه، وقد استطاعت أن تتخطى واقع كون الموضوع الفلسطيني أصبح موضوعًا مستهلكًا في أدبنا العربي الحديث على المستويات الأدبيّة كآفة. فمع أنّ الموضوع بوجه عام ليس جديدًا، كموضوع خماسيّة مدن الملح لعبد الرحمن منيف^(٧٧)، أو موضوع ثلاثيّة البحر لحنّا منيف^(٧٨)، إلا أنّ التحوّل الذي طرأ على سير القضية الفلسطينيّة والجوانب التي كانت تعتبر من التابو الفلسطينيّ والعربيّ وكان يجري التعميم عليها أديبًا وفتيًا، استطاع إلياس خوري أن يتحمّنها بتوسّط فنيّ عالٍ وتنتيجه رواية لا يرقى الشكّ إلى متواها الرفيع. وممن يقرأ الرواية لا بدّ أن يلمس هذا الأمر بجملاء. فقد انفتح الراوي على أصوات الشخصيات بما فيها صوت السامع الضمنيّ، وترك لهم حرّيّة التعبير الخاصّ بهم، وقدم منظوماتهم الفكرية المختلفة والمتناقضة. كيف تمّ ذلك؟ هذا ما سأعرض له في النقاط التالية التي رصدتها 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 الروائي الكبير جائزة الرواية العربيّة في المؤتمر الأوّل للرواية العربيّة، الذي عُقد في القاهرة العام ١٩٩٨.

(٧٨) أنظر: أهلام الأدب العربيّ المعاصر - سير وسير فانيّة، مركز دراسات العالم العربيّ المعاصر، جامعة القديس 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: «مقلّعة للدخول في عالم حنّا منيف الروائيّ».

لقد تمّ ذلك من خلال ثلاث شخصيات رئيسية: الشخصية الأولى هي الراوي/د. خليل؛ والشخصية الثانية هي شخصية يونس، التبادليّ الفلسطينيّ المريض في مستشفى الجليل في لبنان؛ والشخصية الثالثة هي شخصية نهيلة، زوجة يونس، التي بقيت في فلسطين وعاشت تحت الاحتلال.

والآلية التي اتبعتها المؤلّف هي أنّه بقي خارج اللعبة نهائيّاً. فهو لم يتماه مع الراوي. فالراوي هو راوٍ/بطل، لا الراوي/الكاتب. وفيما هو ينطق بلسان جميع الشخصيات، فإنّه ينطق عن نفسه. فالرواية بما هي رواية الشخص الواحد هي أيضاً رواية عشرات الشخصيات.

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

وفي مستشفى الجليل يرفد يونس منذ مئة أشهر، وزمن القصر هو الشهر السابع. يونس غارق في الكوما، ود. خليل الممرّض يصرّ على الاعتناء به: «أقضي وقتي معك، أحملك وأطعمك وأراك تتغيّر أمامي، وأشعر براحة نفسيّة، أشعر أنّ مفاصلي تتراخي وأنّني أستطيع أن أحكي ما أشعر به وأكون حرّاً. أنت ابني والآباء لا يخافون أمام أبنائهم»^(٧٩). لذلك يتحدّث خليل ويقول كلّ ما عنده وما عند غيره في ما يتعلّق بالقضية الفلسطينية.

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

والراوي/خليل يتحدّث إلى يونس ويتذكّر عنه، ويروي لنا

(٧٩) أنظر: باب الشمس، ص ٤٤٧.

الحكايات وذلك من خلال دبالوج داخلي يقوم به خليل، تختلط فيه الذاكرة بالحلم، ذاكرة يونس عن نبيلة وذاكرة خليل عن أبيه وأهله وحياته، ومن الذاكرتين يخرج الحديث عن الفلسطينيين الذين ظلوا في فلسطين وعاشوا تحت الحكم الإسرائيلي، وقصة الذين قرؤا: «إننا لسنا لاجئين، نحن فارّون، ولا صفات أخرى. نقاتل ونقتل، ولكننا لسنا لاجئين، قلت للناس إنّ صفة اللاجئ معيبة، وإنّ الطريق مفتوح إلى كلّ قري الجليل»^(٨٠).

