تتعدد الدراسات النقدية والأدبية التي تناولت البنى الحكائية والسردية في أدب إلياس خوري (1948-2024)، والتي وصفتها بالحكايات الدائرية، والمتوالدة، فالنهاية تفسر البداية، التي تقوم بدورها على إحالات على حكايات أخرى من أحداث التاريخ الواقعية أو من استلهامات الأعمال الأدبية السابقة عليها، ولكن هذه البنى التي يختارها الأديب ليست إمتاعاً جمالياً أو بناءً سحرياً لعالم يمتزج فيه الواقع بالتخييل، والسيرة الذاتية بالمنام وحسب، بل هي أيضاً تنطوي على غايات أراد الأديب توظيفها في طرح أسئلته الوجودية، والهوياتية، والذهنية. فشكلت خيارات البنى السردية الأدبية تنويعات بين الرواية والأخرى، بحسب الموضوعات والعوالم التي أراد العمل الأدبي اختبارها أو ابتكارها.

تشكيلات الحكاية وانعكاسات مرايا الهوية

يستوقف الأديب إلياس خوري في فيلم "خارج الحياة" لمارون بغدادي (1991) مشهداً سينمائياً نرى فيه الصحفي الفرنسي المخطوف "باتريك" داخل زنزانته وهو يقيم حواراً مع حارس زنزانته الذي يطلب من المخطوف أن يعلمه الفرنسية، ويطلب منه أن يختار له اسماً في درس تعلم التعريف عن النفس. يحار الفرنسي قليلاً قبل أن يختار للحارس اسم فيليب، يفرح السجان بالاسم ويطلق بدوره على المخطوف الفرنسي اسماً عربياً هو نعوم. هي لعبة الأسماء والشخصيات والهوية التي تفتن الأديب خوري في المشهد السينمائي، الذي يرى فيه تركيزاً مكثفاً لانعكاسات مرايا الهوية. فيعتبر خوري أن الاسم هو علامة الهوية الشخصية ومعبر لمعرفة الآخر. ولهذه الغاية، يتشكل الأسلوب السردي في روايته "رحلة غاندي الصغير، 1989"، فتفتتح الرواية باقتباس من "ابن عربي" يعبر عن تحولات الأنا بين الفردية والتعددية، بتنويع زوايا السرد المرآتية:

وما الوجه إلا واحد غير أنه إذا أنت عددت المرايا تعددا

يشرع السارد في اللهو مع القارئ في التعريف بهويته: هل هو حضور إنساني أم مجرد صدى ذكريات في صورة؟ وهل معرفة الحكاية هي قدرة تملك الأسماء التي تشكلها؟ "لا أعرف من يحكي ومن يسمع. أنا الذي حكى طوال الوقت. لكني غير متأكد. هل هو صوتي أم هي الصورة؟ لماذا الصور هكذا؟ أرى صورهم وهم يتلاشون كالماء. الماء لا يتلاشى الماء يأخذك ويمضي. وهم في الماء. كلهم يشبهون الماء. أروي الحكاية والحكاية لم تنته. الحكاية هي مجرد أسماء. عندما عرفت أسماءهم عرفت الحكاية".

وحين يدّعي الراوي تالياً بأن خادمة في فندق تدعى "أليس" هي التي روت له الحكاية، تتشكل هوية أليس غامضةً؛ حاضرةً وغائبة، حقيقية ومتخيلة: " وكانت أليس خادمة في الفندق. هي قالت لي إنها خادمة، لكني لا أعرف. ولا أعرف لماذا روت لي كل تلك الحكايات". وحين تصل الرواية إلى التعريف بهوية الشخصية الرئيسية فيها، أي "غاندي"، فإنه يبدو أيضاً شخصاً هارباً من التعريف، من النسب، ومن التاريخ. فيخلق السارد لاسم "غاندي" مرايا ملتبسة، فهو أيضاً يحمل اسماً آخر "عبد الكريم حصن الأحمدي المغايري": "ولد غاندي الصغير لا يذكر كيف، وسماه أبوه عبد الكريم لأنه يدعى حصن، ولأن والده كان عبد الكريم، وجده حصن ووالد جده عبد الكريم، هكذا وصولاً إلى سفينة سيدنا نوح. لكن سيدنا نوح الذي هرب إلى سفينته لم يكن يتخيل ماذا سيحصل أحد أحفاده. فسيدنا نوح وأمثاله ممن استطاعوا ويستطيعون الهرب، يجهلون أن الحكاية الحقيقية هي حكاية الناس العاجزين عن الهرب". وحين يعتقد القارئ مع نهاية الرواية بأنه امتلك حكاية الشخصية، فإن السرد ما يلبث أن يذكره بأن الحكاية ملآنة بالثقوب، ليفقد المعرفة الكلية، وليفقد قدرة الروي أيضاً: "أذكر كلمات أليس وأحاول أن أتخيل ما حدث، فأكتشف ثقوباً في الحكاية. كل الحكايات ملآنة بالثقوب. لم نعد نعرف أن نروي، لم نعد نعرف شيئاً. وحكاية غاندي الصغير انتهت. الرحلة انتهت والحياة انتهت. هكذا انتهت حكاية عبد الكريم حصن الأحمدي المغايري، الملقب بغاندي الصغير".

الاستلهام المتفاعل للحكاية بين الحقيقة والتخييل

يجيب خوري في لقاء سابق نشرته مجلة رمان الثقافية على اقتباس المحاور المعتصم خلف لمقولة تولستوي بأن "موضوع التاريخ ليس ما يريد الإنسان، بل تصورنا لما يريده"، بأنه لا يكتب التاريخ، بل يكتب رواية، مبيّناً أن الحكاية أهم من التاريخ، لأن التاريخ مصنوع، ومؤدلج بينما الحكاية هي التي تبقى. ومن هنا، فإن الأسلوب السردي في رواية "مجمع الأسرار، 1994" يسعى إلى تشكيل أحداث متداخلة بين الحقيقة التاريخية، والاستلهام التخييلي من روايات أخرى. فتتفتح الرواية بقول منسوب لهارون الرشيد في كلامه عن الشاعر ابن السري سهل بن غالب الخزرجي: "إن كنت رأيت ما ذكرت، فقد رأيت عجباً، وإن كنتَ ما رأيته فقد وضعت أدباً". ويختزل ذلك القول العلاقة المتداخلة، الملتبسة أحياناً واللعُبية أحياناً أخرى، بين الحقيقة التاريخية والتخييل القصصي. وبغية التلاعب السردي في هذه المساحة فإن الراوي في "مجمع الأسرار" يوحي بدايةً بأن أحداث الرواية تعود إلى حقيقة تاريخية: "بدأت الحكاية هكذا، وكان السادس من كانون الثاني 1976، توفيت السيدة سارة نصار عن عمر يناهز 80 عاماً. والموت كان

متوقعاً، وحده ابراهيم نصار فوجئ به". لكن السارد ما يلبث أن يشكل في ذهن القارئ شعوراً بأنه يتابع متاهة عن حدث أو سر خفي، لغز ستبنى عليه حبكة الحكاية: "السر هو الشيء ونقيضه، المخفي والمعلن، فهو لا يكون مخفياً عن البعض، إلا لأنه معلن للبعض، ولا يتحول إلى حكاية إلا حين يختفي البعضان، عندها لا يعود السر سراً بل يصبح لغزاً، واللغز بحاجة إلى حل". وبعد تشكيل الحكاية بأسلوب الحدث التاريخي، ومن ثم اللغز الخفي، فإن الراوي يقدم براهين ملموسة على أن الحكاية ليست هذا ولا ذاك، بل إنها تتمة مستلهمة من رواية أدبية أخرى، هي "قصة موت معلن، 1981" لغابرييل ماركيز، التي يجب العودة إليها لاكتشاف سر الرواية التي نقرأها: "هل كان الكاتب الكولومبي غابرييل غارسيا ماركيز يعلم حين كتب روايته "قصة موت معلن" أنه يكشف سر تلك الرسالة الذي بقي غامضاً فترة طويلة".

إنها رواية جديدة مستلهمة من رواية سابقة. أما حل لغز الرواية الحالية فهو موجود في الرواية الأصل: "تستدعي حكاية سانتياغو نصار، كما رواها ماركيز، عدة مستويات من التحليل، ولا سيما ذلك الجانب الذي يذكرنا بالحلم. أسطورية الحكاية تشبه المنام. تقرأ الحكاية فيأخذك كل المنام إلى المتاهة، السر هو المتاهة. من أدخل سانتياغو نصار تلك المتاهة من المنامات؟". وبعد أن برهن الكاتب على أن حكاية روايته مستلهمة من رواية أخرى، يتحول الاستلهام التخييلي إلى الشخصية، فتتكشف شخصية "سانتياغو نصار" كاستلهام لشخصية "مورسو" في رواية "الغريب، 1942" لألبير كامو. إن الغرابة هي التي تجمع بين الشخصيتين، وكأن الهامشية انسلّت من شخصية "مورسو" لتخلق وتبتكر شخصية "سانتياغو نصار". ومع اقتراب النهاية، يعيد الرواي نسج استلهامات جديدة عن شخصيته الروائية فيربطها بالإنسان الأول "آدم": "هل كان سانتياغو نصار غيباً؟ سيدنا آدم عليه السلام هو الغريب الأول". كل ما سبق يدفع للاكتشاف بأن السرد في رواية إلياس خوري صُنع ليشكل نموذجاً عن رأي الكاتب، وبأن التداخل بين الحقيقي - التاريخي وبين التخييلي – الاستلهامي عبارة عن حلقة متوالدة مستمرة من الابتكارات. كل ذلك لفتح أفق الاستلهام بين التاريخ والأدب، وهذا ما حدث حين ألهمت رواية "باب الشمس، 1998" لإلياس خوري مجموعة من النشطاء الفلسطينيين، وعددًا من الناشطين الأجانب، ليبنوا قرية فلسطينية مكوّنة من خمسين خيمة على أرضٍ فلسطينية مصادرة، ويطلقوا عليها اسم "باب الشمس"، ليتناسل حضور المدينة في الرواية إلى الواقع، ويبتكر منها مدينة واقعية مستلهمة من العمل الأدبي.

تشكيلات الحكاية في الرؤى الحالمة وأصناف المنامات

يكتب الناقد "ماهر جرار" تحت عنوان "اللغة واستراتيجيات النص" عن أدب إلياس خوري: "الدخول إلى عالم خوري يستدعي قراءات متكررة للنص الروائي، حيث تضيف كلّ قراءة بعدًا جديدًا في عملية الاستقبال، واستمتاعًا في التلقي ومشاركةً في جماليات فعل الإبداع. تعيش رواياتُه هاجسَ الأسئلة، أسئلة الرواية وأسئلة الحداثة: هل الكتابة وهْم، وهل تقع حقيقة الحكاية خارج الحكاية؟ فالرواية -بما هي قصٌّ تخييلي- تستعيد عبر أنساق اللغة لحظاتٍ كانت عاشتها الأنا الفرديّة في خضمّ الفعل الاجتماعي لتدفعَها إلى الأمام في نسق جدلية الصيرورة التي تصنع المستقبل. تنطلق غالبية روايات إلياس خوري من موتٍ ما لتحكي قصص الحياة وأحلام الناس البسطاء وآلامهم. وهي تقوم على الاستعادة والتذكر عبر حركة نحو الأمام؛ فالنهاية تفسِّر البدايةَ التي لا يمكن فهمها إلا عبر حركةٍ استعاديةٍ تنطلق من بدايةٍ ليست هي سوى الحكاية نفسها. الموت هو الذي يفتح فجوات القصّ ليفسحَ مجالًا للرواة المهمّشين والأبطال الصغار ليرووا حكاياتهم".

إن كل الخصائص السردية المذكورة في الاقتباس السابق، تنطبق على رواية "كأنها نائمة، 2017" لإلياس خوري، التي يبنى السرد فيها على التداخل بين الواقع والمنام في وعي الشخصية الرئيسية "ميليا"، التي تختزن مناماتها حكاية ثلاثة أجيال من عائلتها، وتتنقل أحداثها بين لبنان وفلسطين؛ بيروت ويافا والناصرة. تكتب الباحثة "عايدة فحماوي وتد": "تمتاز هذه الرواية لغوياً بأنها تقوم على المنامات التي تشكل العمود الفقري للسرد. فمنذ العنوان وحتى النهاية تسعى الرواية لموضعة القارئ في حالة بَيْنية لغة وحدثاً، كما أن البُنية السردية التي قد تضلل القارئ تُمَوْضِعه في بَيْنية سردية تتواتر بين سرد لمنام وسرد لواقع موازٍ، فلا يعود سؤال فصل لغة المنام عن الواقع همّاً مشروعاً للقارئ. تزدحم منامات ميليا بقصص ثلاثة أجيال من عائلتها البيروتية، وهنا نتعرف إلى تراكمات تلك القصص في ذاكرتها من خلال فضاءات سردية ضبابية لها أكثر من وجهة نظر، وأكثر من رواية، وهي قصص يبنيها الروائي في لحظات غائمة وملتبسة بين الشك واليقين، كلحظات النوم وساعة الولادة. وتحضر مزق الحكايات التي سمعتها ميليا من عدة أطراف، كما تحضر أطراف الحكايات التي عاشتها بمشاعر متبدلة، وظلال الحكايات التي لم تعشها بعد، لكنها تشعر باقترابها".

تعلمت ميليا في رواية "كأنها نائمة" أن تصنف مناماتها. وفي مضمر السرد، فإن منهجية تصنيف المنامات ليست في العمق إلا أنواعاً للحكايات، فالنوع المتعلق بالمنامات - الحكايات ذلك المتعلق بالحياة اليومية: "النوع الأول، هو المنام السطحي. يأتي في الصباح ويلعب دور الدافع إلى اليقظة. وهو منام بسيط مصنوع من تفاصيل الحياة اليومية"، والنوع الثاني من المنامات - الحكايات ذلك المتعلق بالذكريات والقائم على استرجاعات الصور. "النوع الثاني هو المنام المسيّج. تأخذ ميليا هذا المنام معها إلى النوم، تغمض عينيها، يتنمّل رأسها، وتبدأ في نسج الحكايات والصور. "ترى صورًا تختار من بينها ما تشاء، وتقوم بتركيب العناصر على ذوقها". أما النوع الثالث من المنامات - الحكايات ذلك المتعلق بالأنا الحالمة أو الساردة، حين تبحث عن هويتها في العمق من المعاني والأحداث. "النوع الثالث، هو المنام العميق، في النوعين الأولين من المنامات لا ترى ميليا نفسها، كانت ترى الآخرين، وصورتها لا تنعكس على مرآة الليل، إلاّ في المنام العميق. المنام الذي لا يطفو، بل عليها الغوص بحثًا عنه". إن أحلام ميليا ليست إلا كنايات عن أنواع الحكايات الأدبية؛ حكايات الحياة اليومية، حكايات الذكريات، وحكايات البحث عن الذات.

موت الأديب بداية التوالد العجائبي للحكايات

في نص بعنوان "الكتابة والألم، 2019"، يشرح الأديب خوري البنية الداخلية في مفهوم الحكاية الأدبية: "بداية الحكاية هي المسألة، وهذا ما يسميه نقاد "ألف ليلة وليلة" الحكاية الإطار، أي الحكاية التي أدت دور نقطة الانطلاق للتوالد العجائبي للحكايات، وُضعت من خارج سياق الحكايات وبعد تأليفها، فإنها تبدو كضرورة شكلية بغاية أن يكتمل السرد ويتخذ شكله الأخير، محولاً الحكايات إلى مرايا. قلت إن الحكايات لا نهاية لها، وهذا يعني أيضاً أنه لا بداية لها، لذا يصير السؤال عن البداية هو سؤال عن إطار للحكاية يسمح لها بأن تأخذ مساراتها. السؤال عن البداية لا معنى له، إلا بصفته سؤالاً عن هذا الإطار". فهل يكون موت الأديب إلياس خوري حكاية أولية، حكاية إطار لتنسج أو لتتوالد من بعده سلسلة الحكايات؟ هل بدأت حكاية الأديب المغامر خوري مع انتهاء سيرته؟ وهل رسم الرحيل والغياب والموت دوائرَ جديدةً لفهم حكاياته وتعمقها؟ ربما يكون ذلك حتمياً حين النظر إليه من زاوية ما كان يؤمن به من أفكار، حول الموت والحكاية، كما كتب في نص بعنوان "الحكاية وأبواب الغياب، 2005": "غريب هو الموت. نقبله دون تردد، يأتي وذاكرته تسبقه، كأن الذاكرة ابنة الموت، فجأة ومن دون مقدمات نتعامل مع الراحلين وكأنهم حكايات. ونبدأ في سرد الذكريات عنهم. الحكاية هي بديل القبر أو نقيضه. القبر ساكن وغامض ومجهول، يكتبه الصمت بممحاة الكلمات. أما

الحكاية فلا نهاية لها إلا باختفاء رواتها والمستمعين إليها. ومع الكتابة صارت الحكاية عصية على الامّحاء، إذ إنها تستطيع أن تنتظر وتتجدد وتعيد تأليف نفسها. يتابع بطل الحكاية حياته بعد موته، بل إن الموت يعيد تنظيم الدلالات والأحداث، فجأة يتحول حجاب الموت إلى كشف لا نهاية له، كأن الموت أحد استعارات الحياة، أو كأنه الباب السري الذي تملك الحكاية مفاتيحه".

الكاتب: علاء رشيدي