الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر-2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية باب الشمس

- مقاربة سيميائية-

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص:أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:سهام نجاري

السنة الجامعية:2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر-2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية باب الشمس

-مقاربة سيميائية -

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:سهام نجاري إشراف الأستاذ الدكتور: أمين الزاوي

السنة الجامعية:2016/2015

الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر-2-

كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية باب الشمس

-مقاربة سيميائية -

أطروحة لنيل شهادة الدكتوراه

تخصص: أدب عربي حديث

إعداد الطالبة:سهام نجاري

أعضاء اللجنة المناقشة :

الأستاذ الدكتور: حميد علاوي جامعة الجزائر 2 /رئيسا

الأستاذ الدكتور: أمين الزاوي جامعة الجزائر 2 /مشرفا ومقررا

الأستاذة الدكتورة: مليكة بن بوزة جامعة الجزائر 2 /عضوا

الأستاذ الدكتور: الزاوي لعموري جامعة الجزائر 2 /عضوا

الأستاذ الدكتور: عمر عاشور المدرسة العليا للأساتذة بوزريعة /عضوا

الأستاذ الدكتور: محمود إبراقن جامعة الجزائر 3 /عضوا

السنة الجامعية:2016/2015

شكر

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الطموح.

أشكر أستاذي أمين الزاوي الذي خصّني بوقته وخبرته وتوجيهاته.

أشكر الأستاذ حبيب بوخليفة –أستاذ بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري –**على نصائحه القيّمة فيما يخصّ تقنيات السّرد السينمائي.**

أشكر الأستاذ أحمد تاشكورت – أستاذ بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري- **على مساعدته القيمة من خلال توفيره للمراجع التي أسهمت في تقريب الكثير من المعارف التي كانت بعيدة عنا.**

أشكر المخرج التليفزيوني محفوظ ماحي على الوقت الذي خصّصه لقراءة الفصل الخاص بالسرد السينمائي.

إهداء

إلى ولدَي إلياس وإيناس

في سماء عيونكما أرتاح من تعب الحياة

مقدمة

مقدمة:

إن السؤال الذي يطرح حول العلاقة بين نسقين تعبيريين مختلفين، الأوّل يعتمد على المحكي الروائي في حين يعتمد الثاني على المحكي الفيلمي، يضعنا أمام إشكالية أساسية تتمحور حول نوعية العلاقة القائمة بينهما، فإذا كانت السينما تعتمد على الصّورة كعنصر أساسي في تفعيل العملية التخيليّة لدى المشاهد، فإنّ الكلمة المكتوبة تملك من الأدوات السرديّة ما يحمل القارئ إلى فضاء وزمان خياليين قد تعجز السينما عن تشكيلهما بالرغم من امتلاكها لتقنيات متطوِّرة ومؤثرات صوتية وصوريّة متنوِّعة.

وهذا لا يعني تفضيل الكلمة على الصّورة أو العكس، فدراستنا لهذه العلاقة ستتم بشكل محايد إذ سينصبّ اهتمامنا على تحديد المفاهيم والعناصر السرديّة المتحكمة في كل مجال، انطلاقا من الكلمة المكتوبة علامة خاصة بالسّرد الروائي والصّورة المرئيّة علامة خاصة بالسّرد السينمائي، طبعا مع الوقوف على التقاطعات المفاهيميّة والتقنيّة المشتركة بينهما والمتمثّلة في: تسلسل الأحداث وبناء الشخصيات والفضاء والزمان والحبكة.

يتّضح الآن موضوع أطروحتنا الذي جرى تحديده كما يأتي:

الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية "باب الشمس" ـ مقاربة سيميائية ـ

تحمل القراءة الأولية ملامح المقاربة التي نحن بصدد الاشتغال عليها ملامح الإشكالية حيث تضعنا أمام سؤال جوهري:

-كيف نتمكن من المقارنة بين نسقين تعبيريين مختلفين أحدهما يعتمد على البعد اللفظي المرتكز على الطبيعة الخطية التي تسمح لنا باستقطاب تعدد الأحداث وتحرّك الزمن وحوار الشخصيات والثاني يعتمد على البعد الصوري المرتكز على تتابع عرض الصور داخل الزمن وحتى نتمكّن من الإجابة على هذا

السؤال كان لا بدّ لنا من الاعتماد على عينتين أساسيتين هما الرواية والفيلم إذ في غياب أحد العنصرين يفقد البحث خيوط المقارنة ويبتعد عن الأهداف المسطرة.

يتكوّن البحث من مقدّمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وفهرس وثبت مصطلحات، كما هو موضّح في الخطّة الآتية:

الفصل الأوّل الذي ضمّناه "التفاعلات النصية في رواية باب الشمس" حاولنا من خلاله تأسيس الأرضية السّردية التي قامت عليها الدّراسة، من خلال مناقشة العلاقة بين الدّراما والدراميّة في السّرد الحديث، إذ جعلنا من هذا الفرق البوابة التي ستفصل بين المقروء والمرئي، فكان واجبنا أن نضعهما في إطارهما العام، حتّى لا تلتبس المفاهيم الجوهريّة وتضيع منآ خيوط المقارنة، كما تناولنا بعض النصوص والأشكال المتقاطعة مع رواية باب الشمس و التي رأينا أنها تصبغ الرواية بطابع خاص يعمل على تفعيل الجانب الدرامي فيها و قد حرصنا على تعزيزها في الفصلين الثاني والثالث كما سيأتي شرحه.

انتقلنا في الفصل الثاني إلى تحليل التقنيات السرديّة في الرّواية وَسَمْنَاهُ تقنيات"السّرد الروائي في رواية باب الشمس" عملنا على تحديد المفارقات السرديّة وحاولنا أن نقف عند تقنيّة "تيّار الوعي" التي طبعت القالب السّردي للرواية وأسهمت في رسم تضاريسها، فلا يمكن تجاوز هذه التقنيّة في حين أنّها تداخلت مع آليات اشتغال الزّمن على مستوى الرواية والفيلم، تطرّقنا إلى الفضاء في الرواية وبيّنا كيف يتقاطع مع الوصف ومع بعض التقنيّات السينمائية من خلال استعمال المؤلّف لتقنيات الوصف المرئية كعين الكاميرا والوصف التدريجي واستخدام الإضاءة والعتمة وتلاعبه بدرجة الألوان كعوامل رئيسية في تحديد الفضاء، ثم انتقلنا إلى معالجة مستويات اللّغة والحوار في الرواية على اعتبار أن اللّغة هي الوسيط الذي يربط المادة السّردية بالقارئ، دون أن نهمل الشخصيّة باعتبارها العنصر

المسؤول عن تفعيل اللّغة وتحديد اتجاهاتها إذ في غيابها تنطفئ أضواء المسرح ويستحيل العرض.

في الفصل الثالث عملنا على فك بعض الرّموز السينمائية وربطها بقرينتها الروائية من خلال تحديد آليات الزّمن السينمائي ومقاربتها بالمفارقات الزّمنية التي جاء بها "جيرار جنيت" : الترتيب، الديمومة، التواتر، ثم انتقلنا إلى البحث في الحبكة السينمائية، من المهم أن نشير إلى أن دراستنا للحبكة جاءت مقتصرة على الفصل الخاص بالسّرد الفيلمي دون الفصل الخاص بالسّرد الروائي، والسبب يعود إلى بنية الرواية في حدّ ذاتها، فتداخل عشرات الحكايات وأنصاف الحكايات لشخصيات كثيرة لا تنتمي إلى حكاية واحدة حال دون تتبع حبكة واحدة والوقوف على العناصر المحدِّدة لبنائها، في حين يمكن أن نقول أن الحبكة على مستوى الفيلم حتى ولو جاءت مكثّفة إلاّ أنّ هذا لم يمنع من الوقوف على أهم الخيوط المشكّلِة لها، انتقلنا بعدها إلى الفضاء الفيلمي باعتباره الحيّز الذي يحوي مختلف العناصر السّردية السينمائية الأخرى وهذا ما يجعله من أقوى العناصر التعبيريّة، تعرضنا إلى الشخصية لما لها من حضور أساسي يشغل هذا الفضاء ويعمل على تطويره، ثمّ حاولنا أن نربط الشخصية باللغة السينمائيّة والحوار باعتباره أحد أوجه التعبير لديها.

حاولنا في الخاتمة أن نجمل أهم النتائج التي خلصنا إليها بعد عمليات التحليل والمقارنة بين مجالين متباعدين ظاهريًا لكن الدّراسات الحديثة أثبتت وجود الكثير من العناصر المشتركة بينهما.

– اعتمدنا في دراستنا للنص الروائي على المصطلحات الآتية: القصة (histoire) والحكي (Récit) والحكاية (diègésis) والسرد (narration) تماشيا مع التحديد الذي قدّمه "جيرار جنيت".

بقي أن نشير إلى المشكلة التي واجهتنا في تحليل الجانب المرئي "الفيلم" والمتمثلة في غياب دراسات متخصّصة في الجانب التطبيقي للسّرد السينمائي إلاّ أنّنا ارتأينا أن لا نفصل دراسة الرواية عن الفيلم، يجب أن نذكر أن اختيار موضوع البحث وكذلك المدوّنة الخاصة به "رواية باب الشمس" لم يكن اعتباطيا، وإنما جاء بعد سلسلة من القراءات والدّراسات في مجال السّرد الروائي والسّرد السينمائي، فبعد قراءتنا للرواية وإعجابنا الشديد بأسلوب الكاتب ولغته المتفردة انتابنا فضول شديد للاطلاع على الفيلم المعد عنها، حيث أن عمليات الإعداد والاقتباس شملت مادة أدبيّة لا يستهان بالنسبة للأدب الغربي، إلاّ أنّه بالنسبة للأدب العربي مازالت بعيدة عن روح الأدب وعن المعنى الصحيح للاقتباس ، ولعل الخطأ الأوّل في رأينا يعودُ إلى الرغبة في التقيّد بالعمل الأدبي وهو هاجس يُسيطر على الكثير من المخرجين وكتّاب السيناريو، فالقارئ للرواية لا يذهب إلى دور السينما من أجل قراءة الرواية مرة ثانية، إنه محكوم بحب الاكتشاف والرغبة في المقارنة لذلك يتوجب على كتاب السيناريو والمخرجين أن يستثمروا أجمل المشاهد المتفجرة من نص الرواية دون أن يقضوا على روحها وهذا لا يعني أننا ننفي نجاح بعض الأقلام المتقيدة بالنصوص الأصلية لكن وحدهم الكبار من المخرجين ينجحون في ذلك.

يجدر بنا بعد هذا العرض أن نقول إنّ دراستنا سبقتها دراسات عديدة أخذت بعين الاعتبار العلاقة التي تجمع السينما بالرواية، وإن كانت تبتعد بعض الشيء عن تقنيات السّرد الفيلمي، لكنّنا لا ننكر أنّها أسهمت في استكمال بحثنا وإضاءة جوانب كانت بعيدة عن إدراكنا أهمّها: تقنيات السرد بين الرواية والسينما لوافية بن مسعود، والسرد السينمائي لفاضل الأسود، الدراما بين النظرية والتّطبيق لحسين محمّد رضا، وتوظيف التّراث في الرواية العربية لمحمّد رياض وتار.

اخترنا البحث في منهج متوافق ونوع الدراسة؛ منهج سيميائي يتخلله الإحصاء حيث انطلقنا من نصّين متباينين ظاهريًا متكاملين داخليًا :الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي، قمنا بتحليل تقنيات كلّ منهما ووقفنا على الخصائص البنائية والسيميائية المميّزة لكل نص، قارنا أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم من خلال تصنيفنا للثنائيات المتقابلة في كل نسق تعبيري، بحثنا في آلية التبادل والتفاعل بين المجالين اللّغة المكتوبة واللّغة المصورة، حدّدنا أهم التغييرات والتحويرات التي أضافتها السينما إلى النص الروائي.

حدّدنا منذ البداية فرضيات وأهداف توقعنا الوصول إليها في نهاية البحث نلخِّصها فيما يأتي:

- ناقشنا الخصائص الدرامية في الرواية المتقاطعة مع النسق الصوري.
- حدّدنا التقنيات السردية في النص الروائي والنص السينمائي.
- حصرنا نقاط التداخل بين النظام الأدبي(الروائي) والبصري(الفيلمي).
- وضحنا صعوبة نقل بعض آليات التفاعل السردي من الرواية إلى الفيلم ومن الفيلم إلى الرواية.

وفي الأخير نحمد الله ونشكره على إعانته لنا وتوفقيه لمسعانا هذا، كما نشكر الأستاذ الفاضل الدكتور أمين الزاوي على رعايته لهذا الجهد بالنصيحة وإثرائه له من خلال الحوار العلمي الهادف، كما نشكر أساتذة المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري (ماحي محفوظ، حبيب بوخليفة،) على الوقت الذي وفّروه لهذا البحث كي يكتمل على ما هو عليه.

الفصل الأوّل

التفاعلات النصية في رواية باب الشمس

1-مدخل

2-توظيف "ألف ليلة وليلة"

3-توظيف العجائبي

4-علاقة الراوي بالمروي له

5-تداخل الحكايات

6- توظيف التاريخ

7- تجليات الموت

I- الفصل الأوّل :التفاعلات النصية في رواية باب الشمس

مدخل:

إنّ الإنسان بحكم وجوده في هذه الحياة، لا ينفك يعيش تجارب تتآلف فيما بينها لتشكّل سلسلة من الحكايات، ربّما يحكيها فيما بعد على شكل نوافذ مفتوحة على الماضي، وربّما يحتفظ بها لنفسه لكنّه يستفيد منها في تجاربه اللاّحقة، هذه التجارب تتراكم داخل وعي الإنسان لتشكل مع الوقت حاجزًا يعيقه عن الرؤية فيستغرق في ذاته يكلّمها ويحكي معها لعله يكتشف لغز الحياة وسرّ الحكاية.

هذا يعني أنّنا نعيش داخل الحكاية وبمعنى آخر حياتنا عبارة عن حكاية، حكاية تبحث عن سارد يحكيها ربّما نحكيها بتفاصيلها الصحيحة، وربّما نضيف عناصر جديدة اقتضاها الحال أو الحالة النفسيّة للسّارد، ولعل ارتباط الإنسان بالحكاية ليس بالشيء الجديد فهو مرتبط بها منذ وجوده على سطح الأرض، فمن منّا ينكر حكاية الأم كل ليلة، يستدعيها خيالنا لتأتي إلينا في قوالب متنوعة، نحكي ما كنّا عليه شهود وما سمعنا عنه، وما اعتقدنا أنه حقيقي ننسج قصصًا تفوق الخيال، ثمَّ نجلس نستمع إليها بشغف كبير ونتمنّى لو كانت حقيقة، ولعلّ هذا الارتباط بالحكاية يعود إلى كون الإنسان يرفض واقعه لما يحمله من ألم ومعاناة ويهرب إلى الحكاية حيث يعيش الحبّ والسّحر والأمل « **نصنع من الوهم وأحلام اليقظة شيئًا يصلح للسّرد والرواية، ونلقي السّمع بشغف إلى حكايات وقصص الآخرين، ونتعجّل سماع روايات الآخرين** » [1]

([1]) فاضل الأسود، السرد السينمائي، خطاب الحكي، تشكيلات المكان، مراوغات الزمن، د ط، د ت، ص75.

هكذا تصبح الحكاية عنصرًا مكمّلًا لوجود الإنسان ولعلّ العبارة السّحرية التي ألفنا سماعها عند الجدّات "كان يا مكان وسالف العصر والأوان" تلخّص معنى الحكاية التي لا تنفصل عن المكان الذي يعدّ مسرحًا لأحداثها والزّمان الذي يصعب تجسيده، لذلك تلجأ الحكاية إلى استحضاره في كلّ مرة، ولعلّ هذا ما يضفي عليها عنصر التشويق ويزيد من درامية الرواية.

لقد ظلّت قضية نقاء الأجناس الأدبيّة موضوعا معادًا ومكررًا طيلة القرن التاسع عشر والقرن العشرين، لكنّها استقرت عند الكثير من النقّاد والكتّاب الدراميين.

إنّ عملية التأثير والتأثّر بين الأجناس الأدبيّة لا سبيل لإنكارها، هذا يعني أن النّص الدرامي(*) لا يتحقّق في كليته إلا من خلال عرضه، وهذا ما ينطبق على النصوص الإبداعية الأخرى كالرواية والقصّة، والواقع أن عملية العرض تتمّ لدى القارئ قبل أن تصل إلى يدي المخرج، فالنّص الجيّد يحمل القارئ على دخول عالم فسيح من الصور، تغدو كلماته المكتوبة معه سلسلة من اللّقطات والمشاهد الحدثية في حركة وديناميّة سريعة ما يجعل التوقّف عن فعل القراءة أمرًا صعبًا، فالقارئ في حاجة دائمة إلى المعرفة وإشباع الحاجة، ولا يتأتى له ذلك إلاّ من خلال القراءة المتواصلة، كما يحدث عادة أثناء مشاهدتنا لأفلام جيّدة تحتاج للتحليل وبُعد النّظر **«إنّ ما أتذوقه من القصص ليس هو مضمونها**

(*) الدرامية تختلف عن الدراما، الدرامية تتعلق بالنص المكتوب وكل ما يحمله من عناصر سردية، وجمالية وأدبية وفنية دون أن يصل إلى مستوى العرض، بينما الدراما هي الوجه الآخر لهذا النص، وتتلخص في العرض، بكل ما يحمله من تقنيات سمعية وبصرية.

مباشرة، ولا بنيتها ولكنّي أتذوّق بالأحرى الخدوش، إنّني أركض، وأقفز، وأرفع رأسي، وأعود للغوص ثانية» [1]

وبالرغم من أنّ هذه الدراميّة موجودة في كلّ شيء يحيط بنا، إلاّ أنّه لابدّ من خبير فنّي يتحسّس مواضعها، ويقف عند نقاط قوّتها فالأحداث تمر أمام أعيننا في صور معقّدة، تحمل صراع إرادات وتضارب قوى، لكننا لا نراها في كليتها على أنها نوع درامي، لكن الخبير الفنّي يراها من الأعلى ويمكن أن يحكم على درجة دراميّتها «**إن الدرامية تنبثّ في كل زمان ومكان على الإطلاق بحيث يسعنا أن نقول دونما تحفّظ بأنّ ما هو بريء من الدراميّة براءة متطرّفة بل مطلقة هو الجنة، حيث تسترخي القوّة الروحيّة وكأنّها في سبات أبدي»**[2].

وحتّى نتمكّن من تعريف الدراميّة بشكل عميق، لابدّ من التطرّق إلى مصطلح "الدراما" الذي طال فيه الكلام وتعددت فيه المفاهيم بحيث ارتبط عند المتفرجين بكل حادثة تحمل عنصر الألم وعامل المأساة، ويقول مارتن إسلن في ذلك «**لقد ألفت آلاف المجلّدات عن الدراما ومع ذلك لا يبدو أنّه استقر الأمر على تعريف مقبول للمصطلح**» [3].

ولعلّ صعوبة تحديد مفهوم معادل لمصطلح "الدراما" تعود إلى كون "الدراما" ارتبطت بأجناس أدبيّة كثيرة، فنجدها في الشعر والمسرح والأدب وربّما حتّى في منحوته أو صورة فنيّة ليتوسّع معناها إلى دروب الحياة الكثيرة وما تحمله من صور جميلة وأليمة في الوقت

([1]) علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجليات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، د ط، 2006، ص14 عن رولان بارت، لذة النص، ص 36 ـ 39.

([2]) علي بن تميم ، السرد والظاهرة الدرامية، ص 15 عن يوسف اليوسف، ما الدرامية، ص17.

([3]) المرجع نفسه، ص12.

نفسه، لكن هذا لا يعني أنه يستحيل ضبط المصطلح وإنّما نفضّل أن نربطه بمجال الدّراسة تفاديا للوقوع في اللبس فتضيع مناّ بذلك خيوط المقارنة والتّحليل .

ارتبط مصطلح الدراما في البداية بالنّص المسرحي المعدّ للعرض، هذا يعني أن الفّن في الدراما لا يكتمل إلاّ بعد عرضه، وهذا يعني أن النّص المسرحي قبل أن يصل إلى خشبة العرض ما هو إلاّ نص أدبي، يمتزج فيه الحوار والشخصيات والحبكة وسلسلة من الأزمات هذا ما يجعل النّص المسرحي أقرب الفنون إلى الرواية أو ما يسمّى بالرواية الدراميّة إذ «**هي شكل وثيق الصّلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا، وتتوازن فيها الشخصيّة بقيمة الحدث، بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معًا، فتختفي الهوّة بين شخصيات الحبكة (....) فالسِّمات المعيّنة للشخصيات تحدّد الحدث، والحدث بدوره يغيّر الشخصيات مطوّرًا إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية**» [1].

فللدراميّة لا تتجسد إلاّ في مظاهر النّزاع والصّراع والحركة المستمرّة داخل النّفس البشريّة والتي من شأنها أن تفجّر طاقات متفاوتة، يمكن أن تترجم في الحياة اليوميّة، أو في نصوص أدبيّة مختلفة كالقصّة، الرواية، المسرحيّة... وفي غياب هذه العناصر مشتركة لا يمكن أن نتحدّث عن الدراميّة، ولا يمكن أن نطلق على رواية ما "رواية دراميّة" «الدراميّة لا يسعها أن تكون سوى التناقض القائم بين الخصوصيات والإنكار المتبادل بين الإرادات

(1) علي بن تميم ،السرد والظاهرة الدرامية، ص11 عن إدوين موير، بناء الرواية، ص 37 – 43.

المتضاربة والمصالح المتعارضة والأهواء المتنافرة، ولهذا كانت الدراميّة أقدر من الشاعريّة على تصوير النّفس في علاقاتها بمجمل شرطها الوجودي المعاش » [1].

في حين ارتبط مصطلح الدراما بالعرض، إذ لا تكتمل جمالية الدراما إلا من خلال استجابة المشاهد أو المتفرج التي تكون ظاهرة على الأغلب، وهذا ما يضفي على خشبة المسرح المشعة بالإضاءة وأزياء الممثّلين ونظرة المتفرّجين الدراما في شموليتها والتي تقترب من الكمال «**إنّ الاستجابة والتعاطف التي تقوم بين القائمين بالعرض وبين جمهور المشاهدين تشكل عنصرًا هامًا من عناصر الدراما نفسها وإنّ الإحساس بالمسرحية لا يكتمل دون قيام هذه الاستجابة**» [2].

من هنا نلاحظ أن الخصائص أو الصفات النوعية للدراما، تستدعي ضرورة توفر درجة هائلة من التوتّر والصّراع الدّاخلي للشخصيّة، المنصهر داخل حبكة مكثفة تصل بالدراميّة إلى مستوى العرض (الدراما)، فالتفاعلات الشخصيّة ومشاعرها وهواجسها وإيماءاتها ودرجة إشعاعها وسلوكها تشاهد وترى وتسمع في فضاء حقيقي وفي زمن محدود، ما يدعونا للقول أن الدراميّة هي أساس الدراما وفي غياب الأولى تغيب الثانية، كما أن الدراميّة المحكومة بالنّص ظاهريًا أكثر حريةً وانتشارًا في الفضاء والزمان من نظيرتها "الدراما"، لأنّها محكومة بعقل القارئ الذي يحق له أن يقوم بدور الإخراج وإعادة تركيب الصور المتراكمة في ذهنه كلما أراد ذلك، في حين تتقيّد "الدراما" وهي مرحلة العرض بالسيناريو النهائي وتعرض بطريقة واحدة لا يحق للشخصية (الممثل) أن يغيّر سلوكه أو حواره لأنّه مقيّد بحبكة واحدة وبزمن محدود وفضاء مدروس.

([1])علي بن تميم ،السرد والظاهرة الدرامية ، ص 11، عن إدوين موير، بناء الرواية، ص15.

([2]) حسبن رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1973، ص31.

لكن يبقى الإنسان في الحياة هو بطل الدراما، لأنّه لا يستقر في وضعية واحدة، فهو في صيرورة وتحوّل وتحدّ للواقع والجمود ورفض ومحاولة استيعاب لخبايا نفسه وفي هذا تكمن دراميّته و ديناميّته، والتي لا تتوقف إلاّ في حالة استرخاء روحه وانتقالها إلى عالم آخر.

بالرغم من تباعد المجالين: الرواية (درامية) والسينما (دراما)، إلاّ أنّ هذا لا ينفي الروابط العلائقية التي تجمعهما «**يعرف الأدب بفن ترتيب الكلمات وإحكامها، أما السينما فهي فن الصور المتحرّكة أو الصورة الحركة** » [1] فهما يشتركان في سمة واحدة هي تصوير الواقع المتأزّم من خلال عالم يقترب من الحقيقة لكنهما يعتمدان طرقا مختلفة، يستعمل الكاتب الكلمة المكتوبة المشحونة بالصّور والخيال، في حين يستعمل المخرج الصّورة المرئية المشحونة بالحركة والأصوات ودرجات متفاوتة من الإضاءة، يهدفان من خلالها إيجاد معادل حسّي للتعبير والتبليغ، فالتعبير يعتمد على الإحساس بالواقع المحيط بالكاتب والمخرج، والتبليغ يعتمد على مدى تفاعل القارئ أو المشاهد مع المادة الموجّهة إليه.

وإذا كان النص قد نجح في استعارة بعض مصطلحات الدراما التي وظّفها في مختلف البنيات السّردية التي شغلها، إلا أن نجاحه الحقيقي بقي مقترنا بميزة أصلية متداخلة في تكوينه، هي التجربة الإنسانية بجميع دلالتها وحمولتها داخل العملية السّردية «**العناصر**

(1) خلفة بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، استجواب مع مجموعة من المبدعين، عن حوار أجراه مع الكاتب عبد الحميد بن هدوقة، دط، دت، ص39.

الأساسيّة التي لابدّ من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة» [1].

ولعلّ اجتماع هذه العناصر الثلاث في رواية "باب الشمس [2] لإلي*اس خوري التي نحن بصدد دراستها، زاد من دراميّتها وشجّع المخرج على إعداد نص سينمائي مقتبس عنها « **إنّ النّص الأدبي ليس سوى البداية (...) وهذه البداية لا تصبح مكتملة ما لم يتم خلق شخصيات بواسطة الممثّلين** » [3] تتحرك فوق خشبة المسرح، تقفز وتطير، وتملك الحرّية في الحركة والإماءة والتعبير عن مشاعرها بصوتها الخاص لا تحتاج إلى سارد يحكي عنها ويختبئ خلف ظلّها موهما القارئ بحرّيتها وقد استطاع إلياس خوري من خلال توظيفه لآليات سردية متنوعة أن يصل بالحكاية والمنطوق الشفوي إلى تحقيق الدرامية في أسمى تجلياتها وانشطارها اللامنتهي.

I- توظيف "ألف ليلة وليلة":

عرفت الرواية العربية عدّة صراعات فكرية وفنيّة وحضارية قبل أن تستقرّ على الوجه الذي تعرفه اليوم، فرواية الحداثة وما بعدها أصبحت تدرك أنّ التّجديد الروائي لا يأتي من الخارج وإنما هو نتيجة جملة من التّجارب الإنسانية التي تلفظ من رحم الأمة التي تحتويها، ولعلّ رواية باب الشمس واحدة من الروايات التي سعت نحو نفض الغبار عن تبعية الرواية الغربية من خلال الحفر عميقا في اتجاه ثوابت الأمة العربية وثقافتها المتقاطعة مع الواقع الذي يحكمها «**رفضت الرواية العربية في العقود الأخيرة تبعيّتها وبدأت تبحث عن أصالتها**

([1]) علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص19.

([2]) الياس خوري، باب الشمس، دار الآداب بيروت، الطبعة السادسة، 2010

إلياس خوري، كاتب وأستاذ جامعي وكاتب مسرحي، ولد في العاصمة اللبنانية بيروت عام 1948، كتب عشر روايات ترجمت إلى لغات عديدة، *لكن تبقى رواية باب الشمس من أفضل عشر روايات عربية، حاليا يشغل منصب محرر في ملحق الحقيقة وهو الملحق الثقافي لجريدة النهار.

([3])حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص512.

وهويّتها الخاصة، بعد أن تعلّمت أصول القصّة و التقنيات السّردية المعاصرة، وقد حقّقت الرواية العربية هذه النقلة العامة على طرائق انتمائها بالعودة إلى التّراث القصصي والسّردي »[1] هذا يعني أنّ الرواية في مرحلة من مراحل تطوّرها بدأت ترصد المواقف المتعدّدة المتجذّرة في الواقع والمرتبطة بتاريخها وتراثها العميق بعدما صبغته بتقنيات السّرد الحديثة التي أخذتها عن الرواية الغربية وعلى أيّة حال لا يمكننا أن نتحدّث عن خصوصية السرد في رواية "باب الشمس" دون أن نتطرّق إلى أبرز العناصر التي أسهمت في تأسيس البنية العامة للحكاية المتقاطعة مع الواقع المرير للشعب الفلسطيني، تغذّيها الذاكرة الجماعية وتتناقلها في أنساق تعبيرية مختلفة لا تخلو من التّشويق!

