شعرية الالتباس

مقاربة لأعمال إلياس خوري الروائية (*)

د. سامي سويدان

قد يكون من الضّروري عشية العام العشرين على بداية الحرب الأهلية اللبنانية، وفي ظلّ السّنة الرابعة على خمودها، التّقدّمُ بتوضيح بسيط يدفع إليه ما يروَّج منذ سنوات من كلام يدين الحربَ والمتحاربين والسّلاحَ والمسلّحين، ويكاد لا يميّز بين مقاتل وآخر وموقع وآخر.. حتى وصل الأمر بالبعض إلى اعتبار الحرب في كل الأزمنة والأمكنة ضدّ الثّقافة والحضارة. هكذا يجري طمسُ الوقائع وتشويه الحقائق، وتنشط آلية الفكروية السّائدة لتعميم مقولاتها وترسيخ نظرتها إلى الحاضر والتّاريخ والمستقبل فيُساوَى بين الفاشيّ والدّيمقراطيّ، والطّائفيّ والعلمانيّ، والعميل والوطنيّ.. ويُغفل كونُ إنجازات الثّقافة والحضارة الإنسانية هي نتيجة نضالات مريرة للشّعوب وفئاتها المثقّفة والواعية ضد قوى الاضطهاد والقمع... نضالاتٍ كان لصِيَغها العسكرية أو الحربية أبعدُ الأثر في بلوغ تطلّعات هذه الفئات وتلك الشّعوب نحو الحرية والعدل والتّقدّم.

لعل في اجتماعنا اليوم هنا مناسبةً لإزالة هذا **الالتباس** الذي تسعى قوى متعدّدة في السّلطة وممّن يدور في فلكها ـ عن وعي أو لاوعي ـ إلى تثبيته في ذهن الناس وفي التّاريخ لهذه الفترة العصيبة من حياتهم؛ علماً بأنَّ التّاريخ في النّهاية هو ميدان من ميادين الصّراع الطّبقي، وتعبير عن توازن قوى أو نزاعها وتوافق مصالح أو تضاربها، تبرز فيه وجهةُ نظر الفئات المنتصرة والمسيطرة وتُهمَل وجهاتُ نظر الفئات المندحرة والمغلوبة. فإذا كنّا اليوم نلتقي هنا ونتداول في شؤون الثّقافة والفن والأدب فينبغي ألّا يغيب عن بالنا أن ذلك ما كان ليتمّ لولا النّضال الوطنيّ والديمقراطيّ الحثيث المتعدّد الأشكال الذي خاضته وتمارسه قوى متعدّدة؛ وهو نضال تتصدّره اليوم المقاومةُ المسلّحة في الجنوب والبقاع الغربي للعدوّ الصّهيوني الذي يحتلّ بعض الأرض العربية ويسعى لاحتلال معظم العقل العربي والنّفسية العربية عبر فرضه القبولَ بكيانه العنصريّ وبالتطبيع الثّقافي الذي تتوالى الدعواتُ إليه والخطواتُ نحوهُ، ـ ومن المؤسف أن يكون أمين معلوف وأدونيس ولطفي الخولي في عداد القائمين بها[1] ـ يسعفه في ذلك نظامٌ إمبرياليٌّ عالميٌّ متعاظمُ الاستشراس، وأنظمةٌ عربية متزايدة التبعيّة، وقوى سياسية محليّة داعمة أو متواطئة، ومجتمعاتٌ تعاني الحرب الأهلية أو مهدَّدة بها إلى جانب ما تعانيه من استنزاف وحصار وتخريب، وقياداتٌ (فلسطينية خاصة) مستسلمة ومتخلّية عن النضال والحقوق... هذه المقاومة المسلّحة للعدو الصهيوني هي استمرار وتصعيد لتاريخ طويل من الكفاح المسلّح ضدّ هذا العدوّ، وهي معرّضة للتحدّي الذي واجهه هذا الكفاح وكان قصورُ القوى الممارسة له عن الارتفاع إلى مستواه والردّ عليه العاملَ الرئيسي في تدهورها وانهيارها... عنيتُ به البعدَ الديمقراطي. فعدا عن كون مجابهة العنصرية الصهيونية لا يمكن أن تتم استناداً إلى أيّ عنصرية أخرى (دينية أو قومية...) دون أن تقع في التّماثل وتفقدَ بالتالي جوهر تبريرها، فإن هذه المجابهة إن لم تلتحم بممارسة وإنجازات ديمقراطية فعلية من قبل القائمين بها تعرِّض هؤلاء للتحوّل إلى أعداء لشعوبهم وتترك الباب مفتوحاً أمام احتمالات تسلّطهم على هؤلاء وخيانة قضاياهم والإساءة إلى مصالحهم على نحو ما تقدّم منظّمة التحرير الفلسطينية اليوم ـ وليست وحدها في هذا المجال ـ صورة عن ذلك.

مجابهة العنصرية الصهيونية لا يمكن أن تتم استناداً إلى أيّ عنصرية أخرى (دينيّة أو قوميّة...)

هكذا يصبح النضال الديمقراطي بما يعنيه من إصرار على الحريات الاجتماعية (حرية الرأي والتعبير بالطبع، وإنما إيضاً حرية السلوك اليومي من ملبس ومأكل وعلاقات جنسية ونشاط ثقافي وفنّي ورياضي...) الوجهَ الآخر المكمِّل للنّضال الوطني (المسلّح). وربّما في هذا الإطار بالذات يجدر تقييمُ حذر البعض من المقاومة حين ترتبط بظلامية إرهابية، وتشكيك البعض الآخر بالديمقراطية حين ترتبط بتبعية ارتهانية. على أن اتحاد بُعْدَي النضال الوطني والديمقراطي قد يسمح بتخطي هذه التبعية وتلك الظلاّمية، وبانخراط أوسع الفئات الشعبية في عملية التحرير والتقدم. وإذا كنا نجتمع اليوم بفضل هذا النضال الوطني والديمقراطي، فمن حقّه علينا أن يأتي تداولُنا اليوم في الثّقافة والأدب ممارسةً تليق بالقيم والشّعارات التي يتضمّنها.