وكذلك يتحدّث عن الجيل الفلسطيني الذي وُلد حوالي ١٩٤٨، ولم يعرف فلسطين، ولكنه تبنّى ذاكرة الآخرين، أو بالأحرى فرض عليه أن يتبنّى ذاكرة الجيل الذي سبقه. هذا الجيل الذي عاش خارج فلسطين، حتى ولو كان في المخيمات، فإنّ له نظرة مختلفة إلى الأرض والعودة. لذلك رأينا خليل يبكي أمام خرائب وسط بيروت لأنّه عاشها وعرفها، واستكر البكاء على فيلم أم حسن قائلاً: «لماذا تريدني أن أبكي على خرائب التاريخ؟». وفي موضع آخر، يعلّق خليل على جلسات الذكر والحضرة الصوفيّة فيقول مخاطباً أباه: «إشرح لي الآن لماذا الحنين إلى أيام الفقر تلك؟ لماذا كانت جدتي تضمّ المخدّة إلى صدرها وتحرض على تغيير تويجات الأزهار التي كانت تحشرها بها. وتقول إنّي 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، ممرض فدائي، صغير على رتبة الممرض السياسي التي منحه إيّاها أبو أيّاد. منذ الفصل الأوّل وهو يتحدّث إلى المريض يونس، الفدائي الفلسطيني القديم. ويبدو أنّه من القادة الذين كانت لهم طلّوات وجولات منذ بداية حرب ١٩٤٨، التي

(٨٠) أنظر: باب الشمس، ص ٢٠.

(٨١) م.ن. ص ١٧١، وأيضاً ص ٣٢٨.

يقول عنها، بلسان خليل: «والله ما كانت حربًا، والله مثل الحلم، لا تصدق يا ابني أنّ اليهود ربّحوا حرب الـ ٤٨. في الـ ٤٨ لم نحارب، لم نكن نعرف، ربّحوا لأننا لم نحارب. هم أيضًا لم ينجاربوا. فقط ربّحوا. وكانت مثل المنام»^(٨٢).

هذا المريض يونس قد دخل في الكوما، الغيبوبة قبل الموت. وهذه الرواية تحكي قصة المسافة التي-أمحت بين الحلم والحقيقة في كلّ ما يتعلّق بالقضية الفلسطينية، ما كانت وما أصبحت. تحكي قصة الأيام المغفّاة بالصمت حين لم يعد أحد يعرف أحدًا أو يتكلّم مع أحد: «حتى الموت ما عاد يوخذنا، حتى 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 بالألقاب الشائعة في الاستعمال اليوميّ الدارج، مهما بلغت من سوقية^(٨٤). ويقدم الحكاية بعدة روايات وذلك كي لا يخون الحكاية. تدور الحكايات في المخيمات الفلسطينية، عين الحلوة، والمخيمية، وصيرا وشاتلا وفي القرى الحدودية الفلسطينية - اللبنانية، وفي قرى الجليل داخل الأراضي المحتلة. وهو، ككلّ أبناء جيله، لم يذهب إلى «المدسة بشكل جدّي». بعد الصفّ الرابع الابتدائيّ، ألحقه بمعسكر الأشبال التابع للقوّات العسكرية. يقول: «ذهبنا كي نغيّر العالم، فوجدنا أنفسنا جنودًا كالجنود في أيّ جيش عاديّ مع فاروق وحيد هو أننا كنا نتكلّم في السياسة، وخاصّة أنا، فقد بدأت حياتي العسكرية فعلاً كضابط، مفوضًا سياسيًا في قوّات العاصفة»^(٨٥).

أما «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.

المحتلة والتي كان يلتقي فيها يونس نهيلة، متسللاً إليها ومتسللاً إليه، وأنجبا عدة أطفال. يقول عنها الراوي مخاطباً يونس ويدعوه هنا: يا أبي: «فالحكاية يا أبي لا تنتهي بامرأة تفت وحيدة أمام المحقق وتعلن حمايتها لك بتلك الطريقة المبكرة. امرأة لبست العار كي تحمي حياتك وتغفلك بشرف الحب...» وكيف أدهش وأعجب، وكلّ حكاياتنا هكذا، تجعل الضحك يمتزج بالبكاء. وتخرج الفرح من الحزن»^(٨٦).

إنّ السؤال الذي يُطرح هو: هل الرواية هي إعلان عن موت القضية، وموت يونس ونهيلة هو كناية عن ذلك، أم إنّ كلمة الرواية تلتخص في قول الراوي: «من الأول أقول لك، كلّ شيء عاد إلى الأول، كأنّ كلّ شيء لم يكن...» «ونحن في الأول...» كلّ كلماتنا مدوّرة. لفتنا منذ البدء، أي منذ آدم، كانت مدوّرة. ومهما حاولنا كسر دوائرها، فإننا نسقط في دوائر جديدة؟^(٨٧).

نقول: «خلص»، لكن أين نجد «الخلص»، نقول: خخلص، فيأتي التاريخ الأعمى ويجرّك من شعر رأسك إلى الخرب. قلت: خخلص، وغرقت في المذبحة. قلت: خخلص، وحاصرته حرب المخيمات. قلت: خخلص، ووجدت نفسي مصلوباً على حائط بيته مهجور في قرية أشباح هجر سكانها تدعى مجدليون. والآن أقول: خخلص، لأجد نفسي مع هذا الطفل (يقصد يونس) الذي يترنح فيه الموت. كأننا تولد في الموت ونموت فيه^(٨٨).

إنّ موضوع هذه الرواية، في غناه وتعقيداته، يواكب شكلها، بحيث لم يترك المؤلف أداة من أدوات التعبير غير التقليدي تعبت عليه: السرد الفتي، والحوار، والمونولوج، والتداخل والتناثر في الأمكنة والأزمنة، والتداعي والاستطراد، والتعميش، أي إدخال نصوص شعرية ونثرية في

(٨٦) أنظر: باب الشمس، ص ٢٩٠-٢٩١.

(٨٧) م.ن. ص ٢٩٨-٣٠٣.

(٨٨) م.ن. ص ٤٦٩.

تناولت هذه الرواية كل ما يخطر في البال وما لا يخطر، عن القضية الفلسطينية، عن القادة والزعماء، عن المقاتلين، عن الناس العاديين في المخيمات وخارجها، عن الفلسطينيين في الأراضي المحتلة، والذين حملوا الجنسية الإسرائيلية، عن المهاجرين اليهود النجد والمهاجرين اليمينيين، عن المفارقة في أن «أولادنا يعرفون العبرية وهم يجيئون بعربية غريبة، أولادنا يعرفون لغتهم وهم لا يعرفونها»، عن المال الذي أفسد القضية الفلسطينية (قصة أبو جهاد)^(٨٩)، عن استعمال القضية للثأر الشخصي^(٩٠)، كحادثة أحمد بن محمود، عن الحرب ضد الفلسطينيين في لبنان وعمان^(٩١)، عن الهزيمة والنكبة وكونهما لا يبران «الافتتاح بحياة الكلاب التي نعيشها منذ ولادتنا»^(٩٢)، وعن «استكار تبني الجيل الفلسطيني، بعد ١٩٤٨، ذاكرة الآخرين»^(٩٣)، عن أن «فلسطين كانت المدن حيفا وبافا والقدس وعكا، أما القرى فكانت كالقرى، وأن المدن انهارت بسرعة واكتشفنا أننا لا نعرف أين نحن». . . «الذنب ليس ذنب الجيوش العربية وجيش الإلتاذا فقط، كلنا مذنبون لأننا لم نكن نعرف، وحين عرفنا كان كل شيء قد انتهى. عرفنا من النهاية»^(٩٤). وتحذرت الرواية أيضا عن صعوبة الحصول على فرص العمل للفلسطينيين المقيمين في لبنان^(٩٥)، وتحذرت عن تشيؤ الضحايا واستعمالهم لما يسمى Fund Raising، كمنصة 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 أداة للنقد الذاتي أيضًا، كذكر ارتكابات الفلسطينيين ضد «الآخرين» وارتكابات «الآخرين» ضدّهم، كقصة لقاء خليل/ الراوي بجورج الكتانبي^(٩٧) ووصف سقوط مخيمي جسر الباشا وتل الزعتر وكيف كان ذلك بربريًا^(٩٨). وتحاول الرواية الإجابة عن سؤال لماذا يكره الناس الفلسطينيين، وذلك على لسان نهيبة، عندما قالت للضابط الإسرائيلي: نحن يهود اليهود^(٩٩).

كما أنّ الرواية تُظهِر كيف ينظر الأجانب والغربيون بالتحديد إلى قضايانا: «فهؤلاء الأجانب يعتقدون أنّ مجرد زيارتهم لنا تضحية كافية كي نوافق على طلباتهم»^(١٠٠).

هذه الرواية، في رأيي على الأقل، إلى كونها اختارت التفضية الفلسطينية موضوعًا لها، هي، في الوقت نفسه، دائرة معارف إنسانية واجتماعية. فقد حوت كثيرًا من الحكم والأمثال والفلسفات والمعارف كقصص المزارعين وطريقة تعاملهم. فمثلًا «حصاد القمح والذرة نصفه للمالك، أما الزيتون والزيت فلمن زرعه»^(١٠١).

ومن خلال بثّ المعارف يطلّ الأثر الإيديولوجي. فالراوي يبدي إعجابه الملعوم بالأبله، بطل دواستوفسكي، بثّوله: «يا عين على سذاجته كأنه المسيح، اقرأ الأبله ولا أشبع، يا ليتني أستطيع أن أصير مثله»^(١٠٢). وكذلك يورد قصة الشيخ الأخضر ليظهر دجل رجال الدين^(١٠٣).

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

(٩٧) أنظر: باب الشمس، ص ٣٩٤.

(٩٨) م.ن. ص ٢٨٠.

(٩٩) م.ن. ص ٣٧٢.

(١٠٠) م.ن. ص ٢٤٥ و ٢٤٦ و ٢٥٣ و ٢٦٠.

(١٠١) م.ن. ص ٨٢.

(١٠٢) م.ن. ص ١٤٧.

(١٠٣) م.ن. ص ١٦٢.

خجلنا وحزنا وشوقنا. إنه غطاء. الشاعر يغنينا بكلماته كي لا نتلف
أرواحنا. الشعر ضد الموت، داء ودواء، غطاء الروح ويرد الروح. وأنا
بردان الآن.. وألجا إلى الشعر أخيراً فيه رأسي وأطلب منه أن
يغطني»^(١٠٤).

• • •

شهادات ختامية

«كلّ الرّيمّات ممكنة»: عبارة وردت في الصفحة ٢٠٧ من باب
الشمس. هذه العبارة، التي جمع فيها الحرف «رِيمًا»، تحملنا على القول
إنّه يجوز للروائي ما لا يجوز لغيره. قيل قديماً يجوز للشاعر ما لا يجوز
لغيره، فأعطي كثيراً من الرخص في الأوزان الشعرية وفي اللغة وأحياناً في
صرفها ونحوها. والآن يبدو أننا سنتعير هذه القاعدة لتطبيقها على الرواية
العربية الحديثة، فنقول: يحقّ للروائي ما لا يحقّ لغيره.

وهذا يشمل بالدرجة الأولى حقّ تضمين العاميّة والألفاظ الدارجة
والثانية والسوقية، وذلك من أجل الفنّ، فلكلّ مقام مقال ولكلّ زمان دولة
ورجال.

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

- ١- إنّ القاسم المشترك بين جميع روايات إلياس خوري هو تداخل همّ
البحث عن شكل روائي خاصّ وهموم الحياة التي تتناولها كلّ رواية،
وتكاد لا تخلو آية رواية من إشارة أو أكثر إلى هذا التداخل.
- ٢- استعمال معظم أهاليب الرواية العربية الحديثة: التقاطع بين الأزمنة
والتناثر بين الأمكنة، مع تقطيع الرواية إلى مقاطع بلا عناوين ولا

(١٠٤) أنظر: باب الشمس، ص ٥٠٠.

- أرقام، فقط نفقة على السطر، و صفحة حديدة.
- ٣- إستعمال تواريخ محدّدة وحوادث تاريخية معينة، مع ذكر الشخصيات التاريخية الحقيقية والواقعية بأسمائها، ورواية الحكايات عنها والاستشهاد بما فعلت.
- ٤- يروز أتر الكاتب الإيديولوجي في معظم الروايات، وذلك بالإشارات الساخرة أو بما يعبر عن الإعجاب والتقدير.
- ٥- تطوّر النظرة إلى الدين من السخرية إلى الحياء، ومن ثمّ الاحترام إلى حدّ ما.
- ٦- ورود عبارات كثيرة تصلح لأن تكون حكماً وأقوالاً مأثورة، وهي كما يبدو من ابتكارات المؤلف.
- ٧- من خصائص الكتابة الروائية عند إلياس خوري البعد الفلسفي في معظم ما يكتب. فهو يفلسف الأمور وظواهر الحياة، يفلسف اللون والصوت، ويفلسف الحبّ والموت والخية، ويفلسف اللغة، والأسماء، حتى إنّ اختيار أسماء شخصيات الرواية يُسبّب له إشكالية.
- ٨- الاستعانة بروايات كتاب سبقوه، وتقميش رواياته بنصوص منها.
- ٩- الاستعانة بقصص الأنبياء والأساطير، وتضمنين نصوص شعرية ونثرية وأقوال المتصوّفة، وكذلك بعض الآيات القرآنية الكريمة والأحاديث النبوية الشريفة.
- ١٠- الاعتماد على لازمة محدّدة يفتح بها فصول بعض الروايات، كتلك التي نجدها في الأغاني الشعبية.
- ١١- يعلّل الأقوال الشائعة ويرصد ردود الفعل، مقارناً شعباً بشعب، ولغة بلغة، بشكل مباشر وصريح.
- ١٢- المرأة في روايات إلياس خوري ليست وظيفة. فالشخصية الروائية قد تكون امرأة وقد تكون رجلاً. لا عقدة في ذلك. فالمرأة ليست أداة ولا متكا للتعبير عن الجنس أو ما يرمز إليه الجنس. إنّها شخصية روائية مستقلة وكاملة. هذا أقصى ما يمكن أن أقوله، أو