وقد وفّرت الرحلات الجماعية للفلسطينيين المهجرين من قراهم ومدنهم وبلدهم، المناخ المناسب لتنامي الحكايات وانشطارها، وقد استغل الكاتب "إلياس خوري" هذا الكمّ الهائل من المحكي الشفوي ليكتب روايته"باب الشمس" بأسلوب يجمع بين التراث وتقنيات السرد الحديثة.

ذكرنا سابقا أنّ الإنسان يعيش داخل الحكاية فهو يتحرّك من خلال الحكاية، ويعشق سماع حكاية الآخرين، وارتباط الطفل بأمّه عادة ما يربطه بحكاية اللّيل التي كانت تقصّها عليه كل ليلة حتى يستسلم للنوم وكلّه شوّق لنهاية الحكاية التي لم يعرفها أبدًا مثلما استحال عليه أن يعرف نهاية حكايته في عالم الحقيقة.

ولعلّ روّاد الحداثة وما بعد الحداثة قد تفطّنوا إلى مدى تمسّك الإنسان بالحكاية فبالرغم من درجة التطوّر والتقدّم العلمي التي أصبح يعيش فيها، إلاّ أنّك تجده يذوب أمام الجملة السحريّة "كان يا مكان" ولعلّ هذه "الكان يا مكان" تعني أنّ الذي كان لم يكن فعلا

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،اتحاد الكتاب العرب،دط،2002،ص31.

بل هو وهم بعيد كل البعد عن الحقيقة ولعلّ الخيال هو ما يبحث عنه الإنسان بعدما تعب من الحقيقة، وهذا ما يفسّر الاهتمام الكبير الذي حظيت به رواية "ألف ليلة وليلة" حيث تبوّأت مكانة عالية على مستوى الأدب العربي والعالمي، أما بالنسبة للرواية العربيّة فيرجع اتصالها بحكايات" ألف ليلة وليلة" إلى بداية القرن العشرين إذ عمد الروائيون إلى مراعاة صنف القرّاء الذين كانوا من أنصاف المثقّفين حيث جاءت هذه الحكايات كبديل للمؤلّفات الشعبيّة التي تداولوها فيما بينهم لفترة من الزّمن وقد جاءت في البداية قريبة من نسق حكايات ألف ليلة وليلة إلى حدّ التشابه الشّديد «**فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والاستشهاد بالشّعر، وتأثرت الشخصيات بشخوص ألف ليلة وليلة، فبدت إمّا خيّرة، وإما شريرة لا يؤثّر فيها الزمن ولا البيئة**[1] ».

إلياس خوري في رواية"باب الشمس" استعان بالنسق التراثي في السّرد، فلجأ إلى رواية "ألف ليلة وليلة" لينسج جملة من الحكايات المؤطَّرة المنزلقة عن الحكاية الإطاريّة، يأخذ السّارد الرئيسي على عاتقه زمام الحكي فيصبح قريبا من ساردة "ألف ليلة وليلة"ـ شهرزاد ـ وإذا كانت هذه الأخيرة تسترسل في الحكي حتى تبتعد عن نفق الموت على يد الملك "شهريار"، فإنّ"خليل" كان يستدعي الحكايات ويكلّم يونس الميّت سريريّا، علّه ينجح في إيقاظه ليكون شاهدًا على عدم تورطه في موت "أبي دياب" وبالتالي ينجو من موت محتوم على يد جماعة هذا الأخير.

(1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص41.

يعرض السّارد "خليل" حكايات وأنصاف الحكايات بأسلوب يحاكي "ألف ليلة وليلة"، وهذا لا يقتصر على الآلية فقط بل يعتمد على البناء الداخلي للحكاية، إذ يجعل نص الرواية شبيهًا بالنصوص التراثيّة التي تحتاج إلى عمق وتحليل لطبيعة النّفس البشريّة.

ويحضر التراث السّردي في رواية باب الشمس، من خلال نوعيّة المواضيع المطروحة والتي تصل أحيانا إلى درجة العجائبي والغريب «**ينهض عالم ألف ليلة وليلة على المزاوجة بين الواقعي والعجائبي، وهما عالمان متناقضان، يتميز أولهما بأنه عالم محدود ، في حين يتميز الثاني بأنه عالم غير محدود. ولما كان العجيب والخارق لا وجود له إلا من خلال ما يتصوره الإنسان عنه، فإن إقحامه في الواقع ليس إلا تعويضا عن الحدود الضيقة لعالم الواقع، وتجسيدا لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره** »[1] ولعلّ إلياس خوري قد استدعى هذا النوع من القصص حتى يتفرّد بخاصيّة تراثيّة تقربّه من العالم الروحي للإنسان، فهو لا يطلب من القارئ أن يصدّقه، بقدر ما يمتعه بخصوصية الحكاية وغرابتها التي لا تنفك تشدّ انتباهه من خلال مساحتها التخيلية، ولعلّنا نجد في توظيف التراث في قالب حديث البذرة التي تشغل النّص وتنمو لتتفرّع وتعطي نصًا جديدًا لا يخلو من تعقيدات الحداثة وما بعدها هذا ما أسهم في ظهور نوع جديد من الروايات مبني على نسق الحكاية الإطاريّة والحكايات المؤطَّرة المتناسلة عنها.

تقوم رواية باب الشمس على حكاية إطاريّة مركزيّة، هي حكاية يونس الأسدي الذي دخل في غيبوبة بعد تعرضه لصدمة عصبية وخليل الممرّض الذي يجلس إلى جانبه، يحكي له حكايات كثيرة يستحضرها من الماضي قصد إنعاش ذاكرته وإنقاذه من نفق الموت.

[1] محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية،59.

تنتمي الحكايات التي يسردها خليل إلى الحكايات المؤطَّرة التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يتزعزع النسق التنظيمي للرواية، في حين لا يمكن الاستغناء عن الرواية الإطاريّة التي تجمع السّارد الرّئيسي (الراوي) بالمروي له (يونس).

يدخل السّارد في دهاليز حكايات فرعية، يحكيها بلسانه ومن منظوره الخاص أو يتركها لشخوصه تسردها بنفسها، وفي هذا المستوى من الحكايات المؤطَّرة، تتداخل الحكايات وتتشعّب وتنفتح على حكايات أخرى غير مترابطة في الغالب، ولا يجمعها سوى الحكاية الإطاريّة التي تعمل على تنظيم وتنسيق فعل الحكي على مستويات متباينة وبطرق متعددة.

وإذا كانت عملية الحكي عند شهرزاد مرتبطة بدرجة براعتها في السّرد من خلال شدّ انتباه المروي له "شهريار"، إذ قد تفقد حياتها في حالة ارتخاء درجة التشويق عندها، ما يدفع المروي له الانصراف عنها، فإنّ الحال يختلف مع "يونس" المروي له، لأنه مجبر على السّماع ضمنيًا[*]، إذ لا يحق له الاعتراض أو إبداء الرأي في الحكايات التي يستمع إليها « **منذ ثلاثة أشهر وأنا أروي لك الحكايات التي أعرفها ولا أعرفها، وأنت عاجز عن تصحيح معلوماتي**[1]».

وإذا كان العثور على الكنز من الموضوعات المركزيّة في حكايات "ألف ليلة وليلة" فإن المقابل الرمزي في حكايات" باب الشمس" هو العثور على الوطن، إذ يصبح الوطن بكل ما يحمله من معان ودلالات سببًا في نسج الحكايات التي تحاكي نسق الحكاية

(*) لا يمكن أن ندخل في تفاصيل طبية من شأنها أن تقرر إن كان المروي له يستمع إلى الراوي أو لا، المهم بالنسبة لدراستنا هو أن "يونس" لا يتفاعل مع العملية الخطابية ما يجعله ضمن الحوار السلبي.

(1) إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب، بيروت، ط1، 2000،ص31.

في "ألف ليلة وليلة" «**لقد وظّف إلياس خوري منطوق الحكاية لا الحكاية نفسها، وتعامل مع الوحدة السرديّة المتمحورة حول البحث عن الكنز، بوصفها رمزًا، لا حقيقة، فالبحث عن الكنز، من هذا المنظار، ليس إلاّ البحث عن الحقيقة** [1]».

هذه الحقيقة التي باءت بالفشل في مناسبات عديدة، إذ رأيناها مع رحلة أم حسن إلى "الكويكات" التي انتهت بعودتها خائبة تحمل إبريقها القديم الذي قدّمته لها اليهوديّة "إيللا" بدلا عن منزلها وعن فوّارتها [2]، وكذلك رحلة نعمان الناطور الذي عاد إلى"الدّانمارك" حيث يقيم، يحمل مفتاح بيته و ذاكرته الصغيرة عن عدد الغرف ومواقعها [3]، وإذا كانت الرّحلة على المستوى الروائي قد انتهت بالفشل، فإنّها على مستوى الموروث الشعبي قد انتهت بالنّجاح، وهذا ما يجعل النص الحداثي المنبثق عن النص الموروث في أزمة هويّة، فهو يبحث عن التشويق والخيال في النص الموروث لكن عندما نسقطه على النص الروائي يصطدم بالواقع المرير، فلا مناص له من تصوير الحقيقة خصوصًا عندما يتعلّق الأمر بنص ذي طابع تأريخي له خصوصيته وحمولته السردية.

ومن هنا جاء تفرد رواية "باب الشمس" إذ استطاع الكاتب أن يجمع بين الحداثي والموروث في قالب متناسق جمع بين التشويق والواقع، فالمقارنة البسيطة بين رحلات سندباد المتعلّقة بالبحث عن الكنز و رحلات شخصيات الرواية المتعلّقة باسترجاع البيت تكشف لنا أن «الحكائي انتهى إلى النّجاح أما الروائي الواقعي فقد انتهى إلى الإخفاق[4]».

([1]) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص54.

([2]) باب الشمس، ص29، 100- 107.

([3]) المصدر نفسه، ص114- 116.

(4) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص42.

تظهر المقارنة الأوليّة للإطار العام لبناء حكاية "ألف ليلة وليلة" ورواية"باب الشمس" الفروقات الآتية:

-اعتمد السّارد الرّئيسي "خليل"على حكاية إطاريّة مركزيّة تنفتح على حكايات فرعيّة لا رابط بينها ثمّ تعود لتنغلق على مستوى الحكاية الإطاريّة.

-اعتمدت السّاردة "شهرزاد" الأسلوب نفسه فانطلاقا من الحكاية الإطارية تدخل في دهاليز حكايات فرعية كثيرة.

-يعمل السارد الرّئيسي"خليل" على إيهام المتلقي بواقعية الحدث، ويبحث عن مصوِّغات لفظية للرّبط بين حكاياته الفرعية.

-تعجز الساردة الرئيسية "شهرزاد" عن إيهام المتلقي بواقعية الحدث ، فتلجأ إلى سرد حكايات جانبية تمكِّنها من بعث التشويق وشدّ زمام الحكي.

-خليل كان يحكي لـ يونس المروي له الحاضر الغائب فهو حاضر على مستوى السرد لكنّه غائب على مستوى الفعل لأنّه في غيبوبة.

-شهرزاد (الراوية) تحكي لـ (شهريار) المروي له الحاضر على مستوى السّرد.

-خليل يحكي لـ يونس من أجل أن يبقى داخل المستشفى، فهو سارد هارب من موت ينتظره خارج أسوار المستشفى.

-شهرزاد ساردة تنقض حياتها من خلال الحكي إذ متى توقفت الحكاية أو ضعف عنصر التشويق قربت حياتها من النّهاية.

-خليل يستمر في الحكي مدّة ستّة أشهر وثلاثة أسابيع.

-شهرزاد تستمر في فعل الحكي مدة "ألف ليلة".

-خليل يستحضر حكايات سبق وأن سمعها من عند المروي له "يونس" الذي لعب في مرحلة سابقة دور الراوي.

-شهرزاد تحكي حكايات لم يسمع شهريار عنها، هذا يعني أن تفعيل عنصر التشويق عند كل محطّة يضمن لها يوما جديدًا تحياه لتكمل الحكاية.

-السّارد خليل يبدو(*) متفتحا في سرده لحكاية الآخرين، لأنّه سمح لشخصياته سرد حكايتها من خلال مسوغات لفظيّة كان يكثّف من استعمالها: قالت أم حسن، قيل لي -أخبرني نعمان الناطور، يقول الدكتور أمجد...

-يشترك "خليل" و"شهريار" في سرد بعض الحكايات المتشابهة، وهذا النوع من التفاعل يطلق عليه الباحث"سعيد يقطين" **التعالق أو التعلّق**[2] ، فحكايات البحث عن الكنز في "ألف ليلة وليلة" تتقاطع مع حكاية "أم حسن" التي ذهبت لتبحث عن منزلها لتعود بإبريق من الفخار، وحكاية نعمان الناطور الذي جاء من الدانمارك في زيارة لمنزله فعاد بمفتاح قديم جمعه بين أغراضه الثمينة.

ويمكن أن نلخص البناء العام لحكايات "ألف ليلة وليلة" وحكايات "باب الشمس" من خلال الجدول الآتي:

(*) استعملت كلمة يبدو، لأن الراوي كان يسرد معظم الحكايات وكذلك الحوارات والتعليقات التي تتعلق بشخوص الرواية – هيمنة الصوت الواحد – خليل وحده له الحق في نقل كلام الآخرين، لذلك لا نعرف مدى صدقه وبالتالي مدى انفتاحه.

([2]) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي،المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، دط، ص5.

الشخصيات/الحكاية الإطاريّة	حكاية "ألف ليلة وليلة"	رواية "باب الشمس" **
الحكاية الإطاريّة	الملك شهريار وشهرزاد	خليل ويونس الأسدي
الحكايات الفرعيّة	حكاية التّاجر والعفريت حكاية الصيّاد والعفريت حكاية قمر الزّمان حكاية حلاّق بغداد	حكاية شمس/فواز حكاية أم حسن وإبريق الشاي حكاية عدنان وسجن اليهود حكاية نهى والاغتصاب الجماعي
الراوي/المروي له	شهرزاد تحكي للملك شهريار	خليل يحكي لـ يونس

2- توظيف العجائبي:

يروي السّارد الرّئيسي حكايات عجيبة سمعها عن شخصيات أخرى هذه الحكايات لا تبدو واقعيّة، لكنّها انتشرت في أوساط الرواة وتناقلوها فيما بينهم كلّ يحكيها من منظوره الخاص، هذا ما يضيف للرواية بعدًا دراميا جديدًا تماشيا مع إفرازات الحداثة وما بعدها،من جهة أخرى يجد القارئ نفسه أمام جملة من التساؤلات تتعلّق بدرجة اقتراب الحكاية من الحقيقة خصوصا أنّ الحكاية الواحدة عرفت أكثر من سارد « **يستمر الماضي في الحاضر من خلال استمرار الخيالي والعجائبي الذي تعجّ به ألف ليلة وليلة في الحاضر الذي يعجّ أيضا بالأحداث العجيبة والخيالية** » [1] وهذا يعني أنّ الحاضر اليوم لا يزال يحتضن الكثير من العجيب والغريب الذي تتقاسمه المجموعة المرهونة بصراعات أزليّة وحضارية تتعلّق بالهوية والدّين غالبا، ولعلّ اختيار الكاتب للعنوان "باب الشمس" كان بمثابة تمهيد لطبيعة الحكايات المتسرِّبة عبر نسيج الرواية، إذ تدفع المتلقي عند أول لقاء يجمعه بالعنوان إلى استحضار واحدة من تلك الحكايات العجيبة، وهذا ما يحدث فعلا عندما يتوغّل في نسيج النص ويذوب في حكاياته، فحكاية "خبز الرّغيف" مثلا هي واحدة من القصص الغريبة التي يتقاسمها عدد من الرواة، نذكر على سبيل المثال حكاية "شاهينة" جدّة "خليل" التي تدّعي أنّ طفل الرّغيف[*] قد مات في ظروف غامضة، في حين تؤكّد "أم فوزي" أنّ أمّه قتلته خوفا من الكهل الذي هدّدها بالقتل في حالة عدم نجاحها في إسكات الطّفل لأنه كان يخشى أن يكتشف اليهود أمرهم فيقومون بقتلهم كما فعلوا بإخوانهم الفلسطينيين، السّارد في هذه الحالة لا يكتفي بعرض وجهتي نظر ساردتيه وإنّما يقتحم جوّ الغرابة والعجائبية ليحسم الشّك لصالح

(1) محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص57.

(*) لقبّ بطفل الرّغيف لأنه كان يبكي بشدة فقدّمت له أمه نصف الرّغيف لتسكته لكنه استمر في البكاء لأنه كان يريد الرّغيف كلّه.

وجهة نظر "أم فوزي"، يقول "خليل" مؤكّدًا «**أمّه قتلتـه هل تسمع يا أبي، قتلتـه خوفًـا من الكهل الذي كان خائفًـا من اليهود**[1]».

ومع تعدّد الرواة تتعدّد زوايا النّظر، ويلاحظ القارئ أنّه أصبح عنصرًا مشاركًا أو منسِّقا في العملية السرديّة بطريقة غير مباشرة، وسواء قتلت الأمّ طفلها أم لا يبقى المهمّ هنا هو مستوى الغرابة التي تحمله الحكاية وكيفية تغيّر المنـطوق الشفوي من سارد إلى آخر ولعلّ اختلاف وجهات النّظر يدلّ على تقاطع الحقيقة مع الخيال، الصّدق مع الكذب، الزيادة مع النقصان، خصوصا عندما نضع الحكاية في سياقها التّاريخي المتمثِّل في الهجرة الجماعية والهرب من موت محتوم من جهة أخرى تتضاعف نسبة انتقال الحكاية من سارد إلى آخر وبـالتّالي تنشطر الحكاية الأصلية إلى عشرات الحكايات، كل واحدة تأخذ اتجاهًا معينًا إذ لا تحتفظ إلاّ بجزء صغير من الحقيقة ولعلّ حكاية طفل الرغيف [2] ليست الحكاية الغريبة الوحيدة في نص الرواية، بل هناك حكايات أغرب منها مثل حكاية مجنونة الكابري [3] التي أصبحت تتجول في القرى المهجورة وتجمع عظام الموتى داخل كيس تحمله على ظهرها وحكاية "سليم أسعد" [4] الذي صار شعره أبيض بعد مجزرة شاتيلا، وحكاية كهلة "عكا" التي أصبحت ترى المستقبل [5].... هذه الحكايات وغيرها تنمّ عن الخيال الواسع الذي صاحب الذهنية الفلسطينية إبّان الهجرة الجماعية، ولقد ساعد تواجد عدد كبير من الرواة في موقع واحد (المخيمات اللبنانية) على تناسل الحكايات وتناقلها من فرد إلى آخر ومن مجموعة إلى أخرى، ولعل ظهور هذا النوع من الحكايات بصفة مكثّفة في نسيج الرواية

(1) باب الشمس، ص213 – 214 –215 – 216 – 217.

(2) المصدر نفسه ،ص213.

(3) المصدر نفسه، ص64، 65، 66.

(4) المصدر نفسه،ص264.

(5) المصدر نفسه، ص380

جاء كنتيجة حتمية متقاطعة مع وعي الفلسطيني بالواقع السياسي والاجتماعي الذي انحدرت إليه القضية الفلسطينية بعد تخلي الجيش العربي للإنقاذ عن مساعدة الأهالي ودعمهم لاسترجاع قراهم ما دفع بهم إلى البحث عن البديل في حكاية الأبطال والرموز « **كنت تروي مقاطع من الحكاية، وتنظر إليّ كي ترى دهشتي وإعجابي، وكنت أدهش وأعجب، كل حكاياتنا هكذا، تجعل الضحك يمتزج بالبكاء، وتخرج الفرح من الحزن** [1] هذا يعني أن الراوي "يونس" والمروي له "خليل" قد اتفقا على النسق التّكراري للحكاية الفلسطينية "الدّهشة والتعجب" التي يتولّد عنها الفرح والحزن، هذه المفارقة الإنسانية تكشف عن الحالة النفسيّة للرواة والمروى لهم باعتبارهم مؤسّسي هذا النسق من الحكاية، فهو ليس وليد اللّحظة وإنّما هو حصيلة جملة من التّكتلات الثقافية والحضارية والاجتماعية المنصهرة في قالب حكائي تخيّلي جعل من العجائبي والغريب مادة خصبة لتناسل الحكاية وتناقلها تغذّيها الذاكرة الجماعية.

(1) محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص290.

3- علاقة الراوي بالمروي له (المخاطِب/المخاطَب)

اعتمد "إلياس خوري" في نقله للحكاية على توظيف أكبر عدد من الحكايات التي سمعها عن شخصيات الرواية المثقلة بأحزان الحرب والشتات والضياع اللامنتهي، ولعل انتقال الحكاية عبر القناة الشفوية بعيدا عن التّدوين سمح بظهور نسق معيّن من الحكاية اعتمد في تشكّله على الثنائية البنائيّة (الراوي/المروي له) التي لم تقتصر على الحكاية الإطاريّة بل اقتحمت نسيج الحكايات المؤطَّرة إذ نجد السّارد الرئيسي "خليل" قد تبادل الأدوار مع سارد آخر ليتحوّل بذلك من"راوٍ رئيسي" إلى "مروٍ له"يستمع إلى الحكاية من مستويات متباينة، هذا يعني أنّ تنازل السّارد الرئيسي عن دوره كراوٍ ثابت على مستوى الحكاية الإطاريّة، والانتقال إلى مروٍ له، ينفي عنه السّارد العليم الذي لا يحتاج إلى راوٍ يخبره بتفاصيل الحكاية وهذا ما أكّده السّارد بنفسه في مقاطع كثيرة «**أنا لم أكن مهتما بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح يا سيّدي، الحكايات جاءتني دون أن أسعى إليها، جدّتي كانت تغرقني بالحكايات، كأنّها لم تكن تفعل شيئا سوى الكلام** [(1)]»

والواقع أنّ الكاتب قد جمع الحكايات، بل وسعى إليها سعيًا من خلال انتقاله بين المخيّمات واستجواب اللاجئين الفلسطينيين ومقاربة المنطوق الشفوي بالكتب والدّراسات، ما أعطى لروايته طابعا توثيقيا، لكنّه يختفي وراء سارده في هذا المقطع، كما هو حال الكتاب الذين ينفون معرفتهم بالشخصية الورقيّة ويبحثون دائما عن مبرِّرات تؤكِّد أنّ علاقتهم بشخوصهم لا تتعدّى العمليّة التّخيلية.

(1) باب الشمس، ص348.

من جهة أخرى يكشف السّارد الرّئيسي من خلال الثنائية الراوي/المروي له عن آمال شخوصه المتعلّقة بالعودة إلى الوطن [1]، فإذا كان الوطن بالنسبة لـ "إلليلا" [2]هو "بيروت" والبيت الذي تسكنه لا يعني لها الكثير فإنّ "أم حسن" مستعدّة لفعل المستحيل من أجل استرجاع بيتها، ما يدفعنا إلى القول أنّ تصادم الإرادات محكوم باستمرار الصراع في ضوء تقاعس العنصر العربي بل وتعاونه مع العنصر الصهيوني من أجل قهر القضيّة الفلسطينيّة.

تستمر العملية الخطابية الراوي/ المروي له على مستوى الحكاية الإطاريّة حيث يقوم المروي له بدور المستمع فهو غائب عن الوعي لا يحقّ له التذمّر أو الاعتراض على أسلوب الراوي في الحكي، وربّما كان هذا سببًا مباشرًا لتسرّب عنصر الوهم إلى الحكاية، فخليل بعد مكوثه ستّة أشهر وثلاثة أسابيع في غرفة "يونس"، أدمن اللّجوء إلى فيض الذاكرة ينتقي منها ما يناسب السِّياق أو ما يسهل تذكّر تفاصيله، لكنّه لم يكن متأكدًا من دقّتها لذلك كان يطلب بإلحاح من يونس الاستيقاظ ومشاركته الحكاية «**سوف أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين. وحين أخطئ صلّح لي، ولن أبدأ من الأوّل، فأنا لست مثلك**[3]**.**

من هنا نلاحظ أن السارد يكشف عن رواة كثر لكنه يوجّه خطابه لمرو له واحد هو "يونس" هذا الأخير يعد المحفِّز المركزي لانتشار الحكاية وتناسلها على مستويات عدّة، إذ بموته تنتهي الحكاية ويتوقّف فعل الحكي، ولعلّ الموت في هذه الحالة لا يشمل الثنائية الضيّقة خليل/يونس بل يتعدّاها إلى الوجود الفلسطيني برمّته باعتبار أنّ يونس هو رمز

([1]) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في رواية باب الشمس، إشراف د عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية ،ص 74-75.

([2]) باب الشمس، ص111،110،109. ،ص 19-25.

([3]) المصدر نفسه، ص221.

المقاومة الفلسطينية وإنقاذه من الموت يعني إنقاذ فلسطين من التلاشي والضياع، خصوصا عندما نعلم أن المؤلف كتب هذه الرواية في وقت يتزامن مع اتّفاق أوسلو وهو وقت يعجّ بالسوداويّة واندثار الأمل .

4- تداخل الحكايات:

تقوم رواية "باب الشمس" على عدد من الحكايات التي لا تنفك تتوالد وتتناسل عن بعضها البعض تربطها مسوِّغات لفظية أحيانا [1]، يستعملها السارد ليرشد القارئ إلى آخر نقطة توّقف عندها من أجل استكمال تفاصيل الحكاية وتحليلها ذهنيا، وأحيانا يلقي المهمة بكليتّها على عاتق القارئ الذي يصبح مجبرًا على تفعيل فيض ذاكرته ذهابا وإيابا من أجل ربط الأحداث وغربلة الخيوط العالقة وجمع شتات الحكايات المتناثرة هنا وهناك، ناهيك عن عملية الفرز التي يقوم بها على مستوى الشخصيات، فمن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ رواية "باب الشمس" هي رواية شخصيات بالدّرجة الأولى وعندما يتجاوز عدد الشخصيات خمسين شخصية تصبح عملية ربط الحدث بالشخصية المناسبة مهمّة صعبة، خصوصًا عندما تشترك مجموعة من الحكايات في حدث واحد كما سنرى مع حكايات الهجرة إلى المنفى والعودة إلى الوطن مع شخصيات كثيرة مثل"أم حسن"، "نعمان الناطور"...

والواقع أنّ كل حكاية لا تقلّ مركزيّة عن الحكاية الأم (يونس/ خليل)، فبالرغم من توزّعها على مدار الحكايات المؤطَّرة، إلاّ أنّها جاءت هادفة متكاملة البناء تتفرد بأسلوبية سردية تشدّها إلى الحكاية الرئيسية وتسير بها من أجل إبداع نسق سردي متكامل.

ولعل صيغة الخطاب "المنطوق الشفوي" والفضاء الذي شغل العملية الخطابية أسهما في تداخل الحكايات وتفرعها، فالسّارد الذي استعمل الكلام وسيلة لشفاء يونس مدّة ستّة

([1])يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، ص 19-25.

أشهر وثلاثة أسابيع بدأ يخلط الحكايات مع مرور الأيّام، خصوصا عندما نعلم أنّه كان يخرج بين الفينة والأخرى لقضاء حاجاته الشخصيّة واستشارة الدكتور أمجد في حالة يونس وحالة المستشفى العامة،.... ثمّ يعود ليكمل الحكاية من فيض الذاكرة المتداعية ليصطدم بضياع الحكاية الأولى فيستنجد بمسوّغات الرّبط حتّى لا تضيع منه خيوط الحكاية الأولى «أين **كنّا؟**"[1].

لكن هذه المسوّغات لم تعد تنفع فالسّارد صار يخلط بين الشخصيات كذلك « كنت **أحدّثك عن أمّي ما علاقة شمس بالمسألة**[2]».

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن عملية التذكّر لا يحكمها التسلسل أو التتابع الزّمني للأحداث والوقائع وهذا ما يدفع السّارد في كلّ مرة إلى الوقوع في التكرار ليس على مستوى الكلمات والجمل فحسب، بل على مستوى الحكاية بكليّتها، من جهة أخرى يظهر الخلط بين الحكايات فيغدو الراوي بذلك جامعًا لفضاءات وأزمنة متباينة في نسق حكائي واحد « **الحكايات تشبه بقع الزيت التي تطفو فوق ماء ذاكرتي، أحاول ربطها ببعضها بعضا، لكنها لا تترابط ... أنا أكره تكرار الأشياء، لكنها تتكرّر إلى مالا نهاية**[3]».