(*) من الكلمة التي ألقيت مختصرة في كلية الآداب ـ الجامعة اللبنانية (الفرع الأول: بيروت) في ١٣ نيسان ١٩٩٤ ضمن سلسلة الأيّام الثّقافية للعام الجامعي ١٩٩٣ ـ ١٩٩٤.

(١) راجعْ بيان أدونيس المنشور في العدد ٦/٧ من الآداب، وكذلك مقالة محمد سعيد مضيّة.

لعلّ في رأس شروط الوفاء بهذا الحق أن يكون تطلّبنا وتشدّدنا في النظر الجمالي إلى الإنتاج الإبداعي (الروائي) مماثلاً إن لم يكن متجاوزاً لتشدّد المناضلين الوطنيين في تأمين شروط النجاح لعملهم العسكري ضد العدوّ الصهيوني، وأن يكون الحوار الناضج والمنفتح ممارسة تُحتذى لديمقراطيّة حقّةٍ يدّعيها كثيرون ولا تتحقّق إلاّ نادراً(. . .)

يجب أن يكون تشدّدنا في النّظر الجمالي إلى الإنتاج الإبداعي مماثلاً ـ إن لم يكن متجاوزاً ـ لتشدّد المناضلين الوطنيين في تأمين شروط نجاح عملهم العسكري ضد العدو الصهيوني.

---

* * *

كان قومٌ يقولون إنّ يسوع هو يوحنّا المعمدان، وآخرون يقولون إنه إيليا، وآخرون يؤكّدون أنّه إرْميا أو واحد من الأنبياء. ولمّا سأل يسوع تلاميذَه من يكون، أجابه سمعان بطرس «أنت المسيح ابنُ الله الحيّ». فباركه يسوع وقال له إنّ أبي الذي في السّموات هو الذي كشف لك هذا، «وأنا أقول لك أنت الصَّفاة وعلى هذه الصّفاة سأبني كنيستي، وأبوابُ الجحيم لن تقوى عليها. وسأعطيك مفاتيحَ ملكوت السّماوات؛ فكل ما ربطته على الأرض يكون مربوطاً في السّماوات، وكل ما حللته على الأرض يكون محلولاً في السّماوات» (**إنجيل متّى**: ١٦).

في المرّة الثالثة التي يظهر فيها يسوع لتلاميذه بعدما قام من بين الأموات يسأل بطرس: يا سمعان بنَ يُونا أتحبّني أكثر من هؤلاء؟ فيجيب: نعم يا ربّ أنت تعلم أنّي أحبّك. فيقول له يسوع: ارع خرافي. ويسأله ثانية وثالثة ويعقب في كليهما كما في الأولى، مكرّساً بذلك تمييزه له عن سواه من التّلاميذ بدور استثنائي في بناء ملكوته وصون رعيّته (**إنجيل يوحنّا**: ٢١).

قبل ذلك كان يسوع يأتي بالمعجزات ويرسل تلاميذه بالدعوة الدّينية الجديدة عندما بلغه خبرُ قطع هيرودُس لرأس يوحنّا المعمدان، فخرج إلى البريّة منفرداً. إلاّ أن جموعاً غفيرة لحقته فأشفق عليها وأبرأ مرضاها. ولمّا تأخّر الوقت بارك سمكتين وخمسة أرغفة فأشبع خمسة آلاف رجل عدا النّساء والصبيان، وملأت الفَضَلات اثنتي عشرة قُفّة. ثمّ طلب من تلاميذه أن يسبقوه بسفينتهم حتى يصرف الجموع. وبعدما فعل صلّى ومضى إلى تلاميذه ماشياً على البحر. فلمّا رأوه ظنّوه خيالاً (أو شبحاً) وخافوا فطمأنهم. لكن بطرس قال له: «يا ربِّ إن كنت أنت هو فمرني أن آتي إليك على المياه». فقال: «هلمّ». ومشى بطرس على المياه، إلاّ أنّه لما رأى شدّة الريح خاف وبدأ يغرق فصرخ: يا ربِّ نجّني. فأنقذه يسوع وقال له: «يا قليل الإيمان لماذا شككت؟» (**إنجيل متى**: ١٤، **ومرقس**: ٦) ومع ذلك لا يتردّد يسوع في جعله الصّخرة التي يبني عليها الأركانَ الصّلبة للكنيسة، وفي وهبِهِ سلطاناً إلَهياً بين البشر.

فيما بعد يخبر يسوع تلاميذه أنّه سوف يُقتل في أورشليم. ويقومُ في اليوم الثالث، فيزجره بطرس قائلاً: حاشى لك يا ربّ لا يكون لك هذا. فيلتفت يسوع إليه ويقول: إذهب خلني يا شيطان فقد صرت لي شكّاً لأنّك لا تفطَنُ لما لله ولكن لما للنّاس. (**إنجيل متّى**: ١٦). وفي العشاء السرّي الأخير يقول يسوع لتلاميذه: الليلة كلّكم تشُكّون فيَّ لأنّه مكتوب اضرِب الراعي فتتبدّد خراف الرعية. فقال له بطرس: «لو شك فيك جميعهم لم أشكَّ أنا» فقال له يسوع: الحقَّ أقُول لك إنّك في هذه الليلة قبل أن يصيح الدّيك تنكرني ثلاث مرّات. فردّ بطرس: لو أُلجئتُ أن أموت معك ما أنكرتك. (**إنجيل متّى**: ٢٦) ولا يلبث بطرس أن يحقّق نبوءة يسوع فيه.

* * *

ليست حكاية بطرس مع المسيح بمعزل عن تلك الروايات التي يؤلّفها إلياس خوري، أو تلك الحكايات التي ترويها شخصيّاتها المختلفة. وبالرغم من الصّلات المتفاوتة التي يمكن لحظها فيما بينها منذ **عن علاقات الدائرة** (١٩٧٥) حتى **مملكة الغرباء** (١٩٩٣) ـ منذ تلك الدوّامة التي يجد منصور نفسه فيها في ميتم الدّير الّذي يتعهّده في مطلع الرواية الأولى حتّى «ترتيلة الغريب» التي يتردّد لألاؤها بين الحب والقبور من ناحية وبين الخراب والحكاية من ناحية ثانية في الرواية ما قبل الأخيرة ـ فإنّ هناك إشارات شديدة الإيحاء بتماثل قويّ بين النصّ الدينيّ والنصّ الروائيّ. وهذا ما نجده في قصّة الراهبة الإيطالية التي خرجت من السّفينة التي غرقت في البحر وجاءت تمشي فوق الماء إلى البرّ حيث أقامت وبَنَتْ مدرسةً وعلّمت الأولاد وحفظت القرآن وأعطت اسمها لمنطقة عين المريسة (**رحلة غاندي الصغير** ص ١٤٤ ـ ١٤٥). بل هناك إحالةٌ مباشرة على النّص الدّيني كما يدلّ وضعُ الراوي في **مملكة الغرباء** الذي يحكي محاولته اليتيمة والفاشلة في أن يصبح بطلاً حين خرج من مركب الصّيد في بحر عين المريسة ومشى على وجه الماء وراه الجميع يمشي، أمّا هو فقد غرق؛ وخلافاً لبطرس الرّسول الّذي غرق لأنّه خاف فتنبّه إليه المسيح وأنقذه لم يجد الرّاوي أحداً لإنقاذه (ص ١٨ ـ ١٩). كما أن جزءاً من الحكايات المتشابكة التي تنتشر في النّصوص الروائية لإلياس خوري، خاصّة في ما قبل الأخير منها (**مملكة الغرباء**) يخصّ السيِّدَ المسيح نفسه (وليس اسم الرواية، من ثمَّ، ضعيفَ الإيحاء بالصّلة الوطيدة بهذا الجانب الدّيني ومتضمّناته الرمزيّة ـ راجع **مملكة الغرباء** ص ٣٨). فأمام نهر الأردن يلتقي الرّاوي بالمسيح واقفاً وسط المياه الضّحلة الموحلة للنّهر الذي حوّل الإسرائيليون مجاريه.

السيّد يقف وحده كغريب. وأنا أمامه. يومها سألوه كما سيسألونه كل يوم: «هل أنت إيليّا؟» وسيجيبهم كما أجابهم دائماً: «لا».

هذه المرّة سألوني أنا. لست أدري من أين جاؤوا، ولماذا. فجأة رأيتُهم أمامي، وسألوني: «هل أنت إيليّا؟»

قلت: لا.

قالوا. من؟

قلت: أنا.

قالوا: من؟

قلت: مجرّد من يكتب هذه الحكاية.

التفت المسيح، وكانت المياه تصل إلى ركبتيه، وهو يقف وكأنّه يستمع إلى أصوات غامضة لا نسمعها نحن.

التفتَ وسألني: أيّة حكاية؟

«حكايتك يا سيّدي»، قلت.

«ولكنّها مكتوبة»، قال.

«أكتبها لأنها مكتوبة»، قلت: «نحنُ نكتب المكتوب. لو لم يكن مكتوباً ما كتبنا».

وسأله رجل من هناك «هل أنت مسيّا»؟ «أنت ڤلت»، أجابه. لم يقل إنه هو، تركهم يقولون؛ وأمّا هو فقال ما سبق أن قيل: هكذا يا سيّدي أكتب المكتوب، وإلاّ فماذا أكتب؟

كان الأفق رصاصياً، وكان هو وإيليّا بين النّار، وهذه المسافة الصّغيرة التي تفصل الأرض عن الأرض.

إميل لم يكن معي. (ص ٢٩ ـ ٣٠ راجع أيضاً ص ٥٧ . . .).

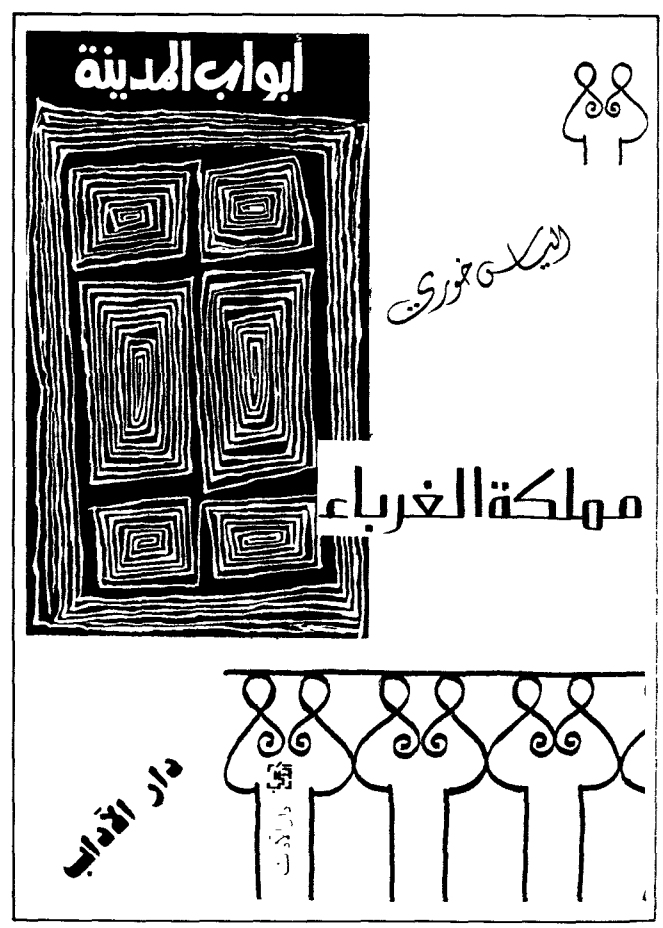
ومريم لم تكن معه (ص ٥) والأرجح أنّه لم يكن وحده (ص ٢٩). لكنّه وحده يشهد ويحكي ما رأى:

أنا الذي رأيت،

أشهد وأقول وأصرخ،

أنا الواقف على شاطئ البحر الميّت، حيث المرايا والوجوه النّحاسية والأرض التي تنفصل عن الأرض. . . (ص ١٢٦).

وليس بالإمكان التحقّق من صحّة الحكاية، وإن كان بالإمكان التّرجيح أن «الكاتب» يعرف أنّ إحدى وصايا يسوع هي: «لا تشهد



بالزّور» (**إنجيل متّى**: ١٩) وأنّ الكمال لا يكون باتّباع الوصايا التي ذكرها يسوع بل بالتخلّي عن كلّ شيء واتّباعه هُوَ. . . على نحو ما أجاب أحدَ السّائلين الذي مضى حزيناً لأنّه كان ذا مال كثير، فقال يسوع لتلاميذه معقّباً: «الحقَّ أقول لكم إنّه يعسر على الغنيّ دخولُ ملكوت السّماوات، وأيضاً أقول لكم إنّه لأسهل أن يدخل الجمل في ثقْب الإبرة من أن يدخل غنيّ ملكوتَ السّماوات» (**إنجيل متّى**: ١٩). لكنّه بالتّأكيد يعرف أنّ يوسف، الذي تسلّم جسد يسوع المصلوب وكفّنه ووضعه في قبر منحوت في الصّخر، هو رجل غني من الرامة وتلميذ ليسوع (**إنجيل متّى**: ٢٧)، و«ترتيلة الغريب» المشار إليها آنفاً (**مملكة الغرباء** ص ١٢٥ ـ ١٢٦) تتناول هذه الواقعة الأخيرة.

قد يكون في ذلك كلّه ما يدفع الباحث أو القارئ إلى رصد أوجه التّماثل والاختلاف بين النّص الدّيني والنّص الروائي، والمضيّ في ذلك إلى تقصّي علاقة هذا النّص الأخير بجملة من النّصوص الأخرى قد يكون النصُّ القرآني (**رحلة غاندي الصغير** ص ٢٠٧) والصحفُ اليوميّة (**رحلة غاندي الصغير** ص ١٤٨ ـ ١٥٠ و**مملكة الغرباء** ص ٦٤ و١٢١ ـ ١٢٢ . . .) وكتبٌ لمحمّد ملص (**مملكة الغرباء** ص ٣٢ ـ ٣٣) أو سلمان رشدي (**مملكة الغرباء** ص ٩٦ ـ ٩٨). . . بعضَها. بيد أن هذا التّداخل النّصيّ في دراسة العمل الروائي يفترض تدقيقاً شديداً ومعرفة واسعة، ويتطلّب مدى في المعالجة كبيراً يضيق به مجالُ هذه المناسبة، وهو رغم أهميّته لا يشكّل موضوع المقاربة الراهنة.

كما قد يجد الباحث أو القارئ جملة من المسائل لا تقل أهمية عن التّداخل النّصيّ جديرة بالمتابعة والاستجلاء، ربّما كانت العلاقة بين الشكّ واليقين، والأمانةِ في نقل الوقائع وتزويرها، والصّدق في رواية الأخبار والكذب. . . إلخ. أبرزَها، لكنّها ليست هي المقصودة تماماً في ما تقدّم من إشارات.

ولعلّني لا أخطئ حين أعتبر أن هذه المسائل ومثيلاتها تلتقي في محور شامل جامع يشكّل العامل المشترك الذي تنضوي جميعها فيه. وإذا كان هذا المحور ـ العامل يتراءى في النّص الدّيني أو النّصوص أو الرّوايات الأخرى التي يحيل عليها النّصُّ الرّوائي لإلياس خوري، فإنّه في هذا النّص الأخير يتحوّل إلى بُعْدٍ تكويني وتعبيري أساسي يصعب الادعاء بمعرفة النّص المذكور وبلوغ مقوّماته الشّعرية / الجمالية في حال إهماله أو تلافيه. . قصدت به: **وجهَ الالتباس** القائم في هذا النّص.

* * *

إذا كانت بعضُ أحداث الإنجيل(أفعالاً وأقوالاً) كتلك التي سبقت الإشارة إليها مدعاةَ تساؤلٍ يطرح مسألةَ الالتباس المفترض بين شكّ بطرس وإيمانه، وبين دنيويّته الشّيطانيّة وحظوته الإلهية، وبين كذبه المحقّق والدّور الرعائي الذي ناطه المسيحُ به. . فإن روايات إلياس خوري لا تقتصر على هذا المظهر الأولي للالتباس. فهي لا تختصّ بشخصية واحدة، ولا تقوم على حكاية بعينها، ولا تقتصر على المعطيات الزمانيّة ـ المكانيّة للحكايات كما يظهر ذلك منذ الرواية الأولى

عن **علاقات الدائرة** ويتنامى ويتعاظم على امتداد الروايات اللاحقة باستثناءٍ نسبي في **الوجوه البيضاء** ـ حتّى يتجلّى في أوج نضجه وتكامله في **مملكة الغرباء**. وإذا كان لنا أن نتعرّف، باختصار، على بعض معالم هذا الالتباس فإنّنا نجدها في جملة من السّمات البنيوية المتفاوتة الحضور في أعمال خوري الروائية ولكنْ المكرّسةِ بشكل طاغ ومثير في ما قبل الأخيرة منها.

● لعلّ السّمة العامّة الأولى متمثّلةٌ في تلكِ البنية الدلالية الدّائريّة التي تبدو الأساس الثّابت والمستقرّ الذي تقوم عليه العوالمُ القصصية المختلفة، وتكاد أنْ تكون شبيهةً ببنية اللاّوعي الكامنة في خلفية جميع أعمال خوري الإبداعية. هذه البنية الدّائرية هي في **عن علاقات الدّائرة** عبارة عن دوائر مغلقة ومفضية إلى سواها في تكوينٍ أقرب ما يكون إلى اللّولبية المطّردة الاتّساع. فمن دائرة الميتم حيث يجتمع الأطفال في الدّائرة نقطةً خلف نقطة، وتدور الدّائرة بهم دوراناً لا بدء له ولا نهاية (ص ٣٣ ـ ٣٦)، يخرج منصور أو ترميه الدّائرةُ بعيداً بسبب حركتها (ص ٣٦) إلى دائرةٍ أوسَع هي بيروت التي يدخلها بطبقاتها وأبوابها فتحوط به الدّوائر المتعدّدة (ص ٦٤). فبيروت «مجموعات من المقابر» (ص ٨٨) ودائرة «تحيط بها الأبنية من جميع الجهات» (ص ٩٨)؛ هي دائرة سجن (ص ٩٧) ومستشفى (ص ٩٨) وساحات موت (ص ٩٢ ـ ٩٣). فيخرج من جديد إلى دائرة أوسع؛ إلى «الغابات» والسّلاح (ص ٩٩ ـ ١٠٠) أو الكفاح المسلّح (قارن ص ١٠٠ بصفحة ١٠). هذه البنية الدّائرية قائمة في **أبواب المدينة** حيث تقدّم في متاهات تشكّل ساحة الملك أو الموت مركزها. وهي تتطوّر من البساطة التي ميزتها في الرواية الأولى إلى التّعددية والتّركيب في **الوجوه البيضاء** و**غاندي الصّغير**، على غلبة للتّجاور في الأولى مقابل غلبة التّقاطع في الثّانية، قبل أن تبلغ الحدّ الأقصى من التّداخل والتّكثيف في **مملكة الغرباء** حيث تقوم البنية على حشد مجموعة من الدّوائر المتوازية التي تمضي جميعاً في حركتها اللولبية مشحونة بصورة متزايدة بالعناصر التي تزيدها وضوحاً وبلورة بالقدر الذي تشكّل فيه حشداً متعاظماً من العناصر التي تزيدها غموضاً وادْلهماماً.

هامشيّة الشّخصيات الروائية هي الموقع الأنسب لرؤية أفضل للعالم القصصي الأوسع

● السّمة الثّانية تتعيّن في الهامشيّة التي يمكن تحديد مواقع الشّخصيات بها. وهي هامشية تجعل هذه الشّخصيات في وضع يتميّز بالحركيّة العالية وعرضة للنّبذ والإقصاء، وبالتّالي للولوج في دوائر أخرى من دوائر الحكايات أو في دوامة الموت الهادر في أثنائها. فمن اللّقيط واليتامى الذين تطحنهم آلةُ الاستغلال والقمع في **عن علاقات الدّائرة** إلى الرّجل الغريب الضّائع والنّساء المنذورات في **أبواب المدينة**؛ إلى البسطاء والسّذج والمشعوذين والمنحرفين والمضطهدين من فقراء وخدم وصغار موظفين ومقاتلين ولصوص وقتلة في **الوجوه البيضاء**؛ إلى أصحاب المهن الوضيعة النّازحين من المناطق والأرياف مثل ماسح الأحذية والمومس وقبضايات الملاهي والمرضى نفسياً والمتخلّفين عقلياً والخادمة المتحرّرة من العائلة القيصريّة الرّوسية في **رحلة غاندي الصّغير**؛ إلى «الشّركسيّة» ـ الأذربيجانية التي تباع في بيروت، والطّبيب اليوناني الذي يعمل في مستوصف مخيّم فلسطيني محاصر، واليهودي البولوني الذي يترك «إسرائيل» ليعيش في أميركا واليهودي اللبناني الذي يترك بيروت ليموت في فلسطين المحتلّة، والمسيح الغريب والرّاهب الهارب من الدّير في القدس ليترأس عصابة مسلّحة في الجليل في **مملكة الغرباء**... تبدو هذه الشّخصيات في هامشيّتها أو مواقعها الطّرفية متمتّعةً بميزة الابتعاد عن المركز وإتاحة الفرصة لرؤية لدائرة العالم القصصي متميّزة ـ كأن الهامش هو الموقع الأنسب والأكثر حظوةً لرؤية أفضل للمتن الدّائري المطروق ـ. كأنّ الشّخصيات بوضعها المذكور مزدوجةُ العلاقات أو متعدّدتها بقدر ما يرتبط مركزها الطّرفي الخاص بجملة من الصّلات مع أطراف أخرى ومع مركز الدّائرة التي تنتمي إليها والدّائرة أو الدّوائر المحاذية لها أو المتقاطعة معها، كما يمكن لعلاقات المومس (**أليس**) في **مملكة الغرباء** بالزبائن من ضبّاط وسياسيين وغيرهم وبالقبضايات والمومسات ومتعهّدي البغاء وأصحاب الملاهي والفنادق والكتّاب ورجال الدّين والعائلة... أن تعطي صورة أوليّة عن ذلك التّشابك والتّعقيد بما يتضمّنه من غنى وتنوير ومن اضطراب واختلال في آن معاً.

● السّمة الثّالثة قائمة في تلك الخصوصية الغالبة على رؤية الرّاوي أو على بؤرة المنظور التي يعتمدها في سرد عالمه القصصي، وهي خصوصية يطغى عليها الارتجاجُ والقلق. كأنّ متابعة الدّائرة في مواقعها الطّرفية الزّخمةِ الاندفاع والحركةِ لا تتمّ بدورها من موضع ثابت أو مستقرّ، فتأتي في انتقالاتها وتحوّلاتها لتستجيب لأوضاع المواقع المذكورة ولتفارقها في الوقت نفسه. ففي حين تبدو حركة السّرد في إيقاع مماثل لحركة بعض الأحداث والتّطوّرات على مدى من التّلاؤم والتّجانس، سرعان ما ينكسر هذا التّلاؤم وتمضي حركة السّرد لتعانق حركة أحداث وتطوّرات أخرى ولتخطو على إيقاع مشترك في فضاء عالم قصصي مختلف. على هذا النّحو لا يعود الخطاب (السّردي) مرتهناً للحكاية بقدر ما تصبح الحكاية محكومة به، لتكون الأولوية معطاة للخطاب السّردي أي لكيفية الهواية وبالتّالي للمستوى المحدّد لجمالية النّص الرّوائي أو شعريّته على الخبر القصصي أي على ما يروى أو حكايته.

في هذه الوجهة الغالبة على أعمال إلياس خوري الرّوائية يتمّ اللّجوء إلى جملة من العناصر التي تجعل عمليّة الانتقال والتّغيير مقبولة، وأحياناً متوقّعة، وتسهل بالتّالي للخطاب السّردي المجال كي يحقّق فعاليّته الشّعرية المتميّزة. لعلّ أهم هذه العناصر ذلك المزج الهائل بين

«الواقع» و«الخيال»، و«الحقيقة» و«الوهم»، و«الصّدق» و«الكذب»، و«والشك» و«اليقين»، و«التحقيق» و«التلفيق»... إلخ، كما هو الحال في **مملكة الغرباء** بالنّسبة للرّاوي ومريم (راجع الصّفحات ١٩ و٦٤ ـ ٦٦ و١١٧) أو لإميل أزاييف وجرجي الرّاهب (راجع ص ٧٦ و١١٩). وعدم الاقتصار على لعبة التّقديم والتّأخير والعودات الدّورية بالنّسبة للحكاية الواحدة، بل القيام إضافةً إلى ذلك بخلط الحكايات المتعدّدة والمنتظمة على هذا النّحو، ييسّر ذلك الاعتماد البارز على التّداعي الذي يوفّر شرطَ اشتغاله غالباً عاملٌ مشترك معنوي أو لفظي بين حكاية وأخرى، كما يؤلّف في **مملكة الغرباء** «البحرُ الميّت» صلةً بين مريم

لا يعود الخطاب السردي عند الياس خوري مرتهناً للحكاية، بقدر ما تصبح الحكاية محكومةً بالخطاب!

والمسيح (ص ٣٧ ـ ٣٨) والغرقُ صلةً بين الرّاوي وبطرس الرّسول (ص ١٨ ـ ١٩) والتّصديق صلة بين بطولة الرّاوي وحكاية مريم مع الجندي الأسمر الطّويل (ص ١٩)؛ وكما يمكّن في الرّواية نفسها للغريب ـ المسيح ـ أن يكون محوراً جامعاً لحكايات أولئك الغرباء بدءاً من «الشّركسية البيضاء» (ص ٣٨) وصولاً إلى فيصل ونبيلة وجرجي وسلمان رشدي والرّاوي نفسه الذين تضمّهم هذه الرواية ـ المملكة ـ مملكة الغرباء (ص ٣٨). على أن هذا التّداعي يلتحم بما يمكن اعتباره عنصراً مكمّلاً له يشكّل وجهه الآخر ويؤدّي دور الموجّه في عمليّة السّرد، فيضبط بذلك سيلانَ التّداعي الظّاهر ضمن نظام خفي قد يكون هاجس الكتابة والقضايا التي تطرحها أهمَّ عامل محدّد فيه ومؤشّر عليه... كما يمكن للعودة إلى أسئلة الكتابة التي تطرح في **مملكة الغرباء** منذ الفصل الأوّل (ص١٢ـ١٤...)ـوهي التي تفتتح جميع الفصول اللاحقة (ص ٢١ و٣٧ و٦٣ و١٠٩)ـأن تجلوَ ذلك، وأن تضيء مسيرة السّرد في خضم بلبلة الأخبار ومتاهات الحكايات.

● السمة الرابعة خاصّةٌ بالصّوتِ الرّاوي تحديداً، وهو صوت يتميّز بالالتباس إجمالاً، نظراً للتّداخل الذي يعرفه بين المفرد والمتعدّد، والدّاخل والخارج، والمتماثل والمغاير بالنّسبة للعالم القصصي، فيضيف إلى ارتجاج الرؤية الآنف الذّكر ضبابية الرائي أو الرّاوي. فهذا الصّوت يتقدّم في **عن علاقات الدّائرة** صوتيْن: أحدهما الشخصيّةُ الرئيسة (منصور) التي تروي حكايتها في دوائر الميتم والمدينة... والآخر الرّاوي المُغفَل الذي يتابع أوضاع هذه الشّخصية في الدّوائر المذكورة. لكن الخطاب السّردي لا يحتفظ بمسافة واضحة بين الصّوتين؛ فهما إذ يبدآن على تمايز واضح نسبيّاً بين محدَّدٍ ومُغفَل، ومتماثل مع العالم القصصي ومغاير له، لا يلبثان أن يتقاطعا ويتداخلا حتى تختلط بذلك أوضاعُ صاحبيهما فيصعب التّميز بينهما... ولاسيّما في تلك المقاطع التي يأتي التعبير فيها في لغة «شعريّة» تجمع الرّمز إلى الهوام (ص ٤٨ ـ ٣٩ و٤٨ ـ ٤٩)، وفي تلك المواضع التي تبدو الكتابةُ وعلاقةُ القصص بالشخصيّات من التّجارب والمسائل المتناولة (ص ٨٧ و٩٤ ـ ٩٥ و٩٨) وحيث تغيب أيُّ علامة فارقة أو أي عنصر حاسم في تأكيد هوية شخصية المتكلّم (ص ٨٧ و ٩٥ ـ ٩٦). وإذ تتماهى إحدى الشخصيتين بالأخرى (ص ٩٧ ـ ٩٨) فإن الالتباس النّاشئ عن ذلك يدفع لإعادة النّظر في كلّ ما قيل أو كتب وقرئ حتّى حينه (حتّى نهاية الرّواية).

معظم هذه العناصر قائمة على تمايز في **أبواب المدينة**. وإذا كان الصوت الرّاوي الأوّلُ في **الوجوه البيضاء** يعلن في فصلها الأخير:

> أنا فعلاً، أشعر بحيرة كبيرة. مؤلّف هذه القصّة يشعّر بالضّياع ولا يعرف؛ إنّه لا يعرف شيئاً بينما في العادة يعرف المؤلّف جميع تفاصيل القصّة، وخاصّةً خاتمتها، ويقدّمها بالتّدريج وببطء، والقارئ يستنتج.
>
> أمّا في هذه القصّة، فالمؤلّف لا يعرف، ولا يعرف كيف يقدّم الأشياء بالتدريج وببطء، من أجل إقناع القارئ وتسليته. وحين يكون المؤلّف ضائعاً بهذه الطّريقة، فإن المشكلة تزداد تعقيداً. فهل يمكن أن يكون علي كلاكش هو القاتل، أو فاطمة فخرو، أو سمير عمرو، أو فهد بدر الدّين، أو زين علول، أو أبو سعيد، أو نديم النجّار، أو إلياس خوري، أو إلى آخره... (ص ٢٤٤).

. . . فإنّه بذلك يقيم في صلب الرّواية التي يتعدّد رواتُها الثّانويون (داخل العالم القصصي) وتتعدّد حكاياتُها ومعها وجهاتُ نظر وبؤراتُ رؤيتها وتتقاطع وتتطابق وتتداخل وتتغاير، إضاءَةً جديدة تزيدها التباساً وتدفع للتمعّن فيها من جديد.

في الفصل الأوّل الأقرب إلى المقدّمة من **رحلة غاندي الصّغير**، ومنذ الأسطر الأولى يعلن الرّاوي الأوّل:

> لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي يحكي. أنا الذي حكى طول الوقت. لكنّي غير متأكّد، هل هو صوتي أم هي الصّورة؟ لماذا الصّور هكذا؟ أرى صورهم وهم يتلاشون كالماء. الماء لا يتلاشى، الماء يأخذك ويمضي. وهم في الماء. أروي الحكاية والحكاية لم تنته. الحكاية هي مجرّد أسماء. عندما عرفت أسماءهم عرفت الحكاية (ص ٧). . .

لينطلق من ثمَّ ممّا ترويه «أليس» له وممّا يعلنه بصدد ذلك عن الحكايات وثقوبها والرّواية والمعرفة والموت في مقطع يتكرّر على حاله تقريباً، في ما يشبه اللاّزمة التي تفتتح مطلعَ كل من الفصول الخمسة اللاّحقة قبل أن يأتي الفصلُ السّابع في صفحتين ليعلن ما يشبه خاتمة الرّواية. بيد أن أليس، المرجع الأساسي للرّاوي في حكاية غاندي الصّغير، كانت تكذب:

> «أليس» لم تكن تفكّر بشيء، فهي تكذب. قلت لها إنّها تكذب، لا لم أقل لها. عندما قالت لي: «إنّني كلّني كذب» خطرتْ في بالي فكرة أنّها تكذب عليّ، وتأكّدت أنّها تكذب، عندما عرفتُ أنّ حكاية الزّعيم الأوحد يعرفها كلُّ النّاس، وينسبونها إلى أكثر من امرأة (ص ٢٠٠).

«لم تخدعني أليس، كذبت عليّ كثيراً، كانت تعرف أنّني أريد حكايات كي أستمع إلى حكايات. أسمعتني ما أريد. . .» (ص ٢٠٥). وهو في بحثه عنها في مأوى العجزة في الأشرفية ينتهي إلى مقبرة مارمتر.

> على قبرٍ شبه متهدّم، بلاطُهُ الأبيضُ تحوّل إلى لون أغبر، رأيتُ صورة «أليس». اقتربتُ فقرأتُ اسماً آخر. لكنّ الصّورة المحفورة على الرّخام شبه الأبيض، تشبه صورة «أليس» صبيّة. هكذا كنتُ أتخيّل أليس في صباها: بوجه ممتلئ، وشفتين سميكتين، وأنف صغير مرتفع، وعينين كبيرتين. اقتربتُ من «أليس»، أو من هذه التي اعتقدت أنّها «أليس»، فقرأت اسمي وقرأت اسمَ أمّي وقرأت اسم جدّي. كانوا كلّهم هنا، لم أر وجهاً إلاّ وسبق لي أن رأيته؛ كأنّه منامٌ طويل لا أقدر أن أستفيق منه (ص ٢٠٣).

. . . لتصبح تجربة الكتابة جزءاً من التّجارب الأُخرى للشّخصيات: تقيم مثلها في تضاعيف الرّواية وتعرف الصّيغ السّردية المتنوّعة التي يتّصف بها التّعبير عن تلك التّجارب.

هذا ما يتكرّسُ بشكل أكثر حدّة في **مملكة الغرباء** حيث لا تتقدّم شخصيّةُ الرّاوي في تجربته الكتابية وحسب، بل تندرج أيضاً في السّياق القصصي كشخصية مماثلة لبقية الشّخصيات في خوضها لتجارب الحب والإيمان والبطولة. . وتعاملها مع الأسطوري والواقعي، والوهمي

هواجس الكتابة تتغلّب على كتابة الهواجس، ويتغلّب فعلُ السّرد على حكاية الأفعال!

والحقيقي. . لتصبح جزءاً لا يتجزّأ من مكوّنات العالم القصصي للرّواية؛ بل لتضحّي بينها الجزء الحاكم فيها، وليعلَن في ذلك غلبةُ هواجس الكتابة على كتابة الهواجس، وفعلُ السّرد على حكاية الأفعال. لذلك تبرز وتثار منذ الفصل الأوّل التّساؤلات الخاصّة بالكتابة القصصيّة:

> عمّ أكتب؟
> حكايتان، لا، ثلاث حكايات. لست أدري كم عددها، ولا أعرف لماذا تترابط حين أرويها. عندما نكتب فنحن نمتلك أن نقول ما نشاء، كلاّ، نمتلك أن نقول ما يقال، نشاء ما نقول، لا العكس.
> ولكن لماذا؟. . . (ص ١٢)
> لماذا أروي؟. . . (ص ١٣).

وهل «الخلل الأساسي» هو، كما يقول الرّاوي، في حَنْي الأبطال رؤوسَهم عندما تُروى حكاياتهم (ص ١٤)، أم في عدم موته هو كما يقول عن نفسه وحكايته (ص ١٩)؟ وهل يقتصر الفارق بينهما على تصديق الأبطال لما يُروى عنهم وعدم تصديق الرّاوي لما يرويه أو صدقه في ما يرويه (ص ١٩)؟

ثمّ تأتي الفصُول اللاحقة جميعاً بمطلع افتتاحي يطرح سؤال الكتابة كلازمة وعلامة على الهاجس العام الذي يحكمها كلّها (ص ٢١ و٣٧ و٦٣ و١٠٩): هذا الهاجس الذي يحمله الرّاوي إلى علاقاته الغرامية (ص ٩ ـ ١٤ . . .) وتصوّراته الأسطورية (ص ٢٩ ـ ٣٠) ومعارفه من المثقّفين (ص ٣٠ و ٣٢ و ٣٤ . . .) حتّى الفصل الأخير الذي يطرح علاقة الحكاية بالحقيقة:

> الحكاية هي المسألة.
> والحكاية هي أنّنا نبحث عن حكايتنا، وندّعي أنّنا نبحث عن الحقيقة.
> نجد الحقيقة فنضيّع الحكاية، ونبدأ من جديد (ص ١١٢). .

وبالتّالي بما سبقت روايته من قبل:

> ماذا أحكي؟
> الحقيقة لا أعرف كيف. لكنّنا لم نذهب إلى مطعم «لوكولوس». . . (ص ١١٧). . . تختلط الأمور في رأسي، فأتذكّر الأشياء التي لم تكن، وكأنّها كانت.
> لكن نبيلة كانت.
> وعلي أبو طوق.
> وفيصل أحمد سالم.
> والشركسيّة البيضاء.
> أمّا جرجي الرّاهب فهو حكاية.

مع جرجي الرّاهب تبرز المشكلة.
حكايته كما رويتها لمريم ناقصة. إنّها مجموعة افتراضات، ولا يقين في أيّ منها. ماذا علينا أن نفعل حين نواجه بمثل هذه الوضعيّة؟ هل ننسى القصّة، أم نحاول أن نرويها بأكثر الأشكال احتماليّة (ص ١١٨).

وحيرةُ الرّاوي المطروحة إزاء حكاية خطف جرجي الرّاهب ليهودي ليلة الجمعة العظيمة في الأربعينيّات، وهو أمر مستحيل في القدس آنذاك:

غير أن قصّته بقيت في الذّاكرة الشّعبية بسبب هذا الافتراض. أي أنّ حياة قصّة الرّاهب اللبناني مرتبطة بحدث لم يقم به. إنّه مدين بحياته الحكائية للخيال الشّعبي. ولذلك فإن حذف هذه الحادثة من القصّة من أجل أن لا يتّهمني السيّد أميل آزاييف باللاّسامية، سوف يبدو غير عادل بالنّسبة للحكاية، بينما هو سبب ضروري من أجل الحقيقة. هل أحذفُ سببَ بقاء الحكاية؟ أم أحذف الحقيقة؟ أم أحذف الحكاية بأسرها، وأتخلّى عن محاولة كتابتها؟ أم أكتبها ناقصة؟
ماذا إذن؟
لست أدري... (ص ١١٩ ـ ١٢٠)

وحيرته إزاء مريم:

هل هي مريم، الجالسة على أطراف غور الأردن، تنتظر الغريب الذي يقتله الغريب؟ أم هي الحكاية؟ (ص ١٢٦).

وهكذا تُظْهر تجربة الكتابة الدّائرة التي تنتظم على مدارها جملة الدّوائر الأخرى والحكايات التي يتضمّنها العمل الروائي، والتي باكتمال تشكّلها على النّحو المذكور... النّضجَ الذي بلغته المسيرة الرّوائية لإلياس خوري بقدر ما تبين عن تلاؤم البنية الدّلاليّة للحكايات مع البنية الخطابيّة للسّرد.

* * *

تشكّل تجربةُ الكتابة المطروحة على هذا النّحو من التّعبير السّردي إعادة نظر لا تتوقّف بما يجري من إخبار قصصي... كأنّها نوع من التّعبير الذي يقرّب القارئ من التأليف، نوعٌ من تهديم للوهم الذي يجهد النّص الرّوائي في تشييده، نوعٌ من التحذير من التورّط الذي لا يكفّ هذا النّص عن نصب حبائله. إنّها نوع من التّداخل المستمر والمقابلة الدّائمة بين العالم القصصي الدّاخلي من جهة **القَبْل** التّكويني حيث يشكّل الأخير مجمعَ المصادر الأساسية التي ينهل الأوّل منها، ومن جهة **الآن** التأليفي حيث تشكّل الكتابة الواقعية انخراطاً للعالمين أحدهما بالآخر في وحدة يستحيل فكّها، ومن جهة **البَعْد** النقدي حيث يشكّل التفكّر بما يُروَى هامشاً مشتركاً بين الكاتب والقارئ (والباحث). إنّها في هذا الخلط بين العالمين على هذا النّحو من الحيوية والتّفاعل تبني دوائر الحكايات وتلاحق حوافّها كي تتابع انفتاحها على دوائر متداخلة تمضي في متاهاتها على ارتجاج رؤى وقلق أسئلة؛ كأنّها إذ تبني عوالمها الخارقة تتساءل عمّا بلغته من بهاء وعن مآل ذلك كلّه وجدواه. ويبقى الأمر بأكمله في وضع التباس. وهو التباس له خصُوصيّاتُه الجمالية حيث يتناسل السّرد؛ سداهُ الهلوسةُ والهذيان والعبثية السّادرة، ولُحْمَتُهُ الهندسة والتّخطيط والالتزام المتطرّف. إنّها جمالية الخطر المرتسم على شفار الموت والحرية.

أمّا نحن الذين ندّعي أنّنا اخترنا حياتنا، فمن المؤكّد أنّنا لن نستطيع اختيار موتنا. سوف يأتي الموت ويلفّنا ونحن لا ندري. ما هو الخيار الأفضل: أن نختار كيف نعيش أو أن نختار كيف نموت؟ لن أقول لست أدري، فقد قلتها عشرات المرّات في هذه الرّواية، ما أعرفه أنّني قلت لـ [سلمان] رشدي إنّ خياره سوف ينتهي به بطلاً محتملاً في إحدى رواياته، ولم أكن أعرف أن ما كان ينتظره في هذا الزّمن، هو الأسوأ بين مصائر كل الأبطال. كان ينتظره خطرُ الموت وخطر الكتابة وخطر الحرية. (مملكة الغرباء ص ١٠٢).

وإنّها جمالية الخطر والمهدّد بالسّقوط في الثّقوب التي تمتلئ بها الحكايات:

أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيّل ما حدث فأكتشف ثقوباً في الحكاية. كلّ الحكايات ملآنة بالثّقوب لم نعد نعرف أن نروي، لم نعد نعرف شيئاً... (رحلة غاندي الصّغير ص ١٢) وإن كان ضم الثقوب بعضها إلى بعض يجمع الجسد الذي قطّعه التّحكّم المستبدّ بالمرأة، بقدر ما يؤلّف رواية ناجحة ـ رواية أطفال منتصف اللّيل لسلمان رشدي (راجع مملكة الغرباء ص ٩٨).