بالأحرى هذا انطباعي عن المرأة في كتابات إلياس خوري. ويبدو أنها لا تسبب له مشكلة أو أزمة كالتي نجدها عند إدوار الخراط في راما والتّين^(١٠٥). وهي ليست هامشية كالتي نجدها عند صنع الله إبراهيم في نجمة أغسطس^(١٠٦).

١٣- كتاباته بوجه عام تتمّ على أنه يملك جمعة ثقافية متنوّعة، وتاريخية تحديداً، سواء أفي تاريخ لبنان أم تاريخ فلسطين وسورية والأردن.

١٤- إهتمام الكاتب برسم شخصياته قد تغيّر بين مراحل الكتابة الأوّل والمراحل الأخيرة. في البداية، كانت الشخصيات عبارة عن معاني أكثر من كونها لحمًا ودمًا. ومع تقدّمه في الكتابة، أصبح يهتم بوصف شخصياته باعتبارها كائنات بشرية لها شكل خارجي ولون بشرة وعمر وطباع وغير ذلك.

١٥- حضور الراوي في كلّ الروايات، فهو دائماً أخطر الشخصيات شأنًا، ويشكّل عمود الرواية الثّقري. 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 توراتية.

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 الشّيع الروائيّ.

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

(١٠٥) إدوار الخراط: راما والتّين، رواية، المؤسّسة العربيّة للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.

(١٠٦) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس: رواية، ط ١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، دار الثقافة الجديدة القامرة، 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 أحب جيرا إبراهيم جيرا لأنه يكتب بشكل أرستقراطي. جملة نخبوية وجميلة. صحيح أنه كان فقيرًا في طفولته، لكنه كتب مثل الكتاب، أي صاغ جملاً أدبية 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، وانتظر المزيد، ولعلّ غيري يتظر أيضًا.

المصادر والمراجع

المصادر

خوري، إلياس:

- ١ - عن علاقات الدائرة، رواية، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ٢، ١٩٨٥، ١٢٥ صفحة من القطع الوسط.
- ٢ - الجبل الصغير، رواية، مؤسسة الأبحاث العربية، 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 الغرياء، 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، اتحاد الكتاب العرب، القاهرة، دار الثقافة الجديدة، ١٩٧٤.
- ٩ - الخراط، إدوار: راما والتبين، رواية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٠.
- ١٠ - خوري، إلياس: الذاكرة المفقودة، دراسات نقدية، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٩٠، ٢٩٧ صفحة من القطع الكبير.
- ١١ - النور، د. زياد: الأثر الإيديولوجي في النص الروائي، مؤسسة النوري، دمشق، ط ١، ١٩٩٣، ٢٦٤ صفحة من القطع الكبير.
- ١٢ - العيد، د. يمني: الراوي، الموقع والشكل، بحث في الرد الروائي، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ط ١، ١٩٨٦، ١٨١ صفحة من القطع الوسط.
- ١٣ - كامبل، الأب روبرت اليسوعي: أعلام الأدب العربي المعاصر سير وسير ذاتية، مركز دراسات العالم العربي المعاصر والمعهد الألماني للدراسات الشرقية، بيروت، مجلدان، ط ١، ١٩٩٦، ١٤٢٠ صفحة من القطع الكبير.
- ١٤ - منيف، د. عبد الرحمن: مدن الملح، خمسة أجزاء، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت؛ التيه، ١٩٨٤؛ الأخلدود، ١٩٨٥؛ تقاسيم الليل والنهار، ١٩٨٩؛ المنبت، ١٩٨٩؛ يادية الظلمات، ١٩٨٩.
- ١٥ - مينه، حنا: ثلاثية البحر، دار الآداب، بيروت؛ حكاية بخار، ١٩٨١؛ الدقل، ١٩٨٢؛ العرفاء العيد، ١٩٨٢.

المجلات

- ١٦ - المشرق، نصف سنوية، بيروت، ١٩٩٤، الجزءان الأول والثاني.
- ١٧ - الموقف الأدبي، شهرية، دمشق، أيلول/ تشرين الأول ١٩٨٥.
- ١٨ - النهار العربي والدولي، أسبوعية، لبنان، ٢٥-٣١/٥/١٩٨٧.