وإذا كان السّارد قد اعترف في مرحلة سابقة، باختلاط الحكايات في ذهنه بسبب تداعي الفكرة داخل صيغة الخطاب الشفهي، فإنه يعود ليكشف سببًا آخر لخلط الحكايات وتداخلها يتعلق هذه المرّة بالرواة الذين كانوا يسردون حكايات متداخلة فيما بينها «**كما ترى يا سيّدي، اختلطت الأمور في رأسي، كما اختلطت في رؤوسكم**[4]».

([1]) باب الشمس، ص478.

([2]) المصدر نفسه، ص369.

([3]) المصدر نفسه، ص351.

([4])باب الشمس ، ص343.

هذا يعني أنّ الشخصيات الساردة هي شخصيات قلقة تعيش ضغوطات متباينة تؤثر على تسلسل الحكي عندهم، فأغلبها شخصيات معذّبة عانت التشرّد والمنفى، ويمكن أن نحصي عددًا هائلاً من أنصاف الحكايات غير المترابطة، كانتقاله مثلا من حكاية زوج "أم حسن" إلى حكاية مرض "يونس" إلى حكاية موت "نهيلة" إلى حكاية اغتيال "شمس" من الصفحة التاسعة إلى الصفحة السادسة عشر، بمعدل أربع صفحات لكل حكاية، وهو عدد ضئيل لا يكفي لاحتواء الحكاية، لذلك يضطر إلى العودة إليها في الصفحات الموالية، فنجد مثلا أنه يعود إلى حكاية "أم حسن" في الصفحات (28-29-100-110) في حين يعود إلى حكاية "شمس" في الصفحات (39-45-46-48) حيث يلم الحكاية التي فتحها في الصفحات التي أشرنا إليها سابقا، وإذا كان السارد يلجأ في هذه المواضع إلى عمليات الفتح والغلق دون أن يكترث للروابط التي تجمع بينها، فإنه في مواضع أخرى يضع مسوّغات معنوية تربط بين حكاياته مثلما قرأنا في الصفحات (100-116) حيث انتقل السّارد من حكاية عودة "أم حسن" إلى بيتها في الكويكات إلى حكاية "نعمان الناطور" الذي عاد إلى بيته في القدس، والمسوّغ الذي جمع الحكايتين هو "العودة إلى البيت"، والأمر نفسه يتكرّر في الصفحات (130-137) حيث انتقل السّارد من حكاية اعتقال "عدنان" من طرف العدو الصهيوني إلى حكاية اعتقال "نهيلة" والتحقيق معها والمسوّغ الذي جمع الحكايتين هو "السجن الإسرائيلي".

ولعلّ تكرار هذا النسق البنائي طوليا على مستوى النسيج النصي في رواية "باب الشمس" يجعلنا نفكّر أنّ الكاتب " إلياس خوري" قد كتب روايته بأسلوب سينمائي، يحمل من العناصر الدرامية ما يجعلها نموذجية للإعداد السينمائي.

ولو أمعنا القراءة لوجدنا أن السّارد يستعرض أحيانا عددًا كبيرًا من الحكايات في الصفحة الواحدة[1] ما يجعلنا نوازي عمليات الفتح والغلق على مستوى الصفحات بالمشَاهد واللقطات على مستوى السينما، من جهة أخرى وفّر تداخل الحكايات وتوالدها نوعًا من التطوّر والنمو في السّرد، حتى وإن كان هذا النمو على المستوى الرأسي في اتجاه التنوّع والعمق بدلا من المحور الأفقي المعهود بنموّه الخطّي، فالحكايات المتداخلة وإن كانت تتمحور حول عنصر واحد أو عدة عناصر، فهي تأتي مجتمعة ضمن وحدة بنائيّة أكبر هي وحدة الإطار العام للرواية.

5-توظيف التاريخ:

إن استحضار التاريخ في رواية "باب الشمس" لا يكن تصنيفه ضمن إطار دمج نصوص تاريخية داخل نص روائي ، وإنما جاء التّاريخ في شكل حكايات تتقاسمها شخصيات عاشت الحدث أو سمعت عنه ، وهذا يعني أن مادة التاريخ قد تسرّبت إلى كلّ الفضاء الروائي دون أن تقضي على طابعه السّردي « **الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها ، فتقدمه بطريقة جديدة، تتناسب وطبيعة الخطاب الروائي** » [2] هذا ما يدفعنا إلى القول أنّ رواية "باب الشمس" هي رواية الذاكرة المفتوحة على التّاريخ، تاريخ فلسطين المسلوبة، تاريخ شعب مشتّت في المنافي، تاريخ أطفال بلا ألعاب أو منازل، كل هذا وغيره يتواكب في سلاسل عنقوديّة ليتشظّى مرة أخرى مشكّلا رمز ضياع الأرض وانقسامها اللاّمتناهي، ولعلّ هذا الشتات وهذه الفوضى على مستوى البناء النّصي ساعدت

(1) وجدنا هذا النسق من الحكايات في الصفحات 10، 16، 18، 19، 21، 24، 34، 76، 98من باب الشمس

(2) محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص104.

على بروز نمط الحكايات وأنصاف الحكايات المتداخلة والمتناسلة بعضها عن بعض، تقوم على تأويل الحكاية الفلسطينية إلى مالا نهاية.

حرص "إلياس خوري" على جمع أكبر عدد من الحكايات من أفواه لاجئين فلسطينيين يعيشون في مخيّمات "برج البراجنة" وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، وحتى يعطي لهذه الحكايات طابعًا تاريخيًا، استعان بمجموعة من النصوص والمقالات والدّراسات (*)أسهمت في إثراء الرواية وإضاءة جوانب تاريخية وسياسيّة تلمّسناها أثناء قراءتنا للرواية.

ركّز "إلياس خوري" في استحضاره لتاريخ فلسطين على نموذجين رئيسيين، النموذج الأوّل تلخّص في حياة التشرّد والجوع التي خبرها اللاجئون في المخيّمات، بينما تجسّد النموذج الثاني في الحياة الثورية والسياسيّة التي كان يحياها أبطال الرواية من الجيلين جيل النكسة 1948، وجيل الانتفاضة.

تقوم رواية "باب الشمس" على واحدة من حكايات المتسلّلين الفلسطينيين، الذين كانوا يحاولون العودة إلى فلسطين بعد ضياعها سنة 1948، "يونس" كان يقطع عشرات الكيلومترات، متحديا الأسلاك الكهربائية، والجبال الوعرة والوديان المنحدرة، ليس من أجل الاستقرار في قريته، لأنّ ذلك أضحى مستحيلا بعدما وضع اسمه في اللائحة السوداء، وإنّما من أجل لقاء زوجته "نهيلة"، وهناك تكمن المفارقة العجيبة، حيث يلتقي التاريخ بما فيه من ألم وصراع ومقاومة، بالحبّ وما يحمله من لذة ونقاء واستقرار، ولعلّ حكاية يونس/نهيلة هي الحكاية الرمز التي احتوت كلّ الحكايات الأخرى وطبعتها ضمن شرطها التّاريخي، فنهيلة هي الأرض ويونس يصارع من أجل استعادتها".

(*) يمكن العودة إلى الصفحة الأخيرة من رواية باب الشمس.

لقد تمثلت إستراتيجية "المؤلّف" في جعل حكاية يونس/نهيلة حكاية عشق وتواصل، العصب الفاصل بين الهنا "الوطن" والهناك "المخيّم"، ولعلّ اجتماع الحبّ والتاريخ في رواية واحدة أعطى للحكاية نفسًا جديدًا جمع بين الواقع والخيال، وقد تفطّن المؤلّف إلى كيفية استعراض التواريخ السياسيّة في الرواية حتّى تلتحم مع البنية السردية ، فعمد إلى تشظية الحكاية حتى تبدو التواريخ في مواقع متباعدة على مستوى النص، فلا يحسّ القارئ بزخم التاريخ الذي يثقل المادة السرديّة ويقضي على لذة القراءة، فالدّافع إلى توظيف هذه التّواريخ هو توثيق المعلومات التّاريخية التي يدور حولها السّرد الروائي ، يهدف الراوي من خلالها إقناع القارئ بصدق المعلومات التّاريخية المسرودة، يمكن أن نعرض بعضها من خلال هذا الجدول:

التواريخ	الحـدث	الصفحة
1967	حرب الأيام الستة	ص10
1948	تدمير قوية "عين الزيتون"	ص24
1967	استقالة عبد الناصر	ص31
1982	مذبحة شاتيلا	ص37
1981	القصف الإسرائيلي لمنطقة الفاكهاني	ص40

لاحظنا أنّ هذه التواريخ قد وردت داخل سياقات استدعت حضورها، فتحديد تاريخ سقوط عين الزيتون كان ضمن استحضار بدايات يونس في الكفاح المسلّح، وتاريخ مذبحة شاتيلا كان ضمن استحضار حكاية "كاترين" الممثّلة الفرنسيّة التي أرادت أن تمثل دور الضحيّة في مذبحة شاتيلا.

ونعتقد أنّ تطبيع الرواية بالصّبغة التاريخية، قد أضفى على الرواية دراميّة متفانية في استعراض الحقيقة المرّة التي تعيشها الإنسانية «**إنّ الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاهما توظّف التّاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التّاريخ**[1]».

فإذا كان التّاريخ يستقصي الحدث ويعرضه عاريًا كما هو دون أن يضفي عليه أيّة لمسة جمالية أو فنيّة، فإنّ السّرد يستحوذ على أجمل ما يوجد في التّاريخ "الدراما" ليعرضه في صور تخيليّة تعود بالحكاية التاريخية إلى أرضها الواقعية وزمنها الراهن « مع التشديد على أن الرواية بعامة ليست تاريخا وعلى أن التاريخ نفسه ليس خارج المخيلة»[2]

ولعلّ التقنيّة التي اعتمدها "إلياس خوري" في سرد تاريخ فلسطين، كانت من أنجع التقنيات إذ سمحت برصد عدد كبير من حكايات المنفى والتشرّد والموت الجماعي... لتصب في نبع الحكاية المركزية "حكاية يونس الأسدي وزوجته نهيلة" التي أنجبت كحصيلة أولية سبعة أولاد وخمسة وعشرين حفيدًا، فـ"يونس" بالرّغم من أنّه كان ممنوعا من دخول أرضه "فلسطيـن"، إلاّ أنّه استطاع من خـلال تسللاته الكثيرة، أن يزرع جيـلاً كاملا من الفلسطينيين، يعيش فوق أرضه ويتعلّم في مدارسها ويأكل من ترابها، هكذا كتب "يونس" وأمثاله تاريخًا جديدًا فرضوه على الحركة الصهيونية التي كانت تعمل على إبادة الفلسطينيين.

ومن هذه النقطة انبثقت كل التواريخ التي جاءت على شكل حكايات ما قبل النوم، تحكيها الجدّات لأطفالهن ممن حرموا أن يعيشوا على أرضهم، فكانت الحكاية السبيل الوحيد لخلق صورة ثابتة عن وطنهم الحاضر الغائب، فهذه شاهينة تحكي لخليل الذي ولد في

(1) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص104.

(2) نبيل سليمان، شهرزاد المعاصرة، سلسلة دراسات، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق 2008، ص295.

المخيّم عن "سهرات الغابسية"، وهذه أم حسن تحكي لسناء عن حديقتهاومنزلها العتيق، وهذه أم عيسى تحكي عن طنجرة الكوسة التي تركتها فوق النار في بيتها بالقدس...، «**يرد الماضي المجيد الذي يصرّ السّرد الروائي على استحضاره في الرواية بوصفها حلمًا يراود الجيل الجديد**[1]».

يكشف "إلياس خوري" في رواية "باب الشمس" الغطاء عن قضايا شائكة لم يهضمها التّاريخ بعد، ولعلّ أهمّها قصّة المحرقة (شواه بالعبرية)التّي يزعم الآخر الصهيوني أنها خلفت الآلاف من اليهود على يد "النازي الألماني" وهذا ما لم تثبته جل المصادر التاريخية الموثوقة[2] ، وكأنّ اليهود لم يجدوا غير الفلسطينيين منفذا لصبّ غضبهم وحقدهم الدّفين، في حين يعيش الألماني . النازي سابقا . أسمى مراحل القوّة والهيمنة الاقتصاديّة، هذا ما يضعها أمام مراجعة تاريخية أي ما وقع فعلا على أرض الواقع، فالإسرائيلي ترك جلاّده القوي المهيمن يعيش بسلام، بالمقابل سلّط كل أنواع العذاب والمهانة على العربي الفلسطيني لأنّه ضعيف بمقياس القوّة الاقتصاديّة والماكينة الحربيّة «**في تلك الأيّام حين كان الوحش النازي يقوم بإبادة اليهود في أوروبا، ماذا كنتم تعرفون عن العالم، لن أقول، لا، لا تخف، فأنا أؤمن مثلك بأن هذه البلاد، يجب أن تكون لأهلها**[3]»

هذا الإعلان الصريح للعداء نحو النازي هو دعوة لإيقاظ الإنسانية التي لا تهتم للون الإنسان أو انتمائه الدّيني، ما يعنيها هو انتصار الإنسان على رغبته في الاستغلال والسيطرة على الآخر لا لشيء، فقط لأنه ضعيف لا يستطيع أن يدافع عن نفسه.

([1]) فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص82.

) من أجل التأكد من أن قصة المحرقة مجرد أكذوبة لا وجود لها يرجى العودة إلى شبكة فلسطين للحوار 2006،تجارة الهولوكست الرابحة، للباحث المصري عبد الوهاب المسيري، موقع الجزيرة نت 3/10/2004،ابراهيم ناجي علوش، جريدة الشعب المصرية، الاعتراف بالمحرقة اعتراف بتمييز المعاناة اليهودية،17/11/2005، قناة الجزيرة الفضائية، برنامج بلاحدود: قضايا مذابح اليهود على يد هتلر، مقابلة مع المؤرخ ([2]البريطاني، ديفيد ايرفينغ، 4/6/2004

([3]) باب الشمس، ص291.

يكتب "إلياس الخوري" في روايته عن تاريخ اليهودي الذي اتّخذ عنده عدّة صور، تمثّلت في صورة اليهود العرب باعتبارهم عربًا، مقابل اليهود الغربيين الذين عاشوا في أوروبا، ويمثّل اليهودي في كلتا الجبهتين الضحيّة التي أجبرت على مغادرة المكان الذي ألفته من طرف الأنظمة التي كانت خاضعة لها والتي تواطأت مع الحركة الصهيونية، فهذه " سارة رميسكي" تنشطر عن كونها يهودية ألمانية لتنشئ أسرة فلسطينية، في حين تسكن اليهودية اللبنانية "إيليلا" مسكن "أم حسن" مرغمة بعدما اقتلعت من منزلها ببيروت، لتكشف عن حقائق مثيرة تخصّ التصنيفات التي وضعها النظام الصهيوني لتقييم اليهودي العربي واليهودي الأوروبي، من هنا نلاحظ حاجة الخطاب التاريخي إلى البحث في المصادر الأولية التي تشكل مرجعية الخطاب الروائي وتمنحه مشروعيته، فالحكاية التاريخية في رواية "باب الشمس" لم تخلق من العدم، وإنما هي نتاج تصادم الواقع بالتاريخ بطريقة غير مباشرة، تظهر قوة الترميز التاريخي في حكاية أبي سالم الأسدي، وتظهر قوة الواقع في الحكايات اليومية التي يتقاسمها أهل المنفى المشردين في المخيّمات، والقلّة الفلسطينية المتبقيّة في فلسطين.

لا تحاول الرواية في مادتها السرديّة الكثيفة أن تحلّل التاريخ، أو أن تجيب على التساؤلات المتعلّقة بالقضيّة الفلسطينية، وإنّما تكتفي بعرض أكثر من وجهة نظر، يتقاسمها كل أطراف المجتمع الفلسطيني، داخل وخارج فلسطين: الفلسطيني العائد إلى أرضه، الفلسطيني في بلاد المنفى، اليهودي العربي واليهودي الأوروبي، ما يدفعنا إلى القول أن القارئ أمام فيض من القراءات يملك كل الحريّة في الحكم والتأويل وتحديد الأبعاد السياسيّة والإيديولوجية والتاريخية للقضيّة الفلسطينية.

6-تجليات الموت في باب الشمس:

المتفحص لنسيج النص الروائي "باب الشمس" يكتشف أنّه ثمة الكثير من الموت المتقاطع مع جميع طبقاته، يسير به نحو نفق ينتهي إلى ظلام دامس، فالموت قد لازم الفلسطيني منذ دخول العدو الصهيوني سنة 1948 حيث أقدم هذا الأخير على القتل الجماعي لأهالي القرى، ثم انتقل إلى المجازر الجماعيّة في مخيّمي صبرا وشاتيلا، لنخلص في الأخير أن الموت قد طبع كلّ حكاية وتوحّد مع كلّ شخصية وكأن الكاتب يريد أن يقول لنا أنّه هناك حقيقة واحدة ثابتة في التّاريخي الفلسطيني هي الموت، وقد ظهرت هذه الكلمة كقيمة دالة أكثر من مئة مرة بلفظها أو بمعناها حتى صرنا نشم رائحة الموت تلاحقنا من خلف صفحات الرواية، ولعل حضوره بهذا الكم له ما يبرره على مستوى الخطاب الروائي، فالكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي يحكي عن قضية اقتلاع شعب من أرضه وغرس شعب آخر مكانه، جمعته الحركة الصهيونية الاستيطانية من شتات الأرض « **إن الصهيونية قد أحرزت نجاحا لا شك فيه، وأن الوطن القومي اليهودي يقوم اليوم في فلسطين على أسس ثابتة، وأن حلم هيرتسل في قيام دولة يهودية** ()* **موحدة يسير نحو التحقيق** » [1]، ولن يكتمل هذا الحلم إلا بإبادة السكان الأصليين لفلسطين، إن هذا الموت الذي أطبق على كل شخصيات الرواية ما هو إلا تجسيد لواقع مرير ، امتزج فيه الألم وفقدان الأرض وفقدان الهوية فأصبح الموت يتلون ويتخذ معاني جديدة في رواية باب الشمس، إذ نجده عند بعض شخوصها مرادفا للإقصاء «**حين دخل الإسرائيليون البروة، نسفوها بيتا بيتا، لم يأخذوا ثيابنا وشراطيطنا كانوا كالمجانين ، ينسفون البيوت ويقومون بجرفها، ويدعسون القمح، ويقطعون أشجار الزيتون بالديناميت، لا أعرف لماذا يكرهون الزيتون** »[2] يكشف هذا

* لا وجود لكيان اسمه دولة يهودية، نحن لا نعترف بالكيان الصهيوني ولا بما يسمى "دولة يهودية"، فلسطين هي الدولة الوحيدة التي نعترف بها ونساند قضيتها.

[1] إبراهيم نجم وأمين عقل، وعمر أبو النصر، جهاد فلسطين العربية، ص23.

[2] باب الشمس، ص196.

التصريح على لسان "مهدي" عن سياسة الحركة الصهيونية الممارسة على الأرض والشعب، إذ لم تكتف بعمليات الإبادة الواسعة بل راحت تقتلع الثروات الزراعية حتى تذل الشعب وتضطره للهجرة تحت وطأة الجوع والهلاك، يصبح معها الموت مرادفا للهجرة الإجبارية نحو المنافي وهو موت بطيء أفرز على مستوى الخطاب الروائي الكثير من الضياع النفسي ولوم الذات«**أم حسن على حق، فنحن لن نقيم شيئا، حتى مقبرة محترمة، ولا أقول نصبا لألف وخمسمائة إنسان سقطوا في شاتيلا وصبرا**»[1]

وقد يغدو الموت حدثا عابرا لا يحمل أي معنى سوى أنه مجرد رقم يضاف إلى كومة الأرقام الأخرى في تراتبية غير منتهية « **أتفرج على الطائرات الإسرائيلية تقصف كأنها في مباريات الألعاب النارية،عشت مع الموت ولم أستوعب، وكل الناس ماتوا ، يأتون، وحين نضعهم في أسرة المستشفى يموتون.** »[2]، في حين يكتسب قيمة الجمال عندما ينصهر مع الراحة الأبدية بعيدا عن فوضى البشر وطمعهم الذي لا ينتهي، نقرأ في هذا الاقتباس على لسان خليل الذي أنهكه الهروب من الموت وأتعبته الحكاية التي لا تعرف النهاية فلجأ إلى الموت يخاطبه ويناجيه عله يشعر بالراحة التي ينشدها « **في الماضي كان الموت في كل مكان وكان جميلا، أعرف أنه لا يحق لنا أن نطلق صفة الجمال على الموت ، لكن كان هناك جمال ما يلفنا تحت معطفه**» [3] لكنه يعود ليتخذ طابعا فلسفيا يطرح على مستوى الخطاب عدة تساؤلات تنتهي إلى حقيقة الموت وكيف يهضمه الإنسان تحت ظل رهانات عقائدية وسياسية، تحركها منظمات صهيونية استعمارية جردت الشعب الفلسطيني من أبسط حق في الوجود حق الحياة، فأصبح بذلك يعيش مع الموت ومن أجله، فهو لا يعرف حياة أخرى خارجه «**هذه هي الحياة سلسلة طويلة من الموت،يموت آخرون فتموت أشياء في دواخلنا، يموت من نحبهم فتموت أعضاء في أجسادنا، الإنسان لا ينتظر موته، وحين**

[1] باب الشمس، ص179.
[2] المصدر نفسه، ص297.
[3] المصدر نفسه، ص505.

يصل إلى موته، يكون قد بنى الكثير من أجزائه ولم يبق إلا القليل »[1] يصل السارد الرئيسي بعد هذا التصريح إلى تقديم تعريف فلسفي للموت يختزل من خلاله كل معاني الألم والانكسار والضياع النفسي لشخصيات الرواية، ليصبح الموت في الأخير هو البطل الحقيقي على مستوى الخطاب الروائي، يأخذ من نحب ويتركنا نجر آلامنا وننتظر دورنا، فنموت بدلك مرتين مرة على خسارتنا لمن نحب ومرة على استعدادنا لموت منتظر محتوم.

-انطلاقا ممّا سبق نخلص إلى نتائج أساسية، تتمثّل في الآتي:

-تتأسّس رواية باب الشمس على الحكاية هذه الخاصية مكّنتها من الجمع بين الروائي المتقاطع مع الواقع والحكائي المتقاطع مع التراث والخيال.

- التقابل بين البنية العامة لألف ليلة وليلة والبنية العامة لباب الشمس، سمح بتكثيف المادة السردية وتنويع أنساق ومستويات السّرد.

-التوازي بين العجائبي والروائي أفرز قراءات جديدة للحاضر، فالقارئ اليوم مجبر على تقبّل بعض الحقائق والانفتاح على وقائع جديدة فرضتها الظروف الراهنة.

-العلاقة بين الراوي والمروي له في رواية باب الشمس هي السبب في استمرار الحكاية وتمثّل العصب الرئيسي الذي يشدّ أجزاء الرواية الأخرى.

-سمح تعدّد الرواة بنقل المنطوق الشّفوي كما هو لا كما يجب أن يكون وهذا يعني أنّه هناك دائما درجة من الكذب-الخيال- في كلّ حكاية نحكيها، والمشكلة الحقيقية لا تكمن في درجة صدقها وإنما تتعلّق بقدرتها على إقناع القارئ وإبهاره، ففي الأخير الأهم هو ما يعلق في أذهاننا وهذا ما يعطي للنص الروائي تنوّعه وجماليته.

[1] باب الشمس، ص505.

–طبع الموت كل حكايات الرواية بصبغة تشاؤمية، تزامنت مع اتفاقية أوسلو التي ثبطت القضية الفل سطينية وقضت على حلم الشعب الفلسطيني المتمثل في استرداد حقه المسلوب.

الفصل الثانـي

السرد الروائـي في روايـة باب الشمس

1-الزمن والنظام الروائي

2-الديمومة في رواية باب الشمس

3-سرعة السرد

4-الصيغة

5-الفضاء

6-اللغة الروائية

7-الشخصية الروائية

الفصل الثاني: السّرد الروائي في رواية "باب الشمس"

مدخل:

قبل البدء في تحليل العناصر السردية في رواية "باب الشمس" يتوجب علينا الإشارة إلى أنّنا اعتمدنا على النظريات التي جاء بها جيرار جنيت [1] في كتابه "**Discours du récit in Ⅲ figures**" لاعتقادنا أنها جاءت مكمّلة للدراسات التي سبقتها ومن جهة أخرى حملت طابعا علميا ميّزه الإقناع والموضوعية في الطّرح، فدراسة العناصر السّردية في الرواية لا يمكن أن يتم إلاّ عن طريق الفصل والتركيب في الوقت ذاته ، فالزمان لا يمكن عزله عن المكان الذي يحتويه وكذلك المكان لا يمكن عزله عن الشخصيّة التي تشغله، فتجعله حيًّا ينبض بالوجود الذي يتجدّد ويتطوّر بتطوّر الشخصيات التي ترتبط به، فهو يأخذ منها كما تأخذ منه، كما أنّ هذه العناصر لابدّ لها من أحداث تبرز الصّراع الذي تعيشه الشخصية وتحدّد سلوكها داخل المكان، كل هذه العناصر تتعالق فيما بينها لتشكّل رواية متكاملة تنبض بجميع عناصرها السرديّة.

1-الزمن والنظام الروائي:

اقترن الزمن بالرواية الفلسطينية التصاقا شديدا، كيف لا ونحن لا ندرك وجودها إلاّ بالعودة في الزمن، وهناك نتذكّر الماضي الجميل في زمن "ما قبل النكبة" وفي الوقت ذاته نتذكر الماضي الأليم المرير الذي يذكّرنا بزمن النكبة، يوم ضاعت فلسطين وأجبر أهلها على الهجرة بعيدًا في شتات الأرض.

شكّل الزمن في رواية باب الشمس عنصرًا بارزًا، فقد تنقّلت بنا الرواية عبر أزمان مختلفة من عمر القضيّة الفلسطينيّة، حيث عاد بنا المؤلّف إلى أوائل الأربعينيات من القرن

(1) Gérard Genette " Discours du récit" in figures Ⅲ; Edition du seuil. paris1972.

الماضي "1943"، ثم توقف طويلا عند حرب 1948، حيث عرض سقوط القرى الفلسطينية الواحدة تلوى الأخرى، مرورًا بالوحدة السوريّة عام 1958، والحرب الأهلية في لبنان، ومجازر صبرا وشاتيلا، وانتهاء بنزوح الفلسطينيين من بيروت عام 1982، ومن الجدير بالذكر أنّ عنصر الزمن يكاد يتربّع على عرش السرد حيث لاحظنا أنّ الحاضر يتلوّن بأصباغ الماضي إذ لم يظهر الحاضر إلاّ على فترات زمنية متقطّعة، جمعت "يونس" و"خليل" في غرفة المستشفى في مدّة ستّة أشهر وثلاثة أسـابيع من سنة 1995، وهي المدّة التي عاشها يونس داخل المستشفى، وهذا يعني أن زمن الحكي الذي جمع السّارد والمسرود له في الحاضر، قد انتهى في السّنة نفسها.

1-1زمن القصة بين التّحديد واللاتحديد:

ويمكن تصنيف زمن القصة من حيث التحديد وعدمه من خلال هذا الجدول:

الفصل	الصفحة	زمن القصة	الحدث	ملاحظات
	10	20 تشرين 1995	موت أم حسن	زمن القصّة محدّد
	10	صباح الخامس حزيران 1967	نهاية حرب ستّة أيام	زمن القصّة محدّد في الصّفحة الواحدة ينتقل السّارد من زمن إلى آخر لا علاقة بينهما
الجزء	31	1970	مذبحة الأحراش وعجلون	زمن القصّة محدّد نسبيًا
الأول	31	1967	استقالة عبد الناصر	السّارد ينتقل من زمن إلى آخر
مستشفى	37	1982	مذبحة شاتيلا	زمن القصّة محدّد نسبيا
الجليل	43	1971	قتل غسان كنفاني في بيروت على يد اليهود	زمن القصّة محدّد نسبيا
	53	تموز 1968	أوّل رجل يصعد إلى الفضاء	زمن القصّة محدّد نسبيا
	73	ليلة من شهر آذار 1951	انتقام يونس لمقتل ابنه "ابراهيم"	زمن محدّد نسبيا
	88	1948	نكبة فلسطين	محدّد نسبيا
	89	15تموز 1948	قصف قرية صفوري	محدّد
	124	يومها	اغتيال "الكايد"	غير محدّد
	137	عام 1960	سقوط عدنان في الأسر الإسرائيلي	محدّد نسبيا

الفصل	الصفحة	زمن القصة	الحدث	ملاحظات
الجزء	140	في أيّامه الأخيرة	احتضار عدنان	غير محدّد
الأول	151	أيّامي الأولى	انضمام خليل لمعسكر	غير محدّد
مستشفى			التدريب الصيني	
الجليل	154	1958	قصف قرية ماروس الراس	محدّد نسبيا

تظهر هذه العيّنة من الأحداث، أنّ السّارد قد نوّع في تناوله للزّمن بين التّحديد والتّحديد النسبي وعدم التّحديد، لكن الذي يلفت انتباهنا هو عامل التكرار حيث ظهرت بعض التواريخ في صفحات كثيرة، في حين لم تظهر تواريخ أخرى إلاّ مرة واحدة، ولعلّ تكرار هذه التواريخ يعود إلى الأهمية التي تشغلها بالنسبة لموضوع الرواية من جهة، وبالنسبة للشخصية السّاردة من جهة أخرى، نوردها حسب الترتيب الذي مثلته على مستوى النّص:

الحدث	السنة	الصفحة
هزيمةحرب 6 أيام	1967	10
استقالة عبد الناصر	1967	10
هزيمةحرب 6 أيام	1967	507
مذبحة شاتيلا	1982	37
مذبحة شاتيلا	1982	247
مذبحة شاتيلا	1982	250
مذبحة شاتيلا	1982	300
هجرة الفدائيين إلى تونس	1982	149
احتلال إسرائيل لـ "لبنان"	1982	233
تعذيب "عبد المعطي" في سجن "أنصار"	1982	235

الحدث	السنة	الصفحة
استشهاد حسن زوج ريم	1948	220
سقوط شعب	1948	222
مذبحة الوحل	1948	228
عودة أم حسن إلى الكويكات	1948	449
سقوط الكابري	1948	201
نكبة فلسطين	1948	88
موت زوجة أبي معروف	1948	89
سقوط الكويكات	1948	101
نكبة فلسطين	1948	170
سقوط عين الزيتون	1948	173
سقوط حدّين	1948	179
سقوط "كسوان" ،"كفر ياسيف" ، "الكويكات"...	1948	188
سقوط الجليل	1948	188
مذبحة الأحراش في جرس وعجلون	1970	31
الحرب الأهلية في لبنان	1970	143
طرد الفدائيين الفلسطينيين من الأردن	1970	187
موت جمال عبد الناصر	1970	326
وفاة شقيق "شمس"	1970	476

يظهر الجدول أنّ سنة 1948 قد مثّلت أعلى السنوات تكرارًا ما يجعل منها سنة متشعّبة الأحداث، ولعلّ احتلال إسرائيل لفلسطين هذه السّنة يجعل منها سنة مفصلية لأحداث كثيرة نبيّنها من خلال المنحنى الآتي:

يكشف هذا المنحنى عن أكثر السنوات تكرارًا على مستوى النّص الروائي، وقد اقتصرنا على الأحداث الرئيسيّة في الرواية، فالأحداث كثيرة ومتشابكة ومتناسلة يصعب تحديدها بدقّة.

1 – 2 الزّمن الفلكي:

ارتبط الزّمن الفلكي في رواية "باب الشمس" بالأحداث التي قامت بها الشخصيات وبما أن معظم الأحداث جاءت في قالب استرجاعي، فإنّ الزّمن الفلكي جاء مكملاً للزّمن التّاريخي الذي تحدثنا عنه سابقا، ويمكن أن نرصده من خلال الجدول الآتي:

الصفحة	الزمن الفلكي	الحدث	ملاحظات
15	منتصف الليل	خليل يراقب الحالة الصحية لـ"يونس"	الحياة اليومية لـ"خليل" داخل المستشفى
67	الليل	مجنونة الكابري تتنقل في كل مكان	تحمل حكاية مجنونة الكابري طابع العدائية والعصبيّة وتصنف في حكايات ماقبل النوم
26	الربيع الكاذب	يونس يحكي لخليل عن موت نهيلة	أشار السّارد إلى الربيع أنه كاذب، لأنّه لا يتناسب مع الحدث الأليم موت نهيلة
33	الليل	آمنة تسترجع سقوط"يونس" في غيبوبة	– – – –
167	التاسعة ونصف صباحا	انتهاء خليل من تنظيف يونس	أعمال خليل اليوميّة
180	ظهرا	هجوم إسرائيل على قرية الكابري	– – – –
183	الليل/الفجر	قررزوجي قضاء الليل في الحقل...وعند الفجر، وكان زوجي يستعد لأداء صلاته	أم سعد راضي تحكي عن فترة ما قبل الهجوم الإسرائيلي
199	صباحا- مساءً	"أما الرجل الحجر، فكان يغادر البيت صباحا ولا يعود إلا في المساء"	نهى تسترجع سيرة أبيها
201	الشمس المغيب	"كانت الشمس قد بدأت تميل إلى المغيب وكانت جدّتك تجلس وحيدة تحت زيتونة منعزلة"	أم نهى تحكي عن رحلتها من الكابري إلى المخيم - صعوبة التشرد -
516	الصباح	"تركتها في الصباح، وقلت لها إنّني مضطر إلى الذهاب إلى المستشفى"	أعمال خليل اليومية
527	الليل	"أقف هنا والليل يعطيني، ومطر آذار يغسلني....	موت يونس

يظهر الجدول أنّ الزّمن الفلكي مرتبط إلى حدّ بعيد بالحالة النفسيّة والوضعيّة الاجتماعية التي تعيشها الشخصيّة هذا يعني أن اللّيل، الغروب، فصل الشّتاء ارتبطوا بالمرض والموت والهجرة [1]( ) في حين ارتبط الربيع، الصباح، الشروق بالتجدّد والأمل والأحداث السعيدة) [2](.

دارت أحداث القصّة [3]في زمن قدره 6 أشهر وثلاثة أسابيع، تطرق السّارد فيها إلى استرجاع أحداث تعود إلى اثنين وخمسين سنة توزّعت بين الشّتاء والصّيف واللّيل والنهار، على مدار 527 صفحة وبمعدّل 10 صفحة في السّنة، هذا ما يجعل زمن الأحداث المسترجعة بعيدًا عن زمن القراءة في حين مثّل زمن القصّة (نصف السّنة)5 / 6 صفحات من المساحة الكليّة لنص الرواية.

غلب الزّمن المظلم (اللّيل، الشّتاء) على الزّمن المشرق (الصباح، الصّيف) 28 مرّة زمن مظلم 52/28 مقابل 52/24 زمن مشرق، لم يظهر فصل الرّبيع إلا مرة واحدة، وصفه السّارد بالرّبيع الكاذب لأنّه تزامن مع موت نهيلة، شغلت الحكايات المؤطَّرة مساحة كبيرة من صفحات الرواية جاءت موزّعة بين أحداث متناسلة وشخصيات متمايزة، ولم يظهر زمن القصّة المعنية بالحكاية المؤطِّرة بصفة واضحة إلاّ في بداية النّص – سقوط يونس على إثر نوبة عصبيّة– وفي نهايته عند الإعلان عن موت يونس.

هذا يعني أنّنا بصدد دراسة رواية تحتّل الأحداث المسترجعة المساحة الأكبر من المساحة الكلية يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

[1] باب الشمس، ص393، 394، 341، 404، 438، 408، 481.

[2] المصدر نفسه، ص167، 199، 200، 202، 226، 356، 403.

[3] Gérard Genette " Discours du récit" in figures Ⅲ; p72.

الرواية	عدد الصفحات	زمن القصّة	زمن الحكاية
باب الشمس	527	6 أشهر و3 أسابيع	52 سنة

1-3الزمن النفسي:

ظهر الزّمن النّفســـي في مقاطع متباينة من النســـيج النصّي، وبالرغم من أهمّيته في هذا النوع من الروايات الملحميّة، إلاّ أنّ نسبته كانت ضئيلة بالمقارنة مع الزّمن الفلكي وقد أحصينا كلّ المقاطع التي ظهر فيها ومثّلناها في الجدول الآتي:

الصفحة	الزمن النفسي	ملاحظة
40	"يوم بدأ احتضارها الطويل استدعتني إليها"	السّارد خليل، يحكي عن زمن احتضار جدّته، الذي بدا طويلاً بالنسبة إليه، لأنّه كان مرتبطا بإنشاء أوّل قاعدة للفدائيين .
86	"لا يذكر يونس كم من الوقت ركعت، فالوقت يومها كان طويلاً ولا ينتهي"	يصف خليل يوم عرس "يونس" بالطويل نظرًا لدرجة التوتّر التي كان يونس يشعر بها في تلك اللحظات.
134	"كنت أثناء المأتم الكاذب وبعده، محاصرًا في مغارتك السّخيفة، أنت والليل، ليل طويل وكثيف ودبق"	يونس يحسّ بثقل الوقت الذي قضاه في المغارة ينتظر إفراج الصهيونيين عن "نهيلة" المحتجزة في السّجن.
400	"هبط الصمت، صار الوقت بطيئًا وسقط بينهما جامدا"	يبدو الوقت طويلا في آخر لقاء جمع "يونس" بـ "نهيلة"، بعدما صارحته بفشله الذريع في تأدية مهامه كأب لأسرة كبيرة.
362	"توقف الضرب بعد زمن بدا لي طويلاً لا ينتهي"	سميح بركة يحكي عن زمن التعذيب في السجون الإسرائيلية، وقد بدا طويلا لشدة قسوته.
417	"مضى الوقت ولم أشعر به ، لم أنتظر من أجلها ربما انتظرتها دون	يكشف هذا الاقتباس عن مدى قلق "خليل" الذي كان ينتظر "كاترين"، ولعل عدم شعوره

	أن أعي"	بالزّمن هو إعجابه بـ"كورنيش" "البحر" حيث كان جالسا.

على العموم يمكن القول بأن الزمن النفسي جاء مرتبطا بالمشاعر الدّاخلية التي تسكن أعماق الشخصيّة، إذ انحصر حضوره مع الشخصيات التي خبرت تجارب صعبة كالسجن والمنفى.

1-4 اتجاه الزّمن:

يبدو زمن القصّة من خلال ما سبق، يدور في حلقة دائرية مغلقة بالموت، جاء الزّمن محمّلا بحدث مفصلي هو "الموت"، الذي طبع على مستوى الحكاية المؤطِّرة موت "يونس" وعلى مستوى الحكايات المؤطَّرة موت الشيخ الأعمى والد "يونس" وأمه، وعدنان صديقه في الكفاح، و"شمس" حبيبة "خليل"، وخالد الليبي، وسميح بركة، وبطل مارون وسارة رميسكي ودنيا والأب طونيوس.....ما يجعلنا نقول إنّ زمن الرواية هو زمن العذاب في اتجاه موت محتوم، وقد جاء متسارعا عندما تقاطع مع الأحداث اليومية كالمناوبات الروتينية لـ خليل داخل المستشفى، وقصّة الحمل المتكرّرة عند نهيلة...، بينما جاء متثاقلا بطيئا فيما يخصّ الأعمال البطولية والتضحيات الجسيمة لشخوص الرواية، نذكر على سبيل المثال العمليات الاستكشافية التي قام بها جمال الليبي في "تل أبيب" عند زيارة ابنة خاله "ليّا" ، وتسلّل "يونس" عبر الحدود اللبنانية من أجل رؤية زوجته "نهيلة"، وعمليات التصدّي المتواصل لأهالي القرى "عين الزيتون" و"شعب" للهجوم الإسرائيلي

2 -الديمومة في رواية باب الشمس[1](la durée)

لم يعد السرد النمطي مقبولا لما يحمله من خطيّة في حركة الزمن ، تدفع القارئ في كثير من الأحيان إلى الضجر من جو الرتابة الذي يسكن النص الروائي، وقد تفطّن الكثير

[1] يرجى العودة إلى ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، 1971،ص 101.

من الأدباء المحدثين إلى أنّ عنصر الزمن هو الهيكل الوظيفي الذي يقوم عليه النص الروائي، لكن من جهة أخرى أدركوا أن عمليّة تجسيده هي عملية صعبة فهي مرهونة بزمن القراءة بالنسبة للرواية وزمن المشاهدة بالنسبة للسينما [1] وقد اعتمد جيرار جينيت في بحثه عن نوعية العلاقة التي تجمع بين القصة والحكي بالزمن على تقسيمات متنوِّعة حاولنا تطبيقها على مدوّنة البحث دون القضاء على خصوصية الخطاب الروائي .

2-1 المشهد:scène[2]

عرف المشهد

أ- الحوار الدّاخلي:

يأتي الحوار الداخلي في معظمه مسرودًا على لسان السّارد الرّئيسي، فالسّارد كما ذكرنا سابقا، يحكي من الذاكرة حكايات مشارك فيها، وحكايات سمعها عن رواة آخرين، وبالرغم من تنازله عن السّرد لصالح روّاته الثانويين، إلاّ أنّه يظل الصّوت الوحيد الذي يوجّه وينظّم الخطاب بالنسبة للقارئ وبالنسبة لمخاطَبه "يونس"، وفي غياب هذا الأخير يتحوّل النص الروائي إلى مونولوج طويل، تمكّن المؤلّف من تكييفه ليحوى العناصر السرديّة الأخرى، ولعلّ المؤلّف قد أدرك صعوبة استمرار الحوار من جهة واحدة، ما ينجم عنه فتور النص وصعوبة استمرار السّرد، لذلك لجأ إلى خلق حضور وهمي لدى المخاطَب، والمثير للانتباه أنّه نجح في إقناع القارئ بوجوده، فالقارئ مع مرور الوقت ينسى أو يتناسى غياب "يونس" عن العملية الخطابيّة ويتفاعل مع الحوار الداخلي على أنّه حوار خارجي، ومن بين الأساليب التي استعملها الكاتب لإيهام القارئ بوجود عملية خطابيّة حقيقيّة على مستوى الحكاية الإطاريّة:

(1.) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي،الزمن–السرد–التبئير،المركز الثقافي العربي،ط4،2005، .ص76

(2) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص108.

-اعتماده على ما يشبه اللازمة "**انتظر قليلا**"، «**لا تتعجّل**"، "**ستعرف الحكاية لكن ليس الآن**"[1] وكأنّ "يونس" يستمع إلى الحكاية ويتشوّق لمعرفة المزيد.

-استعمال أداة النّفي القاطع "لا"، لينفي كل علاقة تربطه بتلك الحكاية وكأنّ المخاطَب "يونس" يؤكّد العكس«**لا، شمس لا، أنا لم أخبرك شيئًا عنها**[2]»

-السّارد يتوهّم أنّ المخاطَب يبتسم لأنّه ليس مقتنعًا بحكايته، فيحاول أن يبرّر نفسه أمامه «**لا تبتسم أرجوك، اسمع قليلا، أنا لست، أنا لا، أنا لم**[3]»

-السارد يترك للمخاطَب حريّة تكذيب أو تصديق حكايته «**سوف أخبرك هذه الحكاية، ولك أن لا تصدقها إذا شئت**[4]»

-السّارد يتوهّم أنّ المخاطَب يتكلّم معه ويعترض على أسلوبه في الحكي «**أسمعك تقول لا، وتروي لي عن نهيلة واقفة أمام المحقّق الإسرائيلي**[5]»

من خلال هذه الاستشهادات وغيرها يمكن أن ننوّه إلى الأبعاد النفسيّة للشخصيّة، ما جعلها تخلق من الوّهم حقيقة، تكلّمه وتستمع إليه وتعارضه وتغضب عليه، وهذا الأسلوب بعيد عن الحوار الدّاخلي المبني على صيغ واضحة "قال في نفسه" "تساءل" "حدّث نفسه"... ويمكن أن نجزم أنّ السّارد لم يستعمل هذه الصّيغ إلاّ مرّة واحدة «**صرت أردّد عباراتهم بيني وبين نفسي كأنّها صلاة** [6]» وهي المرّة الوحيدة التي يكلّم نفسه دون أن يسمعه الآخر "المخاطَب" ولعلّ اتكاء السّـارد على هذا النوع من المونولوج، دفع القـارئ إلى الاقتناع بوجود مخاطَب يتفاعل مع العملية التخاطبية ما يعني تقبّل القارئ النّسق البنائي للرواية.

([1]) باب الشمس، ص416.

([2]) المصدر نفسه، ص459، 505، 218.

([3]) المصدر نفسه، ص416.

([4]) المصدر نفسه، ص284.

([5]) باب الشمس، ص369.

([6]) المصدر نفسه، ص153

من هنا نلاحظ، أنّ استغراق السّارد في حوار داخلي مستمر على طول الحكاية، لم يقض على مشهديّة الحدث ولا على دراميّة القصة فالسّارد كان بالرّغم من إدراكه لاستحالة تواصل "يونس" معه إلاّ أنّه كان يطالبه بإلحاح أن يشاركه الحكاية ، هذا الإيهام بالواقع أدّى إلى مسرحة الحدث «**أنا أروي وأنت تعلّق وتشرح، أروي لك وتخبرني** [1]» وقد يتمادى السّارد في مسرحته للحدث عندما يطلب من يونس الاختصار [2] في الإجابة، كما نجده يلّح في طلب المساعدة عندما تختلط التواريخ وتتشابك الحكايات [3] ولا يترك مجالاً للشّك عندما ينتقل إلى لعبة الحواس « **أسمع رنين ضحكتك تكسر حجاب موتك** [4] » ولقد أحصينا 318 مقطعًا سرديًا يخاطب فيه "خليل" "يونس" بطريقة مباشرة تقترب من الحوار الخارجي.

ب ـ الحوار الخارجي:

يرتبط الحوار الخارجي في رواية "باب الشمس" بالسّارد الإله ـ إن صحّ التعبير ـ فهو عليم بدواخل الشخوص، وشظايا حكاياتهم المتفرِّعة، وقد استطاع أن يحافظ على حضور الحوار وحيويته من خلال استخدامه لتقنية الحوار المشهدي المسرود، المبني على مسرحة الحدث في زمن استرجاعي «**ومن مقوّمات الحيويّة التي تتيح هذا الأسلوب تحقيقها ذلك الإحساس بالحضور الذي يولّده كون الكتابة بصيغة المضارع، ممّا يكسبها الفوريّة التي تعوّضها عما تفقده لدى معظم القرّاء من استخدام أشكال التعبير وتداعيات ورموز خاصّة تضيّق عنها**» [5]

هذا يعني أنّ استخدام الفعل المضارع في الحوارات المسرودة، يكسبها الآنية ما يخلق لدى القارئ الوهم بالواقعية والمباشرة في تلقّي الحدث واستيعابه.

([1]) باب الشمس، ص171.

([2])المصدر نفسه،ص218.

([3]) المصدر نفسه، ص225.

([4]) المصدر نفسه، ص322،446.

([5]) أ.أ مندولا، الزمن والرواية، ت بكر عباس، مراجعة دار صادر بيروت، ط1،1997،ص135.

جاء الحوار الخارجي في رواية "باب الشمس" ـ في أغلبه ـ في شكل متتاليات تجمع شخصيتين اثنتين، ولعلّ هذا يعود إلى النسق البنائي للحكاية المنسلخ عن "تيّار الوعي"، فالسّارد غالبًا ما يتنحّى جانبًا ليترك الشخصية الثانوية تسرد حكايتها بطريقة مباشرة، لكنّه يعود في مرحلة أخرى، ليلعب دور المعلّق أو المخاطِب لهذه الشخصية أو المعارِض المصحِّح، من جهة أخرى يأخذ الحوار المشهدي المسرود اتجاها مغايرًا، عندما يسمح السّارد للشخصية التحاور مع شخصية أخرى، ربّما كانت هذه الأخيرة مصدر الحكاية المروية أو واحدة ممّن عايشوا الحدث.

-كثيرًا ما يكشف الحوار الخارجي عن علاقة الشخصيّة بالفضاء الذي تنتمي إليه، ولعلّ هذا الاقتباس واحد من الأمثلة التي تكشف علاقة الفلسطيني بأرضه.

-كان يجب أن تأكل البرتقال. قلت لي؛

-لكن أم حسن منعتني، وقالت إنّه من الوطن

-"أم حسن خرفانه" جاوبتني «كان يجب أن تأكل البرتقال، فالوطن يجب أن نأكله لا أن نتركه يأكلنا» [1]

كما استطاع الحوار أن يكشف دواخل الشخصيّة من خلال تسلّله لبعض النوايا التي تفضح خططها المستقبليّة، فهذا "علي الجشي" زوج عمّة "خليل" يكشف عن نيّته في الاستيلاء على بيت الجدّة "شاهينة" من خلال الحوار الذي جمعه بـ"يونس"[2]

وقد يكشف الحوار عن الحلقات المفقودة على مستوى البناء السّردي للحكاية مثلما قرأنا في **الحوار الذي جمع "أم حسن" واليهوديّة اللبنانية "إلليلا" التي كشفت عن معاناة**

([1]) باب الشمس، ص29.

([2]) المصدر نفسه، ص322.

اليهودي العربي من قبل النظام الإسرائيلي، بالمقارنة مع اليهودي الأوروبي الذي يحتكر كلّ الامتيازات[1]

وقد تدخل الشخصيات المتحاورة في مواضيع فلسفيّة وتاريخيّة متشابكة تكشف عن المستوى الثقافي للشخصيّة، وتعرّي المؤلّف الذي تستّر خلفها.

ومن بينها الحوار الذي جمع الكاتب اللبناني "جورج" بـ "خليل" إذ تطرقا إلى مواضيع تخصّ العلاقة السياسيّة والتاريخيّة التي تجمع الفلسطيني باليهودي، والتي كشفت عن الجانب الحيادي للمؤلّف في طرح المواضيع الشائكة والحسّاسة) [2](

في حين لم تظهر المواضيع التي تخصّ الحياة اليوميّة، إلاّ في بعض الحوارات، ولعلّ ذلك راجع إلى طبيعة شخصيات الرواية القلقة والمتأزّمة، فهي لا تجد عادة الوقت لاستعراض هذه المواضيع ونجدها في الحوار الذي جمع "يونس" و"نهيلة" وهو الحوار الوحيد الذي تحدّثت فيه نهيلة عن أمور الحياة الصّغيرة «**اسمع يا يونس» قالت نهيلة أريد أن أفتح كاراجًا لسالم هنا، هل تستطيع مساعدتنا بحوالي ثلاثة آلاف دولار أميركي"ثلاثة آلاف"!قال بصوت أبح، «أنا أدبر ثلاثة آلاف دولار أمريكي كما ترى يا يونس أمور الحياة سخيفة ولا معنى لها، ولكن علينا تدبيرها[(3)]»**

"نهيلة" تعلم أن "يونس" لا تهمه أمور الحياة الصّغيرة فهو رجل القضايا السياسيّة والخطابات الحماسيّة، لكنّها أرادت أن يشعر بمعاناتها اليومية المتمثلة في تدبير أمور الحياة البسيطة في منزل مليء بأفواه جائعة.

[1] باب الشمس، ص109،112.

[2] المصدر نفسه، ص277.

([3])المصدر نفسه، ص400.

على العموم يمكن أن نقول أنّ مثل هذه الحوارات سمحت للشخصيات بتوجيه الخطاب وعرض وجهات نظرها المتباينة، ما أضفى على الحوار صبغة الآنية والمباشرة.

ج ـ الحوار الجماعي:

لم يظهر الحوار الجماعي بنسبة كبيرة على مستوى النسيج النصي، وقد أحصينا أربعة مقاطع حيث تشارك عدد كبير من الشخصيات في الحوار، نذكر الحوار الذي جمع مجموعة من المهاجرين إلى أرض المنفى، جمع جدّة "خليل" والكهل وشخصية ثالثة أشار إليها السّارد بـ"المرأة" حيث تركّز حوارهم حول الطّفل الذي ارتفع صراخه، وأصبح يهدّد سلامة المجموعة [1]

كما ظهر مع الوفد الفرنسي الذي اتّصل بالمستشفى من أجل جمع المعلومات حول مذبحة شاتيلا، اشترك في هذا الحوار "خليل"، "كاترين"، "جورج"، "أبو أبكرم"، "سليم" حاولت كل شخصية أن تكشف عن منظورها الخاص المبئّر لمذبحة شاتيلا[2]

أما الحوار الأخير فقد جمع "خليل"، الدكتور"جورج"، "جوزيف"، "نصري" و"صديقه" "ماروا" وقد تشاركت الشخصيات الخمس في كشف تفاصيل كثيرة عن الطّرق والأساليب التي استعملها اليهود في قتل الفلسطينيين، كما اعترف كل من "جوزيف" و"نصري" بتورطهما في هذه المجزرة، حيث سردا بإسهاب تفاصيل إعدامهم للأطفال والشيوخ وطرق اغتصابهم للنساء، وقد سمح هذا الحوار الجماعي بعرض وجهة نظر اليهودي والفلسطيني للقضيّة الفلسطينيّة الصهيونية العالقة بينهما[3]

([1]) باب الشمس، ص215.

([2])المصدر نفسه، ص346.

([3]) المصدر نفسه، ، ص262.

من هنا نلاحظ أن الحوار الجماعي في رواية "باب الشمس" ارتبط بالقضايا السياسيّة والتاريخيّة، وقد سمح تعدّد الشخصيات المتحاورة بظهور أكثر من وجهة نظر حول المواضيع المطروحة فالسّارد لم يتدخّل إلاّ للتعليق أو استكمال تفاصيل المشهد.

على العموم يمكن أن نخلص إلى نتائج أساسيّة أهمّها:

- يقوم السّارد وهو الصّوت المهيمن على استرجاع أقوال وأفكار الشخصيات واستحضار مشاهد حدثية بأسلوب يشعر القارئ معه أنّه أمام مشاهد مباشرة وليست مستحضرة.
- كشف الحوار الخارجي المبني على تبادل الكلام بين شخصيتين في غالب النسيج النصّي عن طبيعة الشخصيات وعلاقتها الاجتماعيّة وأفكارها السياسيّة والإيديولوجية الفلسفيّة والتاريخيّة كما ساعد الحوار الجماعي بالرّغم من نسبته الضئيلة مع الحوار الثنائي على كشف تضارب الآراء واختلاف الروايات حول أحداث متمايزة. مثلما حدث مع حكاية (سليم أسعد) وحكاية المطعم (الريّس جوزيف، نصري، جورج، خليل) وحكاية طفل الرّغيف (الكهل، أم الطّفل، امرأة، شاهينة)

على العموم يمكن القول أنه بالرّغم من أنّ نص الرواية جاء في قالب مونولوج حيث شغل مساحة نصية كبيرة، إلاّ أنّ الكاتب عرف كيف يكسر حاجز الفتور والملل الذي قد يتسرّب إلى نفس القارئ من خلال تنويعه للمصادر اللغويّة والبنائيّة والزمانيّة، وهذا ما جعل القارئ في شوق متجدّد لمعرفة المزيد، إذ بالرغم من قراءتنا للرواية مرّات متتاليّة، إلاّ أنّنا كنا نشعر أنّها المرّة الأولى التي نقرأ فيها هذه الرواية في كل مرة، ما يجعلنا نصنّفها ضمن النصوص الجيّدة التي ننتهي ولا ننتهي من قراءتها.

د ــ المشهد الحدثي:

احتلّ المشهد الحدثي المسترجع في رواية "باب الشمس" المرتبة الأولى من حيث عدد المقاطع، وقد أحصينا 633 مشهدًا حدثيًا منها 27 مشهدًا حدثيًا آنيًا، ارتبط بتصوير اللحظات التي تجمع "يونس" و"خليل"، وتشمل الأعمال الروتينية التي ينجزها هذا الأخير من أجل مساعدة "يونس" على الشفاء «**أعود إليك معتذرًا، سوف أحمّمك الآن وأطعمك وبعد ذلك أخبرك حكاية الحاخام اليهودي...**[1]»

يظهر هذا المقطع سلسلة الأفعال المضارعة التي تدلّ على آنية الحدث ومشهديته "أحمّمك" "أطعمك"، ويعدّ من المشاهد الصّافية من تداخل وتشابك العناصر السرديّة الأخرى، حيث يعتمد على التصوير وتتبّع دقائق الحدث لحظة بلحظة، ولا يعتمد على الإيجاز والإخبار.

ويتكرّر هذا النّوع من المشاهد الحدثية في قوله :

«**الآن، هاأنذا...أغلق باب غرفتك، أجلس إلى جانبك، أشعل سيجارة وأشطفها إلى القعر، وأروي لك، وأنت لا تجاوب**[2]»

أسهمت الأفعال المضارعة المتسلسلة "أغلق" "أجلس" "أشعل" "أشطف" "أروي" "تجاوب" على تقديم الحدث لحظة بلحظة ـ كما يحدث الآن ـ لم تتخلّله أي وقفة، ما أدّى تجسيد المشهدية بكل مقاييس المسرحة.

و الأمر نفسه مع هذا الاقتباس «**اليوم قرّرت القيام بالتجربة الثالثة، وكانت حاسمة، وقفت أمامك وضعت يدي تحت إبطيك، ورأيتك، قبل أن أبدأ، رفعتك قليلا إلى الأعلى، كما نفعل بالأطفال، أعدتك إلى الكرسي، وضعت سبّابة كفّي اليمنى تحت إبطك الأيسر، وسبّابة كفّي اليسرى تحت إبطك الأيمن، ورأيتك، والله نهضت وتحركت**

[1] باب الشمس، ص350.

[2] المصدر نفسه، ص14.

قدماك، كأنّهما تمشيان، رأيتك بعيني رأسي هاتين، تمشي فخفت، أمسكتك وأعدتك إلى الكرسي، ورأيت الألم يجتاح عينيك المغمضتين، وحملتك كما تحمل الأمّ طفلها، بالله، كم صار وزنك خفيفا، حملتك وأعدتك إلى السّرير، وغمرني الفرح[1]»

يكشف هذا المقطع الطويل * عن عملية وصف دقيقة، يقترب من وصف الكاميرا التي تعني بتتبّع أدنى التفاصيل، حيث استغلّ السّارد سلسلة من الأفعال التي أسهمت في تجسيد المشهد وتقريبه من زمن القصّة الذي ظهر بطيئًا يقترب فيه الزمن الروائي من الزمن الواقعي، لم تتخلّله إلا وقفة واحدة (الوصف في الجملة الأخيرة).

ولعلّ مثل هذه المشاهد الحدثية تسهم في تفعيل العملية التخيلية لدى القارئ، خصوصا إذا أحسن الكاتب توظيفها، حيث أنّ التمادي في تصويرها قد يطغى على الطبيعة الفنية للرواية ويقرّبها من السيناريو كما سنرى في المبحث الخاص به.

2-2 الإيجاز[2] sommaire:

ذكرنا في سياقات سابقة أنّ تيّار الوعي فرض على رواية "باب الشمس" تقليص عدد المشاهد الحدثية المباشرة، لكن هذا لا ينطبق على التّلخيص "الإيجاز"، إذ أنّ السّارد الذي يروي من وقع الذاكرة لابد له من استغلال هذه الخاصيّة، حتى يتسنّى له أن يسرد أكبر عدد من الحكايات، ولعلّ توالد الحكايات وتشظّيها سهّل من عمليّة تلخيصها.

لا يمكن أن نتحدث عن الإيجاز دون أن نربطه بالمشهد والعكس صحيح، هذا يعني أنّ الإيجاز يتناسب طرديا مع المشهد المسترجع الذي تعود أحداثه إلى زمن قريب أو بعيد، فيأتي الإيجاز ليقفز على أحداث ربّما لا تخدم الحبكة الروائية، لكنّها تسمح بتسريع حركة السّرد، ولعل هذا ما سمح بظهور أكبر عدد من المشاهد المتماشية طردًا مع الإيجاز.

([1]) باب الشمس، ص447.

([2]) Gérard Genette " Discours du récit" in figures Ⅲ; p123.

وبما أنّ الإيجاز يرتبط في الغالب بالمشاهد الحدثية المسترجعة، فإن الإيجاز البعيد شغل مساحة نصيّة تفوق المساحة النصيّة التي شغلها الإيجاز القريب ومن أمثلته القصة التي جمعت اليهودية سارة ريمسكي بزوجها الفلسطيني "أحمد سليم" «**انتهت الأزمة بزواجهما وذهابهما إلى غزّة حيث أقاما، وعملا في بيارات البرتقال، اللافت، أنّ الفتاة تأقلمت بسرعة مع وضعها الجديد، صارت تتكلّم العربيّة بلهجة غزّاوية، واعتنقت الإسلام، وعاشت حياتها في غزّة**[1]»

إن القراءة الأولية لهذا الاقتباس تكشف تركيز السارد على الأحداث المفصلية في حياة سارة ريمسكي :زواجها من الفلسطيني "أحمد سليم"، إقامتهما في غزة، تعلمها اللغة العربية واعتناقها الإسلام، أما ما يخص الأحداث الروتينية والمتوقعة في أغلب الزيجات فقد لخّصها في قوله "عاشت حياها في غزة"، من هنا نخلص إلى أن الإيجاز يعمل على تفريغ الحكاية من الأحداث النمطية والتركيز على الأحداث الدرامية التي تشدّ القارئ وتحفِّزه على مواصلة القراءة، من جهة أخرى، يأخذ الإيجاز اتجاها مغايرًا عندما يعرض مرحلة زمنيّة واسعة في مساحة نصيّة ضيّقة، تميّزها الأفعال المتسلسلة والجمل البسيطة، فهذا "أبو كمال" أحد اللاجئين إلى لبنان، تعترضه جملة من المصاعب قبل أن يلتحــق بأسرته المستقرّة بفلسطين «**أقــام أبو كمــال في حدّاثا حوالي السنتين، وعمل في شقّ طريق حدّاثا لكنه ترك حدّاثا بعد خلاف مع زوجة أخيه، ليعود إلى بيروت حيث عاش في مخيم اللاجئين عدة سنوات قبل أن يلتحق بأسرته المستقرة بفلسطين**"»[2]

يكشف هذا المقطع عن تقاطع الإيجاز مع المشهد، من خلال سلسلة الأفعال التي تدلّ على الحركة البطيئة والتي تغطّي مساحة زمنيّة واسعة، والواقع أنّنا لاحظنا أنّ الإيجاز يتقاطع مع معظم المقاطع السرديّة: كالاسترجاع، الاستباق، الحوار فهو أشبه

[1] باب الشمس، ص431.

[2] المصدر نفسه، ص435.

بالكتابة الاختزالية التي تكتفي بالإشارة إلى الأحداث المفصلية، المميّزة لكلّ مقطع سردي، شريطة أن تترك مؤشرات لغوية أو زمنية تسمح للقارئ استنتاج الأحداث المكمّلة لعملية البناء النصّي.

2-3 الحذف ELIPSE :[1]

لعب الحذف دورًا رئيسيًا في رواية "باب الشمس"، نظرًا للاتساع [*] الزمني الذي شملته من جهة، وكثرة المرويات من جهة أخرى، فالسّارد يحكي عن أحداث يبلغ مداها الزمني قرابة النّصف قرن، ما جعل الوظيفة الاقتصاديّة للحذف ضرورة قصوى، من خلال إسقاط فترة زمنيّة قصيرة أو طويلة من زمن القصّة «**من هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجيّة لتسريع السّرد عن طريق إلغاء الزمن الميّت في القصّة والقفز بالأحداث إلى الأمام**»[(2)]

هذا يعني أنّ السّارد قد يضطر أو يتعمّد السكوت في فترات زمنية متباينة، ما يؤدي إلى حجب الأحداث التي وقعت فيها، وهذا ما يخلق فجوات معرفية لدى القارئ، قد يجتهد لغلق هذه الفجوات واستكمال الصّورة العامّة للحكاية، وقد يكتفي بالأحداث الرئيسيّة المسرودة على مستوى النص، ومن بين أنواع الحذف التي سجّلناها على مستوى الرواية: الحذف الصريح، الحذف الضمني والحذف الافتراضي.

أـ الحذف الصريح: Explicite[3]

([1]) يرجى العودة جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص217،218،219.

([*]) سعيد يقطين، الخطاب الروائي، ص77.

([2]) حسن بحراوي، بنية النص الروائي، ص156.

[3] Gérard Genette " Discours du récit" in figures Ⅲ; p141.

كما ذكرنا في مواضـــع سابقة، رواية "باب الـشمس" هي من الروايات التي تـتقدّم إلى الأمام في زمن ارتدادي، هذا يعني أنّ معظم أحداث الرواية تتعلّق بأزمنة سابقة، هذا ما دفع بالسّارد إلى تحديد الزمن المحذوف من خلال الحذف الصريح ومن أمثلته «**أنا لست دكتورًا كما تعلم، فتدريب ثلاثة أشهر في الصّين لا يجعل الواحد دكتورًا**[1]»

من هنا نلاحظ أنّ السّارد قد أشار إلى الحذف صراحة من خلال تصريح لفظي (ثلاثة أشهر) المدّة الزمنية المختزلة داخل المحكي، لكن القارئ يجهل الأفعال والأحداث التي وقعت خلال المدّة المحذوفة، ما يجعله أمام جملة من التساؤلات.

تتفاوت ديمومة الحذف في رواية "باب الشمس" بين قصيرة تقدّر بالأيّام والأسابيع مثلما هو واضح في هذا المثال «**مكثت ثلاثة أيّام في انتظار موتها، ثم عدت إلى كفرشوبا، وبعد أسبوعين كان عليّ أن أنزل إلى بيروت، من أجل مأتمها**[2]»

يسكت السّارد في هذا المثال عن فترتين زمنيتين قصيرتين، تتعلّق الأولى بالأيّام التي قضاها في "الغابسية" ينتظر موت جدّته، وتتعلّق الثانية بالأسبوعين اللذين قضاهما في "كفر شوبا" مركز التدريب الجديد.

والواقع أنّ الحذف في هذين الموضعين لم يشكّل حاجزًا معرفيًا أمام القارئ، لأنّه يدرك ما يحدث عادة في المآتم ومراكز التدريب، على عكس الحذف الذي يسكت عن مدّة زمنيّة طويلة « **لم تكن تلك زيارته الأولى لعدنان بعد خروجه من السجن الإسرائيلي الذي قضى فيه ثمانية عشر عاما**»[3] هذه المدّة الكبيرة في سجن إسرائيلي، تخلق ثغرة معرفيّة واسعة

[1] باب الشمس، ص23.

[2] المصدر نفسه، ص40.

([3]) المصدر نفسه، ص138.

لدى القارئ، الذي يجهل كيف قضاها "عدنان"، خصوصًا عندما نكتشف في المقاطع الموالية حالته الذهنية التي أصبحت معقّدة .

ب ـالحذف الضمني:Implicite

لا يمكن أن نتحدّث عن الحذف الصريح دون أن نتطرّق إلى الحذف الضمني الذي أسهم في حجب فترات زمنية متفاوتة دون أن تظهر أيّة إشارة ظاهرة أو ضمنيّة تنوب عنه، إذ على القارئ أن يجتهد لاقتفاء أثر الثغرات والانقطاعات التي تكون غير دقيقة في الغالب «**هل تذكر ماذا قلت لي عندما زرتك معزّيا نهيلة**»[1]

السّارد "خليل" يذكّر "يونس" باليوم الذي أقيم فيه مأتم "نهيلة" لكنه لم يحدّد الزمن صراحة لذلك اهتدينا إلى ربط الأحداث المتقاربة ما يسمح بكشف الفترة الزمنيّة المواكبة لمأتم "نهيلة"، نحن نعلم أن "أم حسن" ماتت بعد ثلاثة أشهر من دخول "يونس" المستشفى «منذ ثلاثة أشهر وأنا في غرفته واليوم ماتت أم حسن، أريده أن يأتي معنا إلى جنازتها »[2] أي في 20 تشرين الثاني 1995، و"يونس" دخل المستشفى بعد مدّة قصيرة من موت "نهيلة" ما يجعلنا نقول أنّ "نهيلة" قد توفيت سنة 1995 لكن يصعب علينا تحديد الشهر واليوم.

يمكن القول بصورة عامّة أنّه لا يمكن الاستغناء عن الحذف الضمني لأنّه ضرورة يستدعيها النسق البنائي للرواية، ما يتيح للكاتب تنظيم عامل الزمن بطريقة ارتدادية تسمح له باسترجاع أكبر عدد من الأحداث متحاشيا الرتابة الخطيّة، وإذا كان هذا النوع من الحذف محفوفا بالغموض يصعِّب تحديد المدّة المحذوفة في بعض المواضع إلاّ أنّه أسهم في تنويع الزمن الروائي.

([1]) باب الشمس، ص37.

([2]) المصدر نفسه، ص11.

ج ـ الحذف الافتراضي:Hypothétique

إذا كان الحذف الضمني يفرض على القارئ الاجتهاد من خلال ربطه الأحداث التي تحمل زمنًا صريحًا والقيام بعمليات حسابية تقرِّبنا من الزمن الحقيقي، فإنّ الحذف الافتراضي لا يمكن تحديده إلاّ من خلال افتراض حصوله في المواضع التي يسكت فيها السّارد عن تحديد الزمن لأسباب معيّنة يعرفها الكاتب وحده، وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى افتراض الجانب المحذوف مثلما هو الأمر في هذا المثال «**بعد دخول الإسرائيليين بيروت وبعد.. وبعد..، كنت تبصق كأنّك تمحو الزمن، وتقول من الأوّل**[1]»

إذا أمعنّا النظر في هذا المثال يمكن أن نلاحظ ثلاثة نقاط تتبع ظرف الزمان (بعد) هذه النقاط تفترض على مستوى التأويل لدى القارئ فترات زمنية مليئة، وعلى الغالب سيفترض أنّها سلسلة من الخسائر الماديّة والبشريّة لأنّ معظم القصص كانت تنتهي بالألم والموت خصوصا تلك التي ارتبطت بعمليات الاستيطان الإسرائيلي والهجرة الإجباريّة للفلسطينيين.

على العموم، يمكن القول إنّ رواية "باب الشمس" هي رواية عشرات الحكايات المتداخلة لرواة متعدِّدين، ما أدّى إلى تنوع الفترات الزمنيّة المحذوفة بين الصّريحة والضِّمنية والافتراضية، وهذا ما يستدعي حضور القارئ ذهنيًا من أجل استكمال الأحداث وافتراض تطوّراتها داخل الزمن.

2-4 الوقفة:pause

(1) باب الشمس، ص31.

تعمل الوقفة على إبطاء السّرد، ما يسمح للسّارد أن يستريح من تتابع الحركة وديناميكيتها، والأمر سواء بالنّسبة للقارئ فهذه الفسحة الزمنيّة تسمح للكاتب (المؤلّف) إعادة تنظيم عناصره السرديّة وتفعيل العامل التخيلي والذّهني من خلال الوصف والتّحليل النفسي والتّعليق والصّور السرديّة.

أ – الوصف:

يعرّف الوصف عادة بكونه ذلك النّوع من الخطاب الذي يحدّد كلّ ما هو موجود، فيعطيه تميّزه الخاص وتفرّده بالمقارنة مع الأشـــياء الأخرى المحيطة به [1]، حيـــث يعمل على تصويره من الدّاخل والخارج، وهو ما يكشف عن مدى إدراك الكاتب للعالم الذي يحيط به، وهو نافذة بالنسبة للقارئ تساعده على رؤية ظاهر وعمق الشخصيّة في الفضاء والزمان الذي تشغله.

جاء الوصف في رواية "باب الشمس" مبنيًا وفق صوغ فيلمي، حيث عمل المؤلّف على بثّ الصورة والصوت والحركة والإضاءة والشعور.... في معظم المواضع الموصوفة ولم يقتصر الوصف على أماكن الحركة (البيت، المقهى...)أو المظاهر الدّاخلية والخارجيّة للشخصيّة بل تداخل في كلّ حركة سرديّة.

ويمكن القول أنّ "إلياس خوري" قد وظّف الصّوت والصّورة في رواية "باب الشمس" بصورة مكثّفة تسمح للقارئ برؤية الأحداث تتحرّك أمامه حيث تصبح العناصر البصريّة كالضوء والظلام والألوان... والعناصر السمعيّة كالأصوات والحوار من المقوّمات الأساسيّة لنهوض النص الروائي «**كنت حين تحكي تفتح عينيك إلى أقصى ما تتسع له العينان،**

[1] PHILIPPE HAMMAON, Introduction à l’analyse du descriptif, hachette, paris, 1981, p130, 131,132.

الكلام يخرج من عينيك، وصوتك يرتفع وأنا لا أجاوب، أحني رأسي وأسترق النظر إلى عينيك المفتوحتين إلى آخر تخوم الأرض[1]»

يجسّد هذا المثال تلاحم الصّورة والصّوت في سياق واحد، يصوّر قوة "يونس" الخطابيّة وقدرته على الإقناع، فالسّارد انتقى المفردات التي تحمل دلالات قويّة "الكلام يخرج من عينيك"، "أحني رأسي وأسترق النظر"، هذه الأوصاف تشي بالعلاقة التي كانت تجمع "خليل" و "يونس" وهي علاقة احترام وتقدير منصهرة في سياق واحد هو حب الوطن.

من جهة أخرى يقترب هذا المقطع من لقطة سينمائية «**حيث تترجم بواسطة الحركة الخارجيّة للشخصيّة انفعالها الدّاخلي** [2]» ما يجعلنا على مسافة قريبة من الشخصية الموصوفة من خلال تتبّعنا لتفاصيل الوجه في حركته المتماوجة المتقاطعة مع الحالة النفسية للشخصيّة المخاطِبة "خليل" والمخاطَبة "يونس".

ويقترب الوصف في مواضع أخرى من المشاهد الفيلمية الاستهلالية التي تعمل على التّمهيد لحدث رئيسي، ولعلّ التّلميح في هذا المثال ينبئ القارئ (المُشاهد) بمستقبل الحدث«**في تلك الأيّام كان الجليل يرتجف خوفا، بيوت مهدّمة، بشر تائهون وقرى مهجورة، وكلّ شيء اختلط بكلّ شيء**[3]

يصوّر هذا المشهد حالة من الخوف والرعب كان يعيشها سكان الجليل، ويعدّ وصفًا ممهّدًا للحدث ومناسبا لطبيعة الأحداث اللاحقة «**في تلك الأيّام، كان صوت تلك المرأة كريح تصفّر النوافذ**»[4] فالسّارد من خلال مشهد الضياع والقرى المهجورة وارتجاف البشر يصوِّر

([1]) باب الشمس ص24.

([2]) عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ناشرون، ط1، 2009، ص58.

([3]) باب الشمس، ص65.

([4]) المصدر نفسه، ص65.

حكاية مجنونة الكابري التي كانت تجمع عظام الموتى، وتهوم في القرى ليلاً ونهارًا، ترعب الكبار والصّغار من خلال صوتها الذي يشبه صفير الرّياح.

وحتّى تكتمل المَشاهد الوصفية يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الألوان المتداخلة مع الإضاءة أسهمت إلى حدٍّ بعيد في تحديد المناطق المقصودة بالوصف، فالمؤلّف يحرص على تبئير جانب دون الآخر «**في تلك الليلة، كان القمر يشتعل في سماء الجليل (..) التفت فرآها تقف خلف النافذة، وضوء القمر ينسكب على شعرها الأسود الطويل**[1]

يستعمل الكاتب في هذا المقطع النافذة كـ "كادر" [2] يسمح بالتّصوير، فرؤيته لا تتعدى ما يشغله الكادر لذلك يلجأ إلى عناصر الطبيعة "القمر" ليسقطها على المكان، فتأخذ أضواء الليل مكان أضواء الكاميرا، وتعمل على تبئير جزء من جسد الشخصية، "شعرها الأسود الطويل" ما يجعلنا نفترض أن الجزء الآخر من الجسم كان في ظلام دامس أدّى إلى حصر مجال الرؤية.

يهتم "إلياس خوري" بالتّفاصيل الدّقيقة التي غالبا ما تقاس بأجزاء من الثانية وهو في ذلك يقترب من الكاميرا الرّقميّة التي ترصد أدنى حركة وأصغر جزء من الموضوع المراد تصويره «**صوت كالحشرجة، وظهر محدودب منكسر، ووجهه، وجهه هو الإبداع، يدور ويبتلع وجهه، يضمّ شفتيه ويبتلعها، فيصير وجهه قناعًا، كأنّه يضع قناع الشيخوخة. عيناه تغوران، فمه يعرض، وشفتاه تصيران بلا أسنان، يدور ويئن، ترتجف قدماه، يترنح، يكاد أن يسقط ولا يسقط**[3]»

([1]) المصدر نفسه، ص389.

([2]) فران فينتوار الخطاب السينمائي، لغة الصورة، ، تر علاء شنلنة، المؤسسة العامة للسينما، 2012، ص25-26-27.

([3]) باب الشمس، ص293.

هذا المقطع الوصفي يعرض حكاية "سليم أسعد" واحد من الناجين من مجزرة شاتيلا، فالأوصاف المتراصّة المتعلّقة بالصوت والحركة وتغيّرات ملامح الوجه... لم تكن مجانيّة لأنّها تحمل دلالات ومعاني صارخة ومعبّرة عن انفعال مكثّف ومتأزّم للشخصيّة إذ لا تأخذ قيمتها الحسيّة والفنيّة إلاّ عندما تتقاطع مع الواقع الفلسطيني في قالب درامي يحمل كل معاني الصّراع "الانكسار" "القناع" "الأنين" لينتهي في الأخير إلى السقوط.

يتكرّر هذا النوع من الوصف في رواية "باب الشمس" لكنه يأخذ أبعادا جديدة عندما يرتبط بالشخصية «**أرى البداية يا سيّدي على شكل ثوب طويل، لا أدري أهو ثوب أمّي أم ثوب جدّتي، امرأتان رفيعتان، والثوب الأسود الفضفاض الطّويل، يغطيهما من الرأس حتى القدمين، امرأتان تنتظران، تجلسان على عتبة البيت، وأنا بينهما، لا أعلم من هي أمّي ومن هي جدّتي**[1]»

لو تأمّلنا هذا المقطع لوجدنا أنّ الكاتب قد انطلق في وصفه من اللّباس ولم يكشف عن الشخصية إلاّ في نهاية السّرد، وهذا ما يفعله المخرج السينمائي عندما يريد أن يرفع وتيرة التّشويق في مشهد معيّن عندما يركز عدسة الكاميرا على زوايا منخفضة تحن مستوى العين الرائية ثم يكشف تدريجيا عن الوجه كمركز للتأويل والإيحاء.

من جهة أخرى جمع بين اللباس والحالة النفسيّة للشخصيّة، فالثوب الأسود الفضفاض الطّويل الذي ارتدته جدة "خليل" شاهينة وكنّتها "نجوى" ما هو إلاّ رمز للعلاقة المتأزّمة المشحونة بالمشاكل التي جمعتهما وربطتهما بظروف الحرب الرّاهنة.

(1) باب الشمس، ص15.

ومن المقاطع الوصفيّة التي يبرز فيها الانفعال الدّاخلي للشّخصيّة تعليق السّارد يصف مشاعره اتجاه يونس «**حزني ثقب عميق في روحي لا يمكن سدّه لكنّي والله لا أريدك أن تموت**[1]»

يعمل الكاتب في هذا المثال على انتقاء ألفاظ ذات دلالة قويّة، حيث كان بإمكانه أن يقول "حزني عميق" لكنه فضّل أن يصل إلى أعمق نقطة في نفسه، ليخلق في ذهن المتلقي صورة كاملة عن درجة ألمه وعذابه «**الوصف غالبا ما يهدف إلى طمر عموميّة الموصوف وإصباغ الخصوصية عليه**[2]»

هذا الانتقاء ليس اعتباطيا وإنّما مرتبط بنوع الأثر التي يريد المؤلّف أن يخلقه لدى القارئ، وقد يذهب بعيدًا عندما يلجأ إلى فيض السينما ليوظف بعض مصطلحاتها ما يجعل المقطع الوصفي موازيا للمشهد السينمائي «**لم يكن أكثر من مشهد جانبي، لا هدف له سوى تركيز الصّورة على جمال إطلالتها، وبهاء عينيها النجلاوين**[3]»

تظهر "فتحية" في هذا الاقتباس مبأَّرة من طرف زوجها "أبي كمال"، ولو تفحّصنا الكلمات المنتقاة للوصف، لافترضنا أنّ الشخص الواصف يحمل كاميرا ويقرِّب العين الواصفة في لقطة مكبّرة ما يسمح بتركيز الوصف على الوجه أوّلا وبالتدريج تظهر العينان التي وصفهما بالنجلاوين ما يدعو إلى التّفكير في أن الصّورة كانت شديدة القرب من العين الواصفة في حين يأخذ الوصف بعدًا آخر في هذا المثال«**نخرج من غرفتك إلى الممّر، فنرى غرفًا من الجانبين، وهي تشبه غرفتك تمامًا** [4]»

([1]) باب الشمس، ص457.

([2])عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية،32.

([3]) باب الشمس، ص457.

([4]) المصدر نفسه، ص119.

يُظهر هذا المثال نوعا جديدا من الوصف يمكن أن نطلق عليه الوصف من زاوية متحرِّكة وكأنّ الكاتب يحمل كاميرا ويتجوّل في فضاء المستشفى، ومن المهم أن نشير إلى نقطة مركزيّة أسهمت في بعث الحياة والحركة في الفضاء الضيّق الذي كان يشغله السّارد الرئيسي ـ غرفة المستشفى ـ طيلة ستة أشهر وثلاثة أسابيع تتمثّل في لغة الحواس (أسمع وأرى) التي خلقت مشاهد حدثيّة كاملة أوهمت المتلقي بوجودها.

ب– الصّورة السّرديّة:

تعدّ رواية "باب الشمس" برغـــم كل تقاطــعاتها وتداخــلاتها الدراميّة، نسيجًا بليغًا من الصّور الوصفيّة المتحرّكة، التي توحي بجمالية الوصف وتنوّعه، والمتمعّن في لغة "إلياس خوري" يلاحظ أنّها تعتمد على الوصف الحركي، حيث بلغت الصّور السرديّة 213 مقطعا، من أمثلتها هذه الصّورة المتعلّقة بوصف الطبيعة التي تحيط بالشخصية "شاهينة" «**قالت إنّ القرية كانت فارغة، لا أحد، لا صوت ولا شيء، فقط الهواء الذي يوشوش أغصان الأشجار، وصوت دعساتها على الأرض**[1]»

تكشف هذه الصّورة السرديّة عن خلاء المكان، ما يسمح للسّارد برصد أدنى حركة وأقل صوت تصدره الشخصية، ولعلّ الكاتب أراد من خلال تصويره لهذا المشهد، التمهيد للحدث الموالي المتمثّل في ظهور الشيخ "أيوب" بطريقة مفاجئة أرعبت "شاهينة" التي كانت متأكّدة من موته فظهوره حيّا أمامها جعلها في حالة فزعٍ شديدٍ ، هذا ما يجعل هذه اللقطة أشبه ما تكون بلقطة سينمائية ممهِّدة لمشهد رعب «**لم تجد شاهينة صوتها كي تجاوب، تململت كأنّها تجمع شتات أعضائها، ورأت الشيخ الأبيض يتقدّم نحوها، حاملا بيده ما**

[1] باب الشمس، 337.

يشبه البندقيّة [1]» هذا الوصف يكشف مدى انفعال الشخصية تحت تأثير الحدث الذي عايشته.

من خلال ما سبق، يمكننا أن نقول أنّ الوصف في روايـة "باب الشمس" جاء تصويريًا يعتمد على الصورة والصّوت، حيث أسهم في إضاءة جوانب سرديّة كثيرة في الرواية من خلال انصهاره في لغة الكاتب فتجده في لغة شخوصه (الحوار، المونولوج التحليل النفسي...) والملفت للانتباه أنّه كان في كلّ مرّة يأخذ شكلا جديدًا إذ تجـده يعتمد على الضــوء في مقطع معيّن، وتجده في مقطع آخر يعتـمد على الألوان وفي آخر مثال يعتمد على تقريب المشهد أو إبعاده... وقد صبغ الكاتب الكثير من مقاطعه الوصفية بمصطلحات سينمائية: المشهد، تركيز الصّورة، مظهر جانبي، مظهر بانورامي... ما يجعلنا نعتقد أنّه كان يكتب بلغة قريبة من الكتابة السينمائية مذلِّلا بذلك الصّعوبات التي قد تواجه كتاب السيناريو بالإضافة إلى قدرتها على تنمية رؤى وأفكار جديدة لدى المخرجين.

ج-التحليل النفسي:

لم يظهر التحليل النفسي بصفة كبيرة على مستوى النّص، ولعلّ ذلك يعود إلى طبيعة الرواية، إذ لاحظنا أنّ رواية "باب الشمس" تعتمد على سرد أحداث تاريخيّة في قالب درامي ما يؤدِّي إلى انحصار مساحة التّحليل والتأمّل حيث أحصينا 42 مقطعًا سرديًا متعلِّقا بالتّحليل النّفسي ارتبطت أغلبها بالحكاية الإطاريِّة« **لا يا ابني وحبيبي، لم أكن خائفا منها، ولا من الانتقال، كنت خائفا من نفسي، فجأة مات شيء في داخلي، فحين يموت من نحبّه يموت شيء فينا** » [2]

([1]) باب الشمس، ص337.

([2]) المصدر نفسه، ص505.

يظهر هذا المثال الحالة النفسيّة للسّارد بعد موت حبيبته "شمس"، حيث يبدو قلقا يعاني حالة نفسيّة متأزّمة دفعته إلى الخلط بين الأشخاص إذ أصبح ينادي "يونس" "ابني"، وقد أشار إلى الموت مستخدما مصطلح "الانتقال" ليعطي لخطابه طابعا تخيّليا كما أنه صرّح في مواضع أخرى باستعماله لمصطلحات علم النفس « **لا، ليس قتل الأب، كما يقولون في علم النفس** » [1]

فهو من خلال حواره الدّاخلي المستمر على طول الرّواية يكشف دواخله ودوافعه، كما أنه يفضح أفعاله المخجلة من خلال استحضاره لتفاصيل الجريمة التي أوشك أن يرتكبها في حقّ "يونس" ا عندما ضغط المخدّة على وجهه في مرحلة من مراحل انهياره لكنّه تراجع في آخر لحظة عندما استعاد توازنه النّفسي.

من هنا نلاحظ أنّ الكاتب يع رّي سارده الرئيسي "خليل"، ما يسمح للقارئ بمعرفة الأفكار التي تسكن وعيه الدّاخلي « **تقنية تيّار الوعي، أو المونولوغ الداخلي، تفتح الطّريق معبّدا أمام الكاتب للإطلال على عالم الشخصية الداخلي** [2]» ولعلّ هذا يجعل الشخصيّة أكثر واقعيّة لأنّها في الأخير مزيج من الخير والشر، وقد ارتبط معظم التحليل النفسي [3] بالشخصية الرئيسية "خليل" وكأنّ الكاتب أراد من خلال كشف أغوار الشخصيّة استظهار الواقع الفلسطيني المتأزّم وما أفرزه من حالات نفسية مضطربة وقلقة.

([1]) باب الشمس، 39.

([2])إبراهيم خليل، بنية النص الروائي،ص177.

([3])أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية،ص29،30،31.

2-5 سرعة السرد

سرعة السّرد في أي عمل روائي تضبط بمختلف الحركات السرديّة المميّزة له، ولا يمكن أن نتحدث عن بطء السّرد أو سرعته إذا لم نضبط هذه الحركات.

من خلال دراسة إحصائيّة للحركات السّرديّة التي عرضناها سابقا، وجدنا أنّ مجموع الوقفات والمَشاهد أكبر من مجموع الثغرات والإيجاز ما ينتج عنه بطء العمليّة السرديّة ويمكن تمثيلها من خلال الجدول الآتي:

المشهد				الوقفة				إيجاز	ثغرة
حوار داخلي	حوار خارجي	مشهد مسترجع	مشهد آني	صورة سرديّة	وصف	تعليق	تحليل سيكولوجي		
318	185	606	27	213	181	223	42	528	168
المجموع 1136				659				696	
				1795	<	696			

بقي أن نشير إلى أنّ رواية "باب الشمس" مبنية على شقّين متكاملين: الحوار الدّاخلي الذي سمح بتناسل الحكايات والأحداث وظهور عمليتي الفتح والغلق، المشهد الحدثي الذي أعطى لهذه الحكايات آنيتها من خلال الحوار الخارجي وكثرة الأفعال.

2-6الترتيب:L'ordre

يلجأ الكاتب في سبيل ترتيب زمن الأحداث وتتبّع صيرورتها وحركة الشخصيات المتقاطعة معها، إلى القفز عبر الأزمنة الثلاث بطريقة ارتداديّة، فتجده يسير ذهابا وإيابا بين الماضي والمستقبل والحاضر.

1-المفارقات الزمنية:

جاءت المفارقات الزمنية * في رواية "باب الشمس" في قالب استرجاعي، على لسان السّارد الرّئيسي "خليل" والرواة الآخرين الذين شاركوا في فعل الحكي من خلال تجاربهم الخاصة أو تجارب الآخرين الذين يحكون عنهم، يبدأ الراوي الحكي من منتصف زمن القصّة "سقوط يونس في غيبوبة" ليعود بعدها إلى تفاصيل كثيرة متعلّقة بحالة يونس الصحيّة وعلاقته بالسّارد "خليل" قبل تدهور صحّته فلو افترضنا أن زمن القصّة يسير من "أ" إلى"ب" فإنّ الكاتب اختار النقطة "ب" ليفتح عملية الـــسّرد على محطات زمنيّة متفاوتة في درجة الماضوية حيث من اللّحظة "ب" يعود بنا السّارد إلى الزّمن الماضي، تتفاوت هذه الاسترجاعات بين الماضي قريب المدى (علاقته بـ شمس والدّكتور أمجد والممرّضة زينب والجارة أم حسن) والماضي بعيد المدى (زمن ما قبل النّكبة وما بعدها مباشرة).

مثّلت الأزمة الصحيّة لـ "يونس" البؤرة السرديّة التي حرّكت عجلة الزّمن في اتجاه الماضي الذي أصبح جزءًا لا يتجزأ من الحاضر، استدعته الذّاكرة التي ارتبطت بالشخصيّة الساردة ما دفع المؤلف إلى الربط بين الزمنين عبر انسياب الحدث، فالعودة إلى الزمن الحاضر كان ومضيًا، مثّل محطّات تمهيديّة للانطلاق في حكايات جديدة أو إنهاء حكايات كان قد توقف عندها أو بلورة الحكاية الإطارية التي تجمعه بـ"يونس" في حين عملت تقنية

* المفارقة الزمنية هي نتيجة حتمية لأشكال التفاوت بين الترتيب في القصة والحكاية.

الاسترجاع على تعطيل حركة السرد كما أدّت إلى توقّفها في مناسبات عديدة من خلال عمليات الفتح والغلق على نافذة الماضي، ولعلّ المؤلّف قد تعمّد هذه التقنيّة حتى يقرِّب عمله من النص السينمائي المبني على تقنيات الاسترجاع والقطع والارتداد الزمني

« **إنّ تيار الوعي في الرواية أصبح مرتبطا بالتكنيك السينمائي المسمّى بالقطع والاسترجاع** [1] » حيث يتوقّف المشهد عند لحظة حاسمة يتمنّى القارئ أن يعرف ما سيحدث بعد ذلك ويعود ليشبّع رغبته في مقطع آخر، إنّ التزام السّارد بهذا النّمط دون غيره سمح له باستعراض أكثر من حدث في أزمنة متباينة، مستعينا بأكثر من شخصية دون أن يكسر النسق العام للرواية ودون أن يقع القارئ في الالتباس، فمثلا نقرأ في رواية "باب الشمس" تفاصيل طفولة "شمس" حتى بلوغها سن التاسعة في الصفحة (426) ليكمل قصة زواجها بـ فوّاز في الصفحة (428) يسرد بعدها تفاصيل زواجها وحياتها معه حتى ولادة ابنتها "دلال" في الصفحة (428)، ثمّ يعود إلى قصة موت والده وتحوّل فوّاز إلى رجل قاسٍ في الصفحة(501) ويتوقف في الصفحة (504) طلاق شمس والتحاقها بمجموعة فدائية، وعلى الرغم من عمليات الفتح والغلق التي اعتمدها السارد الذي كان يعود في كل مرة إلى النقطة التي توقف عندها في محاولة منه لتفعيل ذاكرة القارئ بصفة ضمنية حيث أنّ الخطاب في ظاهره كان موجهًا إلى يونس لكننا نعتقد أن القارئ هو المُخَاطَب الفعلي .

([1]) أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، ط1 ،2004،ص25.

1 – 1 الاسترجاع:[1] Analepse

الاسترجاع هو استعادة أحداث ماضية من خلال ارتداد الذاكرة إلى أزمنة متباينة، تجتمع في نقطة مركزية من الزّمن الحاضر ثمّ تعود مرّة ثانية إلى العرض في الماضي.

تنطلق أحداث رواية "باب الشمس"من الحدث المركزي المرتبط بالحاضر، دخول يونس في غيبوبة التي تستمر مدّة ستة أشهر وثلاثة أسابيع، في حين يمتد المحمول الزمني المسترجع إلى اثنين خمسين سنة «سنسمي المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضا مدة قصصية طويلة كثيرا أو قليلا، وهذا ما نسميه سعتها»[(2)]

يأخذ الاسترجاع في رواية باب الشمس طابعا خاصًا، نظرًا للظروف المحيطة بالسارد القائم بفعل السرد إذ جعل من الماضي وسيلة للهروب من حاضر متأزِّم مشحون بالموت والانتقام في حين لا يظهر الاستباق إلا نادرًا.

وقد استطاع السّارد بفضل استعماله لضمير المتكلّم أن يلغي المسافة الزمنيّة الفاصلة بين الحدث المسرود من الذاكرة واللحظة الآتية لحظة الحكي ما أضفى على المسرود صيغة الحاضر « **إنّ لجوء المؤلّف الضمني إلى السّرد بضمير المتكلّم من أنجح الوسائل الفنيّة للتّغلب على تلك الإشكالية الزمنيّة (...) يأتي ضمير المتكلّم لينقل الحدث من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، كما أنه يضفّر الزمن في بنية الماضي بالحاضر والمستقبل** [(3)]»

([1]) جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص51.

([2]) المرجع نفسه، ص59.

([3])جين بويلون، الزمن والقدر عند فوكنر، تر عنيد ثنوان رستم، بغداد، دار المأمون، دط، 1979،ص60.

ويمكن أن ننوّه إلى أنّ السّارد تعمّد أن يقطع وتيرة زمن القصّــة (الحاضر)، لينتقل إلى زمن التذكّر قصد إضاءة فضاءات جديدة وكشف شخصيات متباينة وتحديد سلوكاتها وتفاصيل حياتها،هذا ما يسمح للقارئ في مرحلة ثانية بالمشاركة في عملية القراءة والحكم على المادة المسرودة.

بقي أن نشير إلى أنّ هذه الاسترجاعات قد تنوّعت بين خارجية أي خارج الحقل الزمنّي للحكاية الإطاريّة، وداخلية (الأحداث التي تسير زمنيا وفق الحكاية الإطارية) ونتصوّر أنّ اتكاء السّارد على أسلوب المناوبة بين الاسترجاع الدّاخلي والخارجي، يعود إلى نقطتين مفصلتين:

أولا: أنّه كان محاصرًا باللحظة الآنية التي كان يعود إليها كلّ مرّة، حتّى لا تضيع منه الحكاية الإطاريّة.

ثانيا: كان محاصرًا بذهن القارئ الذي قد يدخل مرحلة الفتور بسبب تداخل الاسترجاعات، ولعلّ القراءة المتفحِّصة في رواية "باب الشمس" قد كشفت عن تنويعات كثيرة على مستوى الاسترجاع فالكاتب ومن خلفه السّارد الرّئيسي يكشف في كلّ مرّة عن تقنية جديدة في الاسترجاع يمكن أن نشير إلى أهمّها:

– السّارد الرّئيسي يوهم القارئ أنّ الشخصيّة المستحضرة من الماضي حاضرة، حيث ترك لها حريّة التعليق على خطابه الذي وجهه إلى يونس في زمن القصة(الحاضر) [1]

(1) باب الشمس، ص347.

ـ السّارد الرئيسي يقتحم الحكاية المؤطَّرة ليقدّم معلومات للسّارد الثانوي ربما كان يجهلها أو ربما أراد السّارد الرّئيسي أن يقنعها بمعرفته للتفاصيل حتّى عندما يتعلق الأمر بأحداث لم يشارك فيها [1]

ـ السّارد الرئيسي يقدّم الوقائع التي حدثت في الماضي في صيغة المستقبل كأنّها لم تحدث، أوهي على وشك الوقوع[2] ما يدفع القارئ إلى إعادة ترتيب الأحداث ذهنيا وصبّها في قالبها الزّمني الصّحيح.

ـ يفتح السّارد الرئيسي نوافذ على مستقبل مُؤطَّر ضمن حكايات استرجاعيّة [3] تعمل على شدّ انتباه القارئ وتشغيل عنصر التّشويق عنده، فالسّارد لا يكشف عن شخوصه وأبرز الأحداث دفعة واحدة بل يستحضرها في شكل ومضات سرديّة تفتح على مدار النص وتغلق على مستويات متباينة لأنها محكومة بالذاكرة.

ـ يعتمد السّارد على تشويش الحكاية الأصلية من خلال كسر خطيّة الزمن الكرونولوجي للقصة، والانتقال إلى الزمن السيكولوجي الذي يوهم القارئ بآنية الحدث، حيث أسهمت مسرحة الأحداث وتعدّد الرواة في خلق ذلك العالم النابض بالحياة.

[1] باب الشمس، ص335.

[2] المصدر نفسه، ص335.

[3] المصدر نفسه، 241، 307، 311.

أـ الاسترجاع الخارجي:

شغل الاسترجاع الخارجي مساحة واسعة على مستوى النسيج النصّي، ولعل أغلب الاسترجاعات الخارجيّة جاءت مرتبطة بالهجرات الجماعية للفلسطينيين وحياة الذّل والهوان داخل مخيّمات الشّتات، بالإضافة إلى العمليات الفدائية للأهالي من أجل استرجاع قراهم، لكن هذا لا ينفي حضور الاسترجاع المتعلق بالشخصيّة فالسّارد يحرص على إضاءة عالمها من خلال استحضار طفولتها وربطها بالمكان، وقد شغل استرجاع طفولة "شمس" "خليل" "ياسين" مساحات نصيّة مطوّلة كشفت عن خبايا الشّخصيّة وسلوكها كما سنراه في الجزء المخصّص لتحليل شخصيات الرواية ولا يتعلق الاسترجاع بالشخصية فقط وإنما يتعداه إلى استحضار المكان الذي يحوي العملية السرديّة برمّتها « **روت أم حسن عن فوّارتها، وكيف اكتشفت الماء في الحقل المجاور**[1] »

على العموم لا يمكن القول أنّ الاسترجاع الخارجي على مستوى الرواية يملك مدى كبيرًا، أمّا سعته فهي متعدّدة فبعضها يتسع لعام كامل كتذكّر فوزية لزواجها الأوّل[2] وبعضها قد تزداد سعته ليشغل مرحلة عمرية من الطفولة كالانخراط في وظيفة معيّنة مثلما شاهدنا مع "شمس" وهو استرجاع تكميلي عرض لنا حياة الشخصية كاملة، وبعضها يحمل وظيفة تبريرية كاسترجاع "شمس" لعلاقتها المعقّدة بزوجها السّابق "فوّاز" إذ جاء مدّعما لرفضها لفكرة الزواج وقد تزامن هذا الاسترجاع مع عرض "خليل" المتعلّق برغبته في الزواج بها ، وبعضها يحمل طابع المواساة كما شاهدنا مع "أم حسن" التي كانت تسترجع ذكريات منزلها القديم بالكويكات لتواسي "أم عيسى" التي كانت تبكي وتتحصّر على منزلها في القدس وكأنها تحاول إقناعها بأنّها تشاركها مرارة الاستئصال من مكان الألفة والشتات في

[1] باب الشمس، ص106.

([2]) المصدر نفسه، ص182.

أرض المنفى[1] يدوم هذا الاسترجاع خمس صفحات أي من الصفحة (105) إلى غاية الصفحة (111)، هذا ما يجعل من استطالته داخل زمن المحكي ضيّقة، ويعدّ استرجاعًا خارجيًا صافيًا من تداخل استرجاعات أخرى "استرجاع داخل استرجاع" أو "حكاية داخل حكاية" لأنّه يبقى مبئَرا حول نقطة واحدة تتمثّل في مغادرة "أم حسن" لبيتها مجبرة على أمل استرجاعه مرّة ثانية، ومن الاسترجاعات الضيِّقة التي مثّلت نوافذ مفتوحة على الماضي في شكل ومضات استرجاع "خليل" لحادثة إنقاذ "أم حسن" للرّضيع "ناجي" من يد العدو الصهيوني[2] ويعد من الاسترجاعات ذات السّعة الضيّقة حيث دامت استطالته نصف صفحة، ولعلّ هذا النّوع من الاسترجاعات قد تكرر بشدّة بسبب طابع التشظّي للحكاية الّذي لا يسمح لها بالتمدّد على مستوى السّعة حتّى ولو سمح لها بالتمدّد على مستوى المدى.

ونتصوّر أنّ اتكاء السّارد على هذه التقنيّة سمح بظهور نسق بنائي مميّز على مستوى النص ـ الاسترجاع داخل الاسترجاع ـ حيث يستدعي السّارد الرئيسي حكاية من الماضي تتعلق بشخصيّة معيّنة، ثم يتنحّى جانبا ليفسح لها مجال العودة إلى الوراء واستحضار زمن أبعد من النقطة التي توقف عندها آخر استحضار، ويمكن أن نذكر على سبيل المثال استحضار خليل لتفاصيل احتضار جدّته "شاهينة" حيث كان جالسا إلى جانب زوج عمّته "أحمد علي الجشي" الذي شرع في استحضار قصة عودته إلى منزله بالغابسية[3]

[1] باب الشمس، ص480.

[2] المصدر نفسه، ص319.

[3] المصدر نفسه، ص319.

ونتصوّر أنّ هذا النمـــط من السرد، يسمح للسّـارد الانتقال عبر أزمنـة متباينـة من الماضي ما يؤدي إلى اتساع مدى الحكاية وتقلّص سعتها.

ب ـالاسترجاع الداخلي:

يتّصل هذا النوع برواية أحـداث لاحـقة لزمن بدء الرواية، وهي كثيرة الاستـخدام في هذا النص وقد تلخّصت في شكلين رئيسيين، متباينة القصة ومتماثلة القصة [*]، تعتمد الاسترجاعات المتباينة على إضاءة الجوانب التي من شأنها استيعاب الأحداث داخل الحكاية الإطاريّة (الزمن الحاضر)، في غيابها يصعب استكمال المشاهد وملأ الثغرات التي تتشكل عادة أثناء عملية السّرد، فمثلا يحكي السّارد خليل عن موت أم حسن وحيدة في بيتها، لكنّه يعود لاستحضار قصة استشـهاد أبنائها الأربعة الواحد تلو الآخر قبل أن يعود إلى زمن القصة (الحاضر) هذا ما يسمح للقارئ بتكوين صورة كاملة عن حياة "أم حسن" ويبررِّ سبب موتها وحيدة [1].

نجد أنّ هذه الاسترجاعات تتكرر كلّما اقتحمت شخصية جديدة نسيج النص، أو تغيبها مدّة معيّنة ثم عودتها للظهور، مثلما حدث مع "سليم" الذي ظهر أوّل مرّة على مستوى الحكاية كبائع متنقّل وصفه الكاتب فيما بعد بالسّـــاحر الذي يدخل البـــهجة إلى قلوب المرضى في المستشفى، وقد عاد إلى استرجاع ما جرى من أحداث قبل أن يجد نفسه بائعًا يبيع كل ما وصلت إليه يداه ، والأمر نفسه بالنّسبة إلى الشخصيات الجديدة التي ظهرت في مراحل مختلفة من مستوى الحكي كـ "نجوى"، "شمس"، "زينب"...

[*] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص62،64،65.

[1] باب الشمس، ص9،10،11.

أما الاسترجاعات المتماثلة داخل القصة فهي الاسترجاعات التي لا تخرج عن زمن القصة (الحاضر) وتأتي لاستكمال وظائف متمايزة نجدها في رواية "باب الشمس" ضمن الاستعادات التذكيريّة، التي يستخدمها السّارد الرئيسي "خليل" لسرد الأحداث التي جرت خارج غرفة المستشفى "، يعود إليه ليسردها له مثلما فعل في قصة الكايد [1] الذي وجد مقتولا أمام المستشفى، وقصّة دنيا التي دخلت المستشفى بعدما ساءت حالتها [2] وقصة الأديب جورج الذي أراد أن يكتب رواية يجمع فيها شهادة الضحية الفلسطينية والجلاّد الصهيوني [3] ، وقصة "كاترين"[4]. التي أرادت تمثيل مسرحية تتعلّق بمذبحة شاتيلا، ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ أغلب هذه الاسترجاعات المتماثلة داخل القصّة جاءت تكميلية لسدّ الثغرات التي تشكّلت على مستوى الحكاية الإطاريّة وتبريريّة يسعى السّارد من خلالها إلى تبرير غيابه عن "يونس" «**مر الأسبوعان بسرعة غريبة، والله لم أجد وقتا كي أحك رأسي (...) والله لم أجرؤ على الخروج إلى طرقات المخيّم إلاّ حين جاء الوفد الفرنسي**[5]»

جاء هذا الاسترجاع تكميليا، حيث أنّ السّارد لم يحك في فترة سابقة أي في زمن القصة "الحاضر" ظروف التقائه بالوفد الفرنسي، ولولا هذه الاسترجاعات التكميلية لما أدرك القارئ كيف كان "خليل" يقضي وقته خارج غرفة المستشفى.

بقي أن نذكر أحد النماذج الاسترجاعيّة متماثلة القصة داخليا، وهي من النوع التذكيري الذي يكثر وروده في النص، لاعتماده تداعي الأفكار المتعلّق بذهن الشخصيّة

[1] باب الشمس، ص123.
[2] المصدر نفسه، ص225.
[3] المصدر نفسه، ص259.
[4] المصدر نفسه، ص261.
[5] المصدر نفسه، ص240.

المتأزّمة التي تنسى في كلّ مرّة حكايتها الأولى لكنّها تعود لتكملها عندما تدخل مجالها الذهني «**كنت أحدّثك عن أمّي ما علاقة شمس بالمسألة**[1]» .

يبدو أنّ السّارد يعود إلى المحكي الأوّل "قصة هروب أمّه نجوى"، بعدما أدرك أنّه قد شرع في حكاية جديدة تخصّ حبيبته "شمس"، ولعلّ هذا التّداخل على مستوى الشخوص جاء مرتبطا بالناحية السيكولوجية لدى الشخصيّة الساردة، فخليل تعرّض للهجر من طرف هاتين الشخصيتين، ولعلّ الحالة النفسيّة المتمثّلة في تأزّم الشخصيّة وعدم تقبّلها للحدث الأليم الذي قلب كيانها قد دفعت شخصيات الرواية إلى توظيف الاسترجاع التكراري ، فهذه نهيلة تتذكّر موت ابنها "إبراهيم" محاولة اكتشاف سبب موته الحقيقي، وهذه "شمس" تكرّر حدث اغتصابها من طرف زوجها "فواز"، وهذه "دنيا" الراقدة في غرفة المستشفى تكرّر حدث اغتصابها من طرف الجنود الإسرائيليين في كلّ مناسبة.

على العموم، يمكن القول أنّ الاسترجاع بنوعيه قد شغل مساحة نصيّة كبيرة من المساحة الكلّية لنص الرواية، وقد جاءت هذه الاسترجاعات متنوّعة بين تكميلية وتذكيريّة وتكراريّة، ويعدّ تداخل الحكايات وانشطارها المحفّز الرئيسي لحضور الاسترجاع المكثّف في هذه الرواية، حيث أظهر الاسترجاع الخارجي مدى وسعة واسعتين، حيث شغل 511 صفحة من العدد الكلّي للرواية ومدى يصل إلى 52سنة، في حين عرف الاسترجاع الدّاخلي مدى ضيّقا يصل إلى ستّة أشهر واستطالة نصيّة صغيرة تصل إلى واحد عشرين صفحة، كما سجّلنا امتزاج الاسترجاع الداخلي والخارجي في بعض الصفحات [2] نتج عن تداخل الحكايات وتعدّد الرواة كما بيّنا سابقا، ولقد تمركز الاسترجاع الداخلي في الصفحات الأولى والأخيرة من نص الرواية [9ص ـ 24ص]، [517ص ـ 527ص]، في حين شغل الاسترجاع الخارجي أغلب المساحة النصيّة (25ص ـ 516ص) جمع بينها عدد كبير من

[1] باب الشمس، ص369.

[2] المصدر نفسه، ص11، 19، 21، 24.

الحكايات أغلب أبطالها شخصيات متأزّمة تنمو من خلال الذاكرة معتمدة على مخزون تاريخي وأحداث معاشة اختزنتها في رحم التجربة.

1-2 الاستباق:Prolepse

يعمل الاستباق على قلب نظام الزّمن على مستوى النّسيج النّصي، من خلال استشراف أحداث سابقة عن أوانها لكن يُتوقع لها الحدوث، والاستباق في رواية"باب الشمس" عرف تنويعات كثيرة من خلال تداخله في مقاطع سرديّة متمايزة.

أ -الاستباق على مستوى الكلام:

ارتبط هذا النوع من الاستباق بضمير المتكلّم للسّارد الرّئيسي "خليل" **«إنّ الرواية بضمير المتكلّم هي الأنسب لقيام التطلّعات لأنّها تسمح للراوي بالتّلميح إلى المستقبل والإشارة بالأخص إلى حاضره وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي[1]»**

فمن خلال تتبعنا للاستباق على مستوى النص لاحظنا أنّ السّارد الرّئيسي "خليل" يعتمد كثيرًا على لازمة "سوف تقوم"، "سوف تخبرني" [2] في بناء عمليته الخطابيّة الموجّهة إلى "يونس"، هذا الاستباق بقي محصورًا داخل مجال الكلام "القول" دون أن يتعدّاه، لأنّ المخاطَب كما أشرنا سابقًا غائب عن العملية الخطابيّة، لكن السّارد أراد أن يوهم القارئ بوجوده ما يسمح له بإنهاء الحكاية، وهذا يعني أنّ غياب المخاطَب على مستوى الحكي يضع السّارد في مواجهة مباشرة مع الموت بنوعيه، الموت الحقيقي على يد أهل "شمس" وجماعة "أبي دياب" والموت الرمزي على مستوى الحكاية.

[1] حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2،2009،ص113.

[2] باب الشمس، تكررت هذه اللازمة الصفحات الآتية: 39-129-135-149-170-313-388-416.

وحتّى تستمر الحكاية لجأ السّارد إلى استخدام ضمير المتكلّم الذي أسهم في التمهيد للحكايات التي سيرويها، وقد ظهر ذلك في قوله: **سأروي ذلك، سوف أحاول جمع الشذرات**[1]، هذه الصّيغ تعمل على تأجيل الحكاية التي تتقاطع مع أوقات مغادرة خليل لغرفة "يونس" لقضاء حاجاته اليوميّة أو للقاء شخص معيّن «**أم حسن تنتظرني الآن، لن أخبرك ماذا فعلت في الكويكات حين زارت الجليل، أنا مستعجل الآن**[2]».

وفي هذه الحالة نعتقد أنّ تغيير الفضاء أصبح عاملا مساعدا في شحن الطّاقة السّردية لخليل ما ينجرّ عنها إنعاش الحكاية وإنقاذها من السقوط في نفق الرتابة وهذا ما حدث في حكاية "أم حسن" [3] إذ لم يتمكّن من إنهائها إلاّ بعد ابتعاده عن غرفة المستشفى.

ب-الاستباق المركّب:

بالإضافة إلى الصّيغ واللوازم الاستشرافية يعمد السّارد إلى استخدام نسق معيّن من الاستباق هو الاستباق المركّب ـ استباق داخل استرجاع ـ وتعدّ هذه الاستباقات محقّقة، لأنّ الحدث الملحق بها قد تحقّق على مستوى الاسترجاع ـ في الزّمن الماضي.

نقرأ في رواية "باب الشمس"«**سوف يقول لزوجته، بعد تلك الزيارة بسنوات، أنّه حين وقف أمام السّرير نسي نفسه، ودهش من الجمال**[4]»

يكشف هذا المقطع عن دور السّارد في تنظيم العمليات الاستشرافية وتبئيره لشخوصه داخليا، فهو يدرك مقدار الألم الذي خلّفه فقدان "ابراهيم" في نفس "يونس" ما دفعه إلى كبت مشاعره لسنوات ليفصح عنها بعد ذلك.

---

[1] وجدنا هذه الصيغ في باب الشمس في الصفحات 311، 187، 41، 388، 29.

([2]) المصدر نفسه، ص29.

[3] المصدر نفسه، ص31.

([4]) المصدر نفسه ، ص52.

ونعتقد أنّ هذا الاستباق المبني على التداخل مع الاسترجاع يقترب من السّرد السينمائي الذي يتلاعب بالزّمن من خلال عرضه لمشاهد استباقية داخل قوالب استرجاعيّة، ما يدفعنا إلى القول أنّ الكاتب قد استفاد من التجربة السينمائية العميقة في ما يخصّ الاسترجاع والاستباق وهذا ما أكسب روايته تمفصلات زمنيّة جديدة، بعضها ذاكري يتعلّق بمجريات سابقة وبعضها استشرافي منكسر على مشاهد استرجاعيّة.

ج-الحلم:

ـ مثّل الحلم في رواية "باب الشمس" عنصرا أساسيا يسمح بالعبور إلى المستقبل، ولقد ارتبط عند معظم الشخوص بالموت، كحلم "خليل المتعلّق بموت "شمس"، وحلم "يونس" المتعلق بموت "أبيه" وحلم"أم حسن" المتعلق بموتها، والواقع أنّ كلّ هذه الأحلام قد تحقّقت، كما تكرّر حلم سقوط الغابسية مرتين عند شاهينة وهو حلم محقّق أيضا فقد سقطت الغابسية بعد مدّة قصيرة من هذا الحلم.

د-الاستباق على شكل إعلان:

ـ مثّل الإعلان أحد الأشكال الرئيسيّة في استشراف المستقبل، ومن الاستشرافات التي جاءت في شكل إعلان، تكهّن الدكتور أمجد بموت يونس «**أفهمني الدكتور أنّك ستموت خلال ثلاثة أيام**[1]»

والحقيقة أنّ "يونس" لم يمت بعد ثلاثة أيام بل بعد 6 أشهر وثلاثة أسابيع، ما يجعلنا نصنّف هذا االتّصريح ضمن الإعلانات الكاذبة، ومن الإعلانات الكاذبة كذلك تكهّن خليل بشفاء "يونس" وعودته إلى بلاده «**سوف تكون قيامتك من هذا السّرير الذي يشبه**

[1] باب الشمس، ص36.

التابوت، سوف تقوم وتكون طويلا وعريض المنكبين... [1]» فـ "يونس" لم يقم ولم يكن طويلا، حيث أمضى أيّامه في غيبوبة انتهت بموته بعــدما تضاءل حجمه وأصبح قريبًا من حجم الأطفال.

ارتبطت الاستشرافات الداخلية بالأمور الصّغيرة التي يَعد "خليل" بإحضارها لـ "يونس" عادة، والتي من شأنها أن تفكّ العزلة عنه وتساعده على الاسترخاء حسب رأي "خليل" «**سأشتري لك غدًا راديو جديد .. أشتري لك آلة تسجيل وشرائط**[2]»

ويعدّ هذا الاستباق من الاستباقات متماثلة القصّة، وهو من الاستباقات الجزئية التي لا تستمر طوليًا مع استمرار الحكي وإنّما تنتهي بمجرّد تحقّق الفعل، حيث أنّ خليل حقّق وعده بخصوص جلب الرّاديو وكاسيت الأغاني.

هـ-**العنوان:**

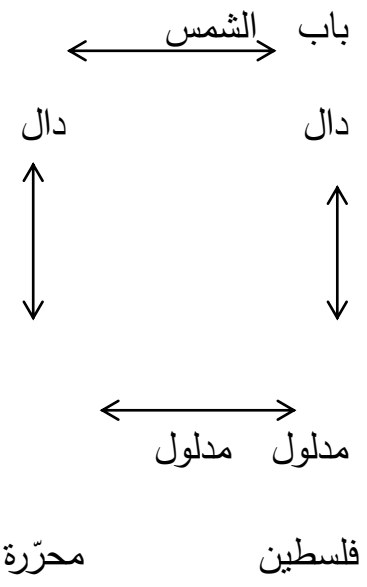
يرى"جنيت" في كتابه "العتبات" أنّ العنوان يمثّل عتبة إستراتجية تضم وظائف متعدّدة: الوظيفة التّعيينية والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية » [3] والواقع أنّه حتى عندما نقرّ بأنه لا يخلو أي عنوان من واحدة من هذه الوظائف أو قد تأتي مجتمعة في عنوان واحد يبقى علينا أن نحدّد الوظيفة الأقرب إلى المتن الروائي الذي بين أيدينا، إنّ القراءة الأوليّة لعنوان الرواية الموسومة "باب الشمس" تجعلنا نعتقد أننا بصدد قراءة إحدى الروايات التي تحكي عن القصص الخيالية على نسق ألف ليلة وليلة ولكن بمجرّد التوغّل في دهاليز الأحداث والغوص في أعماق الشخصيات نهتدي إلى الدّلالة التي يحملها العنوان « **بعد موتي اسحبوا كلّ شيء و أغلقوا بابها بالحجارة، يجب أن لا نسمح للإسرائيليين**

[1] باب الشمس، ص34.

[2] المصدر نفسه، ص51.

(3) Gerard Genette ,seuils ,paris ,1987 ,p9596.

بدخولها أبدا، إنها القطعة الوحيدة المحرّرة من فلسطين »[1] تكشف وصيّة نهيلة عن رؤية داخلية عميقة تسري عبر الزمن ، تستشرف الشّخصية من خلاله ا مستقبل فلسطين إذ حملت المغارة "باب الشمس" دلالة الأرض المحررة من فلسطين بسبب عدم اكتشافها من طرف المستعمر الصهيوني، من جهة أخرى مثّلت مسقط جيل كامل من الفلسطينيين ـ سبعة أولاد وخمسة وعشرين حفيدًا ـ مثّلوا الحصيلة الأوّلية لزواج "يونس" بـ "نهيلة" في مغارة اسمها باب الشمس« **العنوان بنية لغوية مستقلة بذاتها، من حيث كونها منفصلة خطيا عن النص، وبما أنها كذلك فيمكن مقاربتها معجميا ونحويا وصرفيا وبلاغيا ودلاليا من طرف المتلقي الدّارس الذي يمتلك أجهزة قرائية عالمة، تستند إلى ذخيرته اللغوية والنحوية والاستدلالية والتناصية**» [2]هناك إشارة لغوية مباشرة إلى المكان "فلسطين" المتعلِّق بالدّال «باب» و"الحرية "المتعلِّقة بالدّال «شمس»، ويمكن أن نوضحها من خلال هذا المخطط:



و –الغلاف:

([1]) باب الشمس، ص410.

([2]) محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية– التشكيل ومسالك التأويل–الدار العربية للعلوم ناشرون،ط 1،2012،ص22.

إذا كان العنوان يحمل عدة قراءات إغرائية ودلالية واستباقية فالغلاف ليس بعيدا عنه يأتي هو الآخر محملا بأكثر من قراءة تتقاطع عادة مع النموذج السيميائي على وجه خاص وحتى نعطي لقراءتنا طابعا خاصا ارتأينا أن نسلط الضوء على ثلاثة عناصر أساسية وجدناها دالة على مستوى الغلاف هي: الأشكال والألوان والإطار

الدال	**الأشكال:** مربعات متداخلة داخل الإطار	**الألوان:** امتزجت الألوان الحارة (البرتقالي والأصفر)الجزء العلوي من الإطار بالألوان الباردة(البنفسجي والأخضر) الجزء السفلي من الإطار في حين ميز الحافة العلوية من الكادر اللون الرمادي والجزء السفلي الأزرق الداكن المائل إلى السواد	**الإطار:** مربع مسطح محدد بخط أبيض اللون يتربع على خلفية سوداء، يتموضع وسط الواجهة الأمامية للغلاف
المدلول	تحيل المربعات المتداخلة إلى تشعب القضية الفلسطينية وانسداد الحلول في وجهها، فالمربعات هي خطوط منكسرة مغلقة، تعكس الانكسار وضيق الأفق، فكل العناصر التي تسبح بداخلها تصطدم بجدار الحقيقة المرة السجن أو الزنزانة التي تقضي	غلبت الألوان الحارة على الألوان الباردة، لتحيلنا على المساحات المسلوبة والمغتصبة، تعكس حرارة هذه الألوان حرقة الفلسطيني على أرضه، إذ لم يظهر الأخضر	الإطار هو نافذة قراءة لما هو بالداخل، لكن لا تأخذ هذه القراءة مصداقيتها إلا إذا ربطنا الداخل بالخارج، فالخط

	على كل رغبة في التحرر، فتغدو معها كل حركة نحو الأمام مجرد خط مستقيم ينتهي إلى الانكسار.	إلا في مساحة صغيره يعكس الأمل المنتهي إلى الزوال ، في حين مثّل الرمادي ضبابية الموقف المتقاطع مع خذلان السلطات العربية للقضية الفلسطينية، تتقاطع هذه المربعات في نقطة قريبة من المركز تنفرد بإضاءة خاصة تقترب من الهالة التي نجدها مع الأيقونة الدينية وتمثل في هذا الفضاء نفق الموت المقدس الذي يتقاطع مع أغلب شخصيات الرواية.	الأبيض والمساحة السوداء المحيطة به يمثلان على مستوي القراءة قيمتان وجوديتان، يمكن اختزالهما في الموت والحياة، فالخط الرفيع هو الحق في الحياة الكريمة وهذا ما لم يتحقق غلى مستوى المحكي الروائي، في حين صبغ الموت كل الحكايات مثلما فعل على مستوى الغلاف حيث شغل أغلب مساحته.

وفي كلّ الأحوال تبقى عملية تأويل العنوان والغلاف مرتبطة بالجو العام للقراءة وبالظروف المحيطة بالقارئ، وحتى عندما نقبل بتعدّد التّأويل من طرف المتلقي نعتقد أن عنوان "باب الشمس" يحمل طابعا استشرافيا ينبئنا بتحرّر فلسطين في المستقبل.

على العموم يمكن القول أنّ رواية باب الشمس قد عرفت تنويعات زمنية على مستوى التّرتيب أحصيناها ثمّ مثّلناها في الجدول الآتي:

الاسترجاع			الاستباق الداخلي		الاستباق الخارجي	
داخلي	خارجي	مركّب	قول	فعل	قول	فعل
137	390	9	30	14	/	6

نخلص من خلال دراستنا للزمن في رواية "باب الشمس" إلى جملة من النتائج:

-نسبة الاسترجاع تفوق نسبة الاستباق وهذا يدل على أنّ الزمن في رواية "باب الشمس" يتطوّر من خلال الذاكرة.

-اقترن الاسترجاع المركّب بالقرينة اللغوية"سوف تخبرني"أعطى للحدث صفة الاستمرارية في المستقبل .

-صعوبة رصد الاستباق المباشر في الرواية يعود لطبيعة الأحداث، وقد وجدناه مرتبطا بالحلم والإعلان في مختلف المقاطع السّردية.

-ارتبط التحليل النفسي بالشخصية السّاردة من خلال انغماسها في تبئير الذات.

-أسهمت تقنية تداعي الفكر في انكسار الزمن وتعرية الذات الساردة بالإضافة إلى بروز ثغرات على مستوى الحكي حاول السّارد ملأها من خلال المفارقات الزمنية.

3-2 4التواتر : fréquence

تقوم دراسة التواتر (*) في رواية "باب الشمس" على تقنية التّكرار التي يعتمدها الأسلوب السّردي الحديث، وحتى نتمكّن من التعرض لمختلف مظاهر التواتر الموجودة في النص ارتأينا أن نصنّفه في ثلاثة مستويات :

1. مستوى الأحداث: وهو المستوى الذي يكشف عن تقاطع تقنية التكرار على مستوى الرواية ونظيرتها السينما وهو ما يهمّنا في هذه الدّراسة.
2. مستوى الكلمات: يمكن أن نتعرّف على الكلمات التي تكرّرت وأثرها الدلالي.
3. مستوى التراكيب والصيغ: نتعرف على التراكيب التي أسهمت في اتساق النص وانسجامه.

1/تواتر الأحداث: قد يسرد الراوي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، كما أنّه قد يرويه عدّة مرّات، ما يشكّل دراميّة الحدث ويعطي للبناء النصّي خصوصيته ويأتي في ثلاثة أشكال:

1-التواتر المفرد:Singulatif

يحتلّ التواتر المفرد مساحة نصيّة واسعة على مستوى الرواية، حيث يعدّ النافذة الرئيسية التي تعبر من خلالها الأحداث المتناسلة والمتقاطعة عند محطات مختلفة، يسرد من خلالها السّارد حكايات الوطن والأفراد والهجرة و...، كما يعمل التواتر المفرد على تنامي الحدث في اتجاه تقدّمي حتّى عندما يتعلّق التواتر بالاسترجاع « **قلت لها إنّ هذا رأيي وأبي**

(*) يرجى العودة إلى جيرار جنيت، خطاب الحكاية، ص..130، 131.

مات قبل الوفاء بنذره للشجرة، لكنه أوصى أمّي وأمّي أوصتني قبل هربها إلى أهلها في عمان » [1]

يظهر التواتر توالي الأحداث وتعاقبها الزمني على مستوى السّرد، حيث انفرد كل حدث بوقوعه مرّة واحدة ما أسهم في نمو حدث جديد يكمّل الحدث الأوّل.

وقد تعامل السّارد مع بعض الأحداث بأمانة، حيث سمح بتكرار ما حدث عدّة مرّات على أرض الواقع، بظهوره عدّة مرّات على مستوى السّرد، ومن أمثلة ذلك زيارة "خليل" لمكتب الدكتور "أمجد"، حيث حافظ السّارد على وتيرة الأحداث كما جاءت في زمن القصة[2]

2-التواتر المكرّر :Répétitif

تحفل رواية "باب الشمس" بهذا النمط من السّرد ولعلّ تعدّد الرواة واختلاف وجهات نظرهم بالإضافة إلى تداخل الحكايات وتناسلها، قد أسهم في تنويع الصِّيغ اللفظية التي يتشكّل من خلالها المنطوق السّردي، ويتعلّق السّرد التكراري في رواية "باب الشمس" بالأحداث المفصلية التي من شأنها أن تؤثِّر على مسار القصة.

أحصينا خمسة تواترات تكرارية على مستوى الأحداث، يتعلق التواتر الأوّل بموت "ابراهيم" ابن "يونس" حيث تسرد "نهيلة" تفاصيل موته بطريقتين مختلفتين، تذكر في المرّة

(1) باب الشمس، ص28.

(2)المصدر نفسه، ص36، 164، 168، 241.

الأولى أن مجموعة من أطفال اليهود ألقوا فوق رأسه حجرة، لكنها تعود لتغيِّر تفاصيل السّرد عندما أدركت أنّ "يونس" عازم على الانتقام[1]

التواتر التكراري الثانِّي يرتبط بتفاصيل موت عدنان، يحرص السّارد "خليل" على عرض مشهدين مختلفين له، الأوّل يعتمد على خيال السّارد « **سحب يونس مسدّسه وأطلق طلقة واحدة على رأس عدنان وصرخ "أعلنتك شهيدًا»** [2]

في حين يعتمد المشهد الثاني على الواقع « **ربطوا عدنان وعذبوه ، هناك حيث احتضر عدنان ستة أشهر بين غرفة الصدمات الكهربائية وزنزانة السرير قبل أن يموت»** [3]

ولعلّ المتفحص لهذا النوع من التكرار الذي يعرض جانب الحقيقة والخيال لحدث واحد في مشهدين متعارضين ، سيكتشف أنّ السّارد قد تعمّد أن يعرض المشهد الخيالي وهو في الواقع المشهد الذي كان من المفروض أن يجسّد في الواقع، فـ "عدنان" كان فدائيًا وسياسيًا نشطا قبل الاعتقال ، قضى نصف حياته في السجن الإسرائيلي ليخرج منه نصف مجنون، وبدل أن تهتم به السلطات الفلسطينية أُلقيَ به في سجن المجانين حيث أنهى أيامه الأخيرة، والغريب في الأمر أنّ صديقه "يونس" لم يذهب لزيارته بالرغم من إدراكه لصعوبة المرحلة التي كان يمرّ بها.

من جهة أخرى يلعب تعدّد الرواة دورًا أساسيًا في ظهور التواتر التكراري الذي يسمح للحدث بالتموقع ضمن سياقات متباينة يحكمها التنقل الجماعي للفلسطينيين وسرعة تناقل المنطوق الشفوي، ولعلّ الحالة النفسيّة للشخوص التي عايشت الحدث أو سمعت عنه، كانت

(1) باب الشمس، ص60، 62، 69، 70، 71.

(2) المصدر نفسه، ص139.

(3) المصدر نفسه، ص167.

من أبرز الأسباب المؤديّة إلى تنويع الصِّيغ اللفظية، فهذه شاهينة تحكي عن قصة الطِّفل الذي ملأ الفضاء صراخًا، فأمر الكهل أمَّه بلفِّه في قطعة قماش وشدِّه إلى صدرها، حتّى يتوقف عن الصّراخ إذ أن صوته المرتفع كان يهدّد بقاء المجموعة التي كانت تتسلل بين الجبال هروبا من قمع اليهود، في حين تبئر "أم فوزي" الحدث نفسه من منظور آخر، حيث تؤكّد أنّ الأم لم تشدَّه إلى صدرها بل لفّته وجلست فوقه حتّى مات وبين تبئير "شاهينة" وتبئير "أم فوزي" يظهر رأي السارد الرئيسي الذي يرجِّح رواية "أم فوزي"، فهو لا يكتفي بعرض وجهة نظر شخوصه، بل يُقْحِمُ نفسه كعادته معلِّقًا أو محاورًا أو معترضًا أو مؤيدًا كما هو الحال في هذا المثال« **أمّه قتلته، هل تسمع يا أبي، قتلته خوفا من الكهل** [1]»

هذا يعني أنّ السّارد يؤيد حكاية أم فوزي التي أكّدت أنّ موت الطّفل لم يكن نتيجة حادث وإنّما تسبّبت الأمّ فيه عن عمد.

على العموم يمكن القول أن السّرد التكراري *في رواية باب الشمس جاء نتيجة تنوع وجهات نظر شخوص الرواية، وبالرغم من أنه قد يخلق عند القارئ حالة من الشّك وعدم اليقين، إلا انه يعدّ تنويعا سرديا يقضي على الرتابة ويسمح للقارئ بالمشاركة في إعادة بناء المَشاهد ذهنيا وتكوين وجهة نظر خاصة به ، من جهة أخرى يقترب السرد التكراري[*] من تقنية المونتاج السينمائي التي تسمح بظهور أكثر من مشهد لحدث واحد، قد تربطه باستشراف مثلما هو الحال في الأفلام الخيال العلمي، وقد تربطه بالاسترجاع مثلما هو الحال في الأفلام الواقعيّة [أفلام اجتماعية، سياسية، رومانسية...]

(1) باب الشمس، ص216.

(*) رصدنا التوتر التكراري في الصفحات215، 216، 218، 219، 220، 61، 65 من باب الشمس.

3-التواتر المتشابه:Itératif

يتعلّق هذا النوع من التواتر بأن نروي مرّة واحدة ما حدث عدّة مرّات، وكأننا نختزل الحدث زمنيا، ويقترن عادة بحركة زمنيّة هي التلخيص، أو الإيجاز، حيث يلجأ السّارد إلى صيغ متعارف عليها تظهر الجانب التّكراري دون أن تضفي صفة التكرار الممل والحشو الذي قد يعيق ظهور أحداث أكثر أهميّة.

حرص السّارد على تنويع إشاراته اللفظية من أجل تفادي تكرار الأحداث الجانبيّة ومن بين الصيغ اللفظية البارزة التي طبعت نسيج الرواية، اعتماده الفعل الماضي الناقص "كان" الذي كان بمثابة المفتاح السّحري لقصصه التي تحاكي "ألف ليلة وليلة" « **كانت تلك زيارتها الثانية لمنزل شقيقها فوزي في أبو(*) سنان** » [1].

وبالرغم من اتّكاء السّارد على الفعل الماضي الناقص في اختزال المرويات، إلاّ أنّه عرض صيغًا لفظيةً أخرى نذكر على سبيل المثال قوله:

1. « كانت تنام على فرشة (...) وتقوم كلّ صباح » كان+ كل صباح <=> تكرّر الحدث بصفة آلية يوميّة تكرار صريح.
2. « كاظم كان المرافق الشخصي لكايد، جاء لزيارتك مرتين » كان+ مرتين <=> تكرار الحدث بصفة عدديّة تكرار صريح.
3. « كنت ترويها بلا كلل أو ملل » كنت + تروي <=> تكرار غير مشروط مضمّن.

* أبو من الأسماء الخمسة، سبقها حرف جر من المفروض أن يقول الكاتب من أبي سنان ـ لكن أظن أنّ "أبوسنان" هو اسم مركب لمنطقة معيّنة لذلك لم تظهر حركة الإعراب الصّحيحة؛ لكن على العموم اعتمد الكاتب صيغة واحدة "أبو" مع كلّ الأسماء المركبة باختلاف مواقعها.

(1) باب الشمس، ص102.

4. « بثّ البلاغ العسكري الذي نعاك، أكثر من مرّة » أكثر من مرّة <=> تكرار نسبي غير مشروط ومضمّن.
5. « صار يصرخ ويخرج من البيت عاريًا » صار+ يصرخ => تكرار مضمّن.
6. « لم تكن زيارته الأولى لعدنان » نفي + فعل مضارع ناقص + الأولى = > تكرار مضمّن.

هذه الصيغ اللفظيّة [كان كل يوم]، [كان + مرتين]، [لم تكن الأولى]... تعطي للحدث الاستمرارية والتجدّد وتبعد الخطاب عن الحشو وتكرار الأحداث المتشابهة.

فلا يمكن أن يستمر الحدث دون أن يتجدّد في أنساق متنوّعة، وهذا ما يفسّر ارتباطه بالزمن المتوغّل في الماضويّة. ولا يمكن أن نتحدث عن التواتر التكراري والتواتر المتشابه دون أن نربطهما بالتواتر المفرد الذي شغل أغلب المساحة النصية في الرواية، حيث اقترب التواتر التكراري من المونتاج السينمائي في التركيب وإعادة بناء اللقطات، في حين ارتبط التواتر المتشابه بأمور الحياة الصغيرة كالعادات اليومية والأعمال الروتينية.

4- تواتر الكلمات والتراكيب:

يشكّل تواتر الكلمات والتراكيب في رواية" باب الشمس" خاصيّة أسلوبيّة امتزجت بباقي العناصر السرديّة، ما أضفى على لغة الكاتب تفرّدًا واضحًا، أحصينا عددًا هائلاً من الجمل المكرّرة بنفسها أو بدلالاتها، ولعلّ ما لفت انتباهنا هو اتكاء الكاتب على بعض الصّيغ التي صارت أشبه باللازمة، يمكن أن نعرض أهم التراكيب والجمل داخل هذا الجدول:

التراكيب	ملاحظة
سوف تقول « مشى. كتب أنّه مشى ومشى» قال إنّه مشى و مشى كانت شمس تضحك بالخيانة ضحكت شمس بالخيانة	ارتبطت هذه الجملة بمعظم الحوارات الداخلية التي جمعت خليل ويونس. ارتبط الفعل "مشى" بعودة "نعمان الناطور" إلى قريته يبحث عن منزله المفقود. ارتبط تكرار الفعل "تضحك" بالحالة النفسيّة للسّارد، حيث ربط "خليل" الضحك بالخيانة.
أين كنّا؟	تكرّر هذه العبارة عندما تختلط الحكايات في ذهن السّارد يستدعي من خلالها آخر نقطة توقف عندها، قبل أن يدخل في دهاليز حكاية جديدة، وهذه تقنية تتقاطع مع المَشاهد الافتتاحية في المسلسلات، التي تعود إلى آخر مشهد في الحلقة السابقة قبل أن تعرض الحلقة الجديدة.
لماذا حكموا عليها بالإعدام؟ ألأنها....؟ أم لأنها...؟	يتكرّر الحذف الافتراضي من خلال صيغة الاستفهام. فالسارد يمتنع عن الإجابة، لذلك يترك الفضاء فارغا. ما يدفع القارئ إلى افتراض الإجابات، من خلال المعلومات الأولية التي وفّرها السّارد.
تريد الأوّل هذا هو الأوّل الأوّل يا سيّدي هو الموت مات أبي وفي الأوّل اختفت أمّي	يكرر السارد اللازمة "الأول" في خطابات متنوعة ليرجعنا إلى زمن النكبة1948.

4-الصيغة:[1] Mode

تُمثّل الصّيغة الطريقة التي يخبر بها السّارد مادته الحكائية « **لأن الحكي مثله مثل الأدب هو فعل من أفعال الكلام Acte، ;وبالتالي فهو لا يقدّم القصة أو يعرضها، لكنّه يخبر عنها، أي يدل عليها بواسطة اللغة(...)الشيء الذي يجعلنا هنا بإزاء نصّين في الحكي: نص الراوي(حكي الأحداث) و نص الشخصيات(حكي أقوال)** »[2] ولا يمكن أن نتحدّث عن الصيغة بعيدا عن قطبيها الرئيسيين المسافة(**Distance**) والمنظور (**Perspective**)* حيث تمثّل المسافة حكي الأحداث وحكي الأقوال ويمثّل المنظور ما يسميه جيرار جنيت بالتبئير [3] وبما أنّ الإخبار في رواية باب الشمس جاء مرتبطا بتقنية "تيار الوعي" حيث يستدعي السّارد عددًا كبيرًا من الحكايات وأنصاف الحكايات من الذاكرة يحكيها للمروي له "يونس" الموجود على مستوى الفضاء و الغائب على مستوى العملية التخاطبيّة، فإنّ "خليل" يلجأ من خلال استخدامه لمونولوج داخلي إلى نقل شهادات الشخصيات التي عاشت الحدث أو سمعت عنه مستعينا بأنواع الحكي المختلفة.

1-المسافة: (**Distance**) وتشمل حسب التقسيم الذي وضعه جيرار جينيت، حكي الكلام وحكي الأفكار وحكي الأحداث:

أ- حكي الكلام(Récit de paroles) / حكي الأحداث[4](Récit d'évenements)

([1]) Gerard genette.figure Ⅲ, p183.

([2]) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص184.

* إختلف الباحثون في توظيف المصطلحات(التبئير، المنظور، زاوية نظر، وجهة نظر)حيث وظفها بعضهم بالمعنى نفسه في حين حصر بعضهم المصطلحات الثلاثة الأولى بمجال السينما.

[3] Gérard Genette " Discours du récit" in figures Ⅲ,p184.

[4] Ibid,p186.

ارتبط حكي الكلام في رواية "باب الشمس" بحكي الأحداث، حيث يحاول السّارد على لسان شخصياته الكثيرة(**) أن يسرد أحداثا عايشها أو سمع عنها، ما يجعل من حكي الكلام وسيلة لسرد الأحداث اللامتناهيّة والمتقاطعة في نهاية واحدة هي الموت، الحدث الأليم الذي طبع نهاية معظم الشخصيات "شمس" "دنيا" "ياسين" "نهيلة" "يونس" "عدنان" "جمال الليبي" "سارة ريمسكي" "شاهينة" "ياسين"....

ما يدفعنا إلى القول أن هذه الحكايات تنمو من خلال الزمن الارتدادي الذي شغل مساحات نصيّة متفاوتة وعرف تنويعات سرديّة كثيرة أبدع الكاتب في طرق عرضها من خلال استغلاله لمصوِّغات لغويّة خاصة «**الغابسيّة كانت مثل ضو وانطفا، قالت جدّتي** [1]

نلاحظ أنّ السّارد يسبِّق حكي الحدث على صاحب الحكاية القائم بفعل الحكي، فهو من خلال ذلك يريد أن يشير إلى أنّ الحدث أهمّ من الشخصيّة التي كثيرًا ما كانت تنسى تفاصيل الحكاية «**جدتي قالت إنهم كانوا يلبسون ثيابا مدنية وأمي قالت أنهم كانوا جنودا وأنت ماذا تقول** » [2] يحكي خليل في هذا المثال عن الرجال الذين اقتحموا منزلهم عندما كان طفلا وقتلوا أباه، وقد استحضر حكايتين مختلفتين(حكي كلام) لحادثة واحدة(مقتل ياسين) دون أن ينحاز لحكاية معيّنة، ما دفعه إلى التساؤل عله يجد الجواب عند يونس الميت الحاضر.

وإذا كان السّارد عاجزا عن التّعليق في حادثة اغتيال والده فإنه يتمادى في تدخلاته عندما يتعلق الأمر بالمعلومات الطبيّة، ونلمس ذلك من خلال تعليقه على الحوار (حكي كلام)الذي جمع "الدكتور أمجد" بـ"زينب" « **الدكتور أمجد على خطأ، هل تعرف ماذا قال**

(**) أحصينا أكثر من خمسين شخصية.

([1]) باب الشمس، ص305.

([2])المصدر نفسه،ص372.

لزينب، قال إنّ خليل يمرّ في أزمة نفسيّة، وإنّه محكوم بعقدة البحث عن أبيه، اتركوه مع هذه الجثّة حتّى يسأم [1]»

يكشف هذا الاقتباس عن تنامي حكايات جانبيّة على مستوى الحكاية الإطاريّة التي تركّزت أحداثها داخل مساحة ضيّقة غرفة المستشفى وبالرغم من ملازمة خليل لغرفة "يونس" إلاّ أنّه كان يجمع حكايات جديدة يمكن أن نضمّها داخل صيغة حكي كلام/ أحداث، يحكيها خليل لـ"يونس" على فترات زمنيّة متقطّعة ويعود مصدر أغلب هذه الحكايات إلى "زينب" التي كانت تجمعها علاقات وطيدة و مباشرة بعمال المستشفى وتعد من خلال موقعها هذا ساردة أساسية تعمل على نقل أخبار المستشفى إلى خليل الذي يتكفّل بإعادة ترتيبها داخل جملة الحكايات الأخرى التي سمعها عن رواة آخرين (حكي كلام مستحضر) و من ثَّم يستحضرها عندما يكون في غرفة المستشفى رفقة "يونس".

ب- حكي الأفكار :psycho-Récit

يعمل حكي الأفكار على استبطان دواخل الشخصية، من خلال صيغ لفظية [قال في نفسه، تساءل، فكّر...] ولعلّ اتكاء الرواية على سرد الأحداث دون ظهور حكي الأفكار راجع إلى اعتماد شخصيات الرواية على فعل الكلام وليس على فعل التفكير إذ تحكي عن أحداث عايشتها أو سمعت عنها، فهي محكومة بفعل السّرد من خلال استحضار الماضي، كما أن كثرة الشخصيات وتداخل الحكايات وسلطة السارد الرئيسي أدّت إلى تراجع المونولوج الحر المبني على حريّة التأمّل والتفكير الدّاخلي وارتفاع عدد المشاهد الحدثيّة

[1])باب الشمس، ص314.

المبنية على الحركة وديناميّة الشخصية، وهذا يعني أنّ ذاكرة الشخوص أصبحت العامل الرئيسي لنمو الحدث وتطوّره.

2-التّبئير (Focalisation)[1]:

استطعنا من خلال المسافة التّعرف على طرق الحكي بغض النظر عن المرسل سواء كان راويا أوشخصية لكن في الرؤية السردية سنركِّز على وضع الراوي وموقعه في إرسال القصّة أي المنظور الذي يقدّم من خلاله الحكي.

أ-التّبئير الدّاخلي:

نعلم من خلال ما ذكرناه سابقا، أنّ رواية باب الشمس جاءت في نسق واحد هو مونولوج يحكمه تداعي الأفكار للشخصيّة الرئيسة السّاردة، التي تحكي عن نفسها وعن شخصيات أخرى، فالسّارد يحكي من منظور ذاتي لا يشاركه في عملية الحكي المخاطَب يونس، لكنه يتنحّى جانبا في مواضع كثيرة، ليتسنى لشخوصه عمليات التّبئير بنوعيه الدّاخلي والخارجي، ويصبح السّارد الرئيسي ناقلا لتبئير شخوصه على مستوى الحكايات التي لم يشارك فيها ومبئّرًا مباشرًا بالنسبة للحكاية المؤطِّرة وقد يبئِر نفسه كما يسمح للشخصيات الهامشيّة بتبئير نفسها، كما حدث مع "يونس"الذي بأر نفسه داخليا من خلال إصداره حكم قيمة على مستواه الثقافي « **أنا لست مثقفًا، لكنّي أعرف أنّ التّاريخ**

[1] جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص201.

خدعة »)[1] لكنه يعود لينقل كلام مُبَئِر مجهول عندما يكون خارج حكائيا « **عادت إلى القرية سحبت الطّفل من بين أيدي اليهود، عادت منهكة وتتنفّس بشكل وحشي** »)[2]

وهنا يفترض القارئ أنّ المُبَئِر هو إمّا الراوي (المؤلِّف) أو إحدى الشخصيات التي عايشت الحدث أو هي "أم حسن" صاحبة الحكاية نفسها، كانت قد حكتها لخليل في مرحلة سابقة ليعيد سردها في مناسبات مختلفة مستخدما ضمير الغائب.

وقد يعرف التبئير درجات متباينة، فهذه "شمس" المُبَأَّرة من طرف "خليل" الذي شغل موضع داخل حكائيا « **تتركني وتجلس على الكنباية، وتشعل سيجارة** » [3]

تأخذ "شمس" زمَام الحكي لتُبَئِر "فوّاز" داخليا « **يبدو أنّ الشيطان حلّ عنه، فصار رجلاً آخر، يتلعثم أمام والده** [4]» نعاين من خلال هذا المقطع أنّ العلاقة بين المبئِر "شمس" و المبأر "فواز" ليست خارجيّة فهي تركّز على علامات خارجيّة لتفضح الدّاخل.

وتتأكّد لدينا تنويعات الصّورة المبأَّرة عندما ينقل لنا السّارد الرئيسي تبئير "أم حسن" لذاتها من خلال حوار جمعها مع جارتها « **قالت أم حسن لزوّارها أنّها رأت عمرها يذوب أمامها، وإنّها هناك عادت كما كانت، كأنّ الزمن لم يمرّ، ورأت تلك الفتاة التي أقامت في بيتها الجديد** » [5] يقوم السّارد الرئيسي في هذا المثال بدور ناقل للكلام المسرود، إنّه بمعنى آخر يبَئّر هذه القصّة باعتباره راويا منَظِّمًا من الدّرجة الثانية فهو ناقل لما سمعه على عكس " أم حسن" التي عايشت الحدث في زمن مضى ثم استحضرته أمام زوارها . يعمد

[1] باب الشمس، ص25.

[2] المصدر نفسه، ص101.

[3] المصدر نفسه، ص460.

[4] المصدر نفسه، ص501.

[5] المصدر نفسه، ص108.

الكاتب في مقاطع سرديّة [*] متنوّعة إلى الانفصال عن سارده الرئيسي ليأخذ دور الناقل لرؤية سرديّة داخليّة تخصّ هذا الأخير والذي بدوره يبئّر شخصيّة أخرى وتتم هذه العملية على لسان الكاتب « **قال خليل إنّ سارة أصيبت بسرطان الكولون، لكنّهم اكتشفوا المرض متأخرين** »[1] فالناظم الخارجي (المؤلّف) من خلال صيغة الخطاب المنقول (قال خليل) يكشف انفصاله عن السّارد الرئيسي والذي يُعدّ ناقلا للرؤية السرديّة، في حين تظهر "سارة ريمسكي" موضوع التبئِير مبأَّرة خارجيّا لأنّ الناقل لم يتطرق إلى عمق الشخصيّة وحالتها النفسيّة عند اكتشافها للمرض.

ب- التبئير الخارجي:

يرتبط التبئير الخارجي بالمظهر الخارجي للشّيء المبأر، ولقد تقاطع هذا النوع من التبئير مع لغة الحواس التي تسرّبت إلى مقاطع سرديّة متنوّعة « **لكنه في الطّريق، في تلك اللّيالي الصامتة كان وحشيًا، رجل طويل رفيع، محدودب الظهر ..**» [2]

في هذا المشهد يعرض السّارد الرئيسي "خليل" الرؤية السرديّة لـ شاهينة المبئِّرة للكهل الذي رافقهم في هجرتهم من الغابسيّة إلى لبنان، حيث تكتفي الشخصية المبئِّرة بوصف الشخصية من الخارج دون أن تستبطنها وتغوص في أغوارها.

من خلال استعمال السّارد لصيغ لغوية دالة على فعل الرؤية، تظهر زاوية التبئير ودرجتها بوضوح ونرصد ذلك من خلال هذا الاقتباس « **أَخْبَرْتُهُ حكايَةَ الشَمْبَوان، ونَظَرْتُ إلى كاترين منتظرًا رَدَّةَ فعلها** [1] »

([*]) يرجى العودة إلى باب الشمس، ص 437، 498، 439، 277.

([1]) المصدر نفسه، ص437.

([2]) المصدر نفسه ، ص214.

يحاول السّارد في هذا المثال توجيه رؤيته السرديّة نحو الممثلة الفرنسيّة "كاترين" لكن تبقى رؤيته خارجيّة لا تتعدّى ملامح وجهها البارزة « **سَمعْتُ الفتاة تهمس للمخرج أنّها لن تمثّل (...) ارتجَّتْ وتراجَعَتْ إلى الوراء، كمن مسَّه تيّار كهربائي، ورأيتُ في عينيها ما يشبه الخوف الممتزج بالقرف** »[2]

يبدو أنّ الرؤية السّرديّة المعتمدة على حاسة الرّؤية لم تسمح له بالنفاذ إلى أعماق الشخصيّة لذلك استعان بحاسة السّمع التي أسهمت في نقل التبئير الخارجي إلى تبئير داخلي يستبطن داخل الشخصية ويَكشف أسرارها.

وقد يعتمد التبئير على حركة الشخصيّة، لتحديد العلاقة التي تجمعها مع الشخصيات الأخرى « **بدا لي أنّها صديقة نصري، لأنها كانت تضع يدها على يده** » [3]

السّارد "خليل" وهو سارد "داخل حكائي" استطاع أن يُحوِّل الصّورة المبأَّرة من الخارج إلى الدّاخل، فانتقاء السّارد للكلمات أثناء وصفه لطريقة جلوس نصري وصديقته (تضع يدها على يده) تدفعنا إلى التفكير في طبيعة العلاقة التي كانت تجمعهما، ما يجعلنا نستنتج أن التبئير الخارجي قد يكشف عن دواخل الشخصية إذا استخدم الكاتب معجما لغويا ذا دلالات عميقة تتوافق مع السّياق العام للحكاية أو الحدث الذي تعيشه الشخصية.

([1]) باب الشمس، ص266.

([2]) المصدر نفسه، ص267.

([3]) المصدر نفسه، ص269.

3-الصّوت:voix

يتعلق الصوت بالسارد وكل ما ينجرّ عن هذه العلاقة من إشكاليات جوهرية تتمحور حول هوية السارد وموقعه ومستويات سرده ووظائفه «**يؤكّد جنيت أنّ قارئ الرواية لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي، ولا متى**»[1] لكن القارئ لرواية باب الشمس يكاد يجزم أن تجاهل السارد يجعل عملية القراءة عقيمة، إذ تقوم هذه الرواية على ثنائية أساسية تتمثّل في الراوي والمروي له.

1- السّارد المتكلِّم:

رواية "باب الشمس" هي من الروايات التي تعتمد على تأمّل الحاضر واستحضار الماضي، وإن كان من سبيل إلى تحديد دقيق لزمن الرواية يمكن إدراجها ضمن الرواية ذات الزمن الارتدادي التي تبدأ من الوسط حيث تعرف الأحداث درجة عالية من التوتّر (سقوط يونس في غيبوبة)، ينجرّ عنه سقوط الأحداث الأخرى في عتمة الماضي والعودة إلى القلق والخوف الذي لازم الحاضر ثمّ الانحدار مرة ثانية إلى الماضي في ثنائيّة لا منتهية بين الماضي والحاضر.

يعرض السّارد الرئيسي "خليل" الحاضر من خلال حوار سلبي يجمعه مع "يونس" مستعينا بثنائية الضمائر أنا/ أنت التي تفتح الخطاب على ضمير الغائب الذي اقترن بالماضي « **أنا متأكّد أنّك تعرف "عزيز أيوب"، أنت قلت لي إنك كنت تحتقر كلّ من لم يحمل سلاحا** »[2]

([1])ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص65.

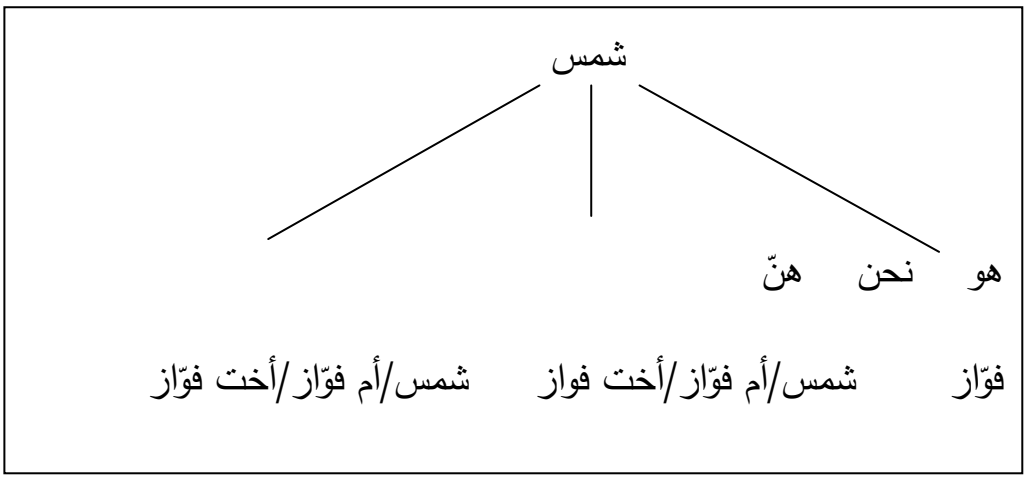
([2])باب الشمس، ص344.

من هنا نلاحظ لعبة الضمائر التي انطلقت مع المتكلِّم– ضمير الأنا – والمخاطَب أنت لتجرّ الحوار إلى الاسترجاع واستحضار شخصيات أخرى من الماضي تتشارك في حوار الحاضر أنا/ أنت « **قالت أم حسن ربّما شنق نفسه** » [1] ويتدخل شيخ الجديدة ليقدِّم رأيه في طريقة موت "عزيز أيوب" « **شيخ الجديدة له رأي آخر، فهو يعتقد أنّ الإسرائيليين خنقوه، ثمّ ربطوا عنقه بالحبل كي يوحوا للناس بانتحاره** » [2]

وهذا يعني أنّ ضمير المتكلّم لم يقتصر على الشخصيّة السّاردة بل انتقل إلى الشخصيات الأخرى التي كانت تحكي عن نفسها « **ومن أجل استعادة إحساسي بالزمن، بدأت أعدّ، فتحت أصابعي العشرة وبدأت أعدّ** » [3]

والواقع أنّ الانتقال من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب لا يرتبط بالسّارد الرئيسي الذي يعمل على توجيه مسار السّرد وتنظيمه، فالشخصيات الهامشية استطاعت أن تسرد الأحداث من خلال تنقلّها بين الضمائر، ويمكن أن نعاين هذا التنويع من خلال هذا الاقتباس « **كان فوّاز يتناول فطوره الصباحي، ونحن واقفات، ثلاث نساء يقفن بين يديه..** » [4] تحكي "شمس" عن حياتها السابقة مع " فوّاز" وأمّه وأخته العانس، متنقلة بين الضمائر [هو، نحن، هنّ] ما يكشف عن درجة توتر الشخصيّة التي كانت على وشك طلب الطلاق من زوجها، من جهة أخرى تعمل هذه الضمائر كمؤشرات سرديّة تنقل القارئ إلى رؤية سردية جديدة تتجدد مع كلّ ضمير، في حين تبقى العين المبئِرة ثابتة، يمكن أن نمثلها من خلال هذا الشكل:

(1) باب الشمس، ص343.
(2)المصدر نفسه، ص344.
(3)المصدر نفسه ، ص364.
(4)المصدر نفسه، ص503.



نلاحظ أنّ السّاردة "شمس" ثابتة في موقعها باعتبارها المسؤولة عن تبئير الشخصيات الأخرى الغائبة وتعدّ واحدة منهن باعتبارها تحكي في إطار الاسترجاع، في حين تتغيّر الصّورة المُبأَّرة من خلال الضمائر التي يحدّدها السّارد.

2- <u>السّارد العليم :</u>

بالرغم من أنّ الصوت الوحيد الذي كان يخاطب يونس/ القارئ هو صوت السّارد الرئيسي "خليل" إلا أن هذا الأخير كان يحاول إيهامنا في كلّ مرّة بحريّة شخوصه حيث لاحظنا أنه يعترف في مواضع وسياقات عديدة بمعرفته للحكاية وأنّه قادر على سرد التّفاصيل بالرغم من كونه ساردا خارج حكائيا « **<u>أعرف</u> رأيك في هذا النوع من العمليّات، وأعرف أنّك كنت واحدًا من القلائل الذين تجرؤوا على اتخاذ موقف واضح ضدّ خطف الطّائرات** » [1]

(1) باب الشمس، ص178.

يفترض السارد في هذا المثال حوارًا آنيًا يجمعه بـ"يونس" على مستوى الحكاية الإطاريّة، لكننا نعتقد أنّ هذا الحوار قد حدث فعلا لكن في زمن ماض عندما كان يونس في أفضل حالاته، ويمكننا أن نطّلع على الأسلوب المتفرّد للكاتب من خلال قراءتنا لهذا الاقتباس « **ولكن يا سيّد أبو سالم، قل لي، ماذا فعل خليل كلاّس قائد مجموعة جيش الإنقاذ المؤلفة من ثلاثين رجلاً .**

- **انسحب سوف تجاوب**
- **متى!؟! أسألك**

قبل سقوط القرية بثلاثة أيّام » [1] **السارد يفترض إجابات لأسئلته ثم ينسبها إلى يونس الغارق في غيبوبة، وفي مثال آخر يقول « لو كانت أم سعد راضي هناك لقالت...»** [2] السّارد يحكي على مستوى الحكاية المؤطَّرة بالنيابة عن الشخصية الغائبة عن المكان حيث تجتمع مجموعة من الشخصيات لتحكي بنفسها وعن نفسها ما عايشته خلال سقوط قريتها ولعلّ السّارد باعتماده هذا الأسلوب يسعى إلى جمع أكبر عدد من الحكايات التي تسقط في مصب واحد يتمثل في سقوط القرى الفلسطينيّة الواحدة تلوى الأخرى، يمكن أن نعرض بعض النماذج التي توضح الصّيغ التي اعتمدها السارد الرئيسي في الحكي:

-السّارد الرئيسي يسترسل في سرد تفاصيل الحدث دون أن يشير إلى مصدر الحكاية الذي يكشف عنه في نهاية الحكاية وهذا ما حدث في حكاية والد "نهى"، حيث استرسل السّارد

(1) باب الشمس، ص181.

(2) المصدر نفسه، ص183.

الهامشي في السرد في استطالة نصية قدرها ثلاث صفحات (194/192) لنكتشف في الأخير أن والد نهى هو مصدر الحكاية .

-السّارد ينفي عن نفسه المعرفة التّامة لجميع الحكايات « **منذ ثلاثة أشهر وأنا أروي لك الحكايات التي أعرفها ولا أعرفها، وأنت عاجز عن تصحيح معلوماتي ولذلك أخطئ، الحرّية يا أبي هي أن نكون قادرين على الخطأ** » [1] هذا يعني أنّ المخاطَب يعترف بعجزه عن سرد حكاية صحيحة، لكنّه يُرجع ذلك إلى المخاطَب "يونس" الذي لم يصحّح له أخطاءه، هذا ما يدفع القارئ إلى شك في مصداقيّة الحكايات التي كان يسمعها على لسان شخصيات كثيرة.

-السّارد الرئيسي يتوهّم أنّ المخاطَب "يونس" يقاطعه ليدعِّم حكاياته بتفاصيل جديدة «**أعرف الحكاية، ولا لزوم لإخباري ماذا كانت أمّك تفعل بالزيتون الأسود (...) أعرف الحكاية، ولا أريد تعداد مزايا الزيتون من جديد** » [2]

من هنا نلاحظ أنّ الكاتب قد نوّع في أساليب نقل الحدث من شخصية إلى أخرى ومن حكاية إلى أخرى، فبالرغم من طول المساحة النصيّة 527 صفحة، إلاّ أنّ القارئ يكاد يكتشف أسلوباً جديدًا وتقنية متفرّدة مع كلّ مقطع سردي مرتبط بالحكاية الإطاريّة والمؤطَّرة، هكذا حاول السّارد أن يشدّ انتباه القارئ ويخرجه من عتمة التكرار والملل الذي قد يتسرّب إلى هذا النوع من الروايات الطّويلة.

(1) باب الشمس، ص235 – 236.

(2) المصدر نفسه ، ص327.

2- تعدّد الرواة:

رواية باب الشمس من الروايات الطّويلة حيث بلغ عدد صفحاتها 527 صفحة، هذا الطول سمح بظهور عدد هائل من الحكايات والتواريخ والشخصيات الساردة "الرواة" ولعل الكاتب قد عمد إلى جمع هذا العدد الهائل من الحكايات من أفواه سارديها وهم رواة عاشوا الحدث أو سمعوا عنه حتى يعطي للرواية طابعا تاريخيا أنشأته الذاكرة الجماعية.

تقتضي البنية السرديّة في رواية باب الشمس تعددًا في الرواة، فهو يعتمد تقنية الحكاية المركزية التي تتشظى وتتشتت لتولد عشرات الحكايات الفرعية [1] وهذا التعدد الحكائي يحتاج بطبيعة الحال إلى تعدد الرواة، فلا يمكن لسارد واحد أن يسرد كل الحكايات بصوته، لأنّ هذا سيقتل فعل الحكي ويكشف الغطاء المعرفي والثقافي للكاتب ومن خلفه السّارد الرئيسي ما يجعل بنية النسيج الروائي هشة لا تحمل عنصر الدرامية الذي ينشأ في وجود صراع قوي بين شخصيات الرواية.

يتّخذ الكاتب في رواية "باب الشمس" راويا رئيسيًا يفتح أمامه جميع الخيارات لتقديم مسار الحكي وتنظيمه، يعمل هذا الأخير على تقديم شخصيات الرواية التي سرعان ما تتحول إلى شخصيات ساردة تحكي عن نفسها وعن غيرها من مستويات مختلفة، هذا ما يعطي لهم حقّ الوجود والتخاطب بلغتهم الخاصة والتّفاعل فيما بينهم من خلال السلوك الذي يعكس ثقافتهم ومستواهم الاجتماعي، من جهة أخرى يبدو السارد الرئيسي منفتحا على وجهات نظرها

([1]) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في رواية باب الشمس، ص67-68.

المتباينة «**بغية إنقاذها ممّا تغرق فيه في واقعها، ويهدّد بقاءها حيّة تحكي، وذلك عن طريق المجيء بها إلى روائي يتماهى بها، بغية أن تكون لها حياة**[1]».

يحكي السّارد الرئيسي "خليل" حكايات شارك فيها وأخرى سمع عنها، فهو سارد متفرّد بالانتقال من الحكاية الإطاريّة كسارد مشارك في معالجة يونس الراقد في غيبوبة طويلة، إلى الحكاية المؤطِّرة حيث ينشطر حضوره إلى مشارك ومتباين للحكاية في الوقت نفسه، وفي هذا المستوى يتقاسم مهام الحكي مع رواة كثر، هذا ما ينفي وجود سارد عليم بكلّ شيء إذ يعطي الفرصة لكل شخصيّة حتى تبدي معرفتها لجزء من الحقيقة.

وحتى تكتمل صورة الانفتاح التي حرص الكاتب على إبرازها، استعان بمسوّغات لغويّة تشير إلى الرواة الموكل إليهم فعل الحكي، فنجد على سبيل المثال قوله « **نهى قالت إنهم يمنيون واليمني لا يفهم اللهجة الفلسطينية** [2]» هذا المثال يبيّن أن الساردة غائبة والسارد الرئيسي يتحمّل إعادة حكايتها بصوتها فهو لا ينفك يحكي على لسان شخوصه، لأنها غائبة على مستوى الفضاء حيث يجتمع مع يونس، لكن هذا لا ينفي دوره كمنسّق ومنظّم وناقل لهذه الحكايات، وأحيانا يكتفي باستعراض وجهات نظر ساردية دون أن ينحاز إلى وجهة معيّنة، مثلما فعل في حكاية "عزيز أيوب" الذي صار وليا يحرص شجرة السّدرة «**قالت لهم أم حسن إنّه عزيز، هذا عزيز، قالوا لا، اسمه أيوب**»[3]

وهنا من خلال تقنية تعدّد الرواة يكشف الكاتب عن حضوره عن قصد أو دون قصد من خلال استرجاعه لفعل الحكي من سارده الرئيسي بالدّرجة الأولى ومن روّاته بالدّرجة الثانية «**أراه جالسا في بهو الفندق، والكلمات تتدفّق من شفتيه ويديه وعينيه، أراه كأنه**

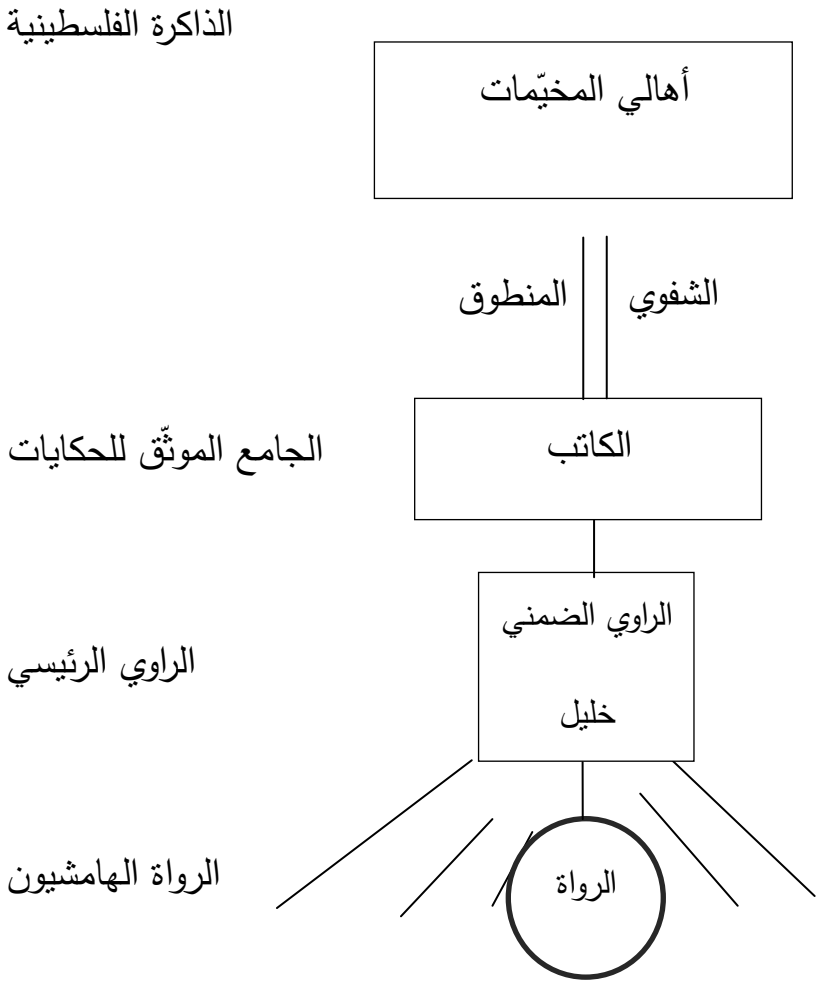
(1) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط1، 1998، ص515 ـ 156.
(2) باب الشمس ،ص207.
(3) المصدر نفسه، ص340.

إنسان آخر، أتمنى لو كان لي صديق مثله، لأنني أحب الذين يعرفون كيف تروى الحكاية[1]»

نلاحظ في هدا الاقتباس أن الكاتب لم يعد متخفيًا وراء سارده الرئيسي، فهو يستغل أوّل لحظة توقّف فيها السّارد عن استحضار الحكاية، ليشرع في إبداء وجهة نظره بطريقة مباشرة، فهو يكشف لأوّل مرة عن إعجابه بأسلوب سارده في الحكي، ولعل اقتحام الكاتب لعالم الرواية بهذه الطريقة، لم يكن عفويا وإنما كان قمّة الإبداع والذكاء، لأنّه استطاع أن يقنع القارئ أنّ الكاتب يمكن له أن ينفصل عن ذاته الثانية "السّارد الرئيسي" مستخدما منظورًا جديدًا يسمح له بتقييمها وتحديد عيوبها.

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ المؤلّف لم يظهر كراو مباشر، يسرد تفاصيل لقاء "خليل" بـ "كاترين" إلاّ في الصفحات الأربع الآتية (428-437-438-439) ولولا استخدامه للمسوّغات اللغويّة "قال خليل" "وقف خليل" لما اكتشفنا وجوده، ليعود السّارد الرئيسي إلى عمليته التنظيمية والتنسيقية على مستوى الحكاية المؤطِّرة، ونتصوّر أنّ مشاركة الكاتب لسارده الرئيسي وروّاته الثانويين قد أسهم في ظهور أكبر عدد ممكن من الحكايات، وبالتّالي تضخم المساحة النصيّة التي أشرنا إليها سابقا ، ويمكن أن نوضّح البنية العامة للهيئات السّاردة في رواية "باب الشمس" من خلال الشكل التخطيطي الآتي:

([1]) المصدر نفسه، ص478.



إيليلا أم حسن نهيلة شمس يونس نهى كاترين

على العموم يمكن القول أن تعدّد زوايا النظر وتنازل السّارد الرئيسي عن دور السّارد العليم، لا يعني أنّ الروايات المسرودة صحيحة فالمنطوق الشفوي المرتبط بتداعي الذاكرة الجماعية والفردية، يحكمه السياق والحالة النفسيّة لساردة لكن تتّفق هذه الشهادات في

عنصر واحد يتمثّل في صمود الفلسطيني وتشبّثه بالبقاء يخوض صراعاته بين المنافي الدّاخلية والخارجيّة.

3-لعبة الضمائر:

عرفت رواية "باب الشمس" تنوّعا هائلا على مستوى الضمائر، ولعلّ هذا التنويع لم يكن وليد الصدفة بل هو نتيجة حتمية فرضها النسق البنائي للرواية، فنحن نعلم كما ذكرنا سابقا أن رواية باب الشمس هي رواية شخصيات تحكي من مستويات مختلفة وفي أوضاع متباينة، إذ تتناوب على فعل الحكي وتتبادل الأدوار ووجهات النظر في الوقت نفسه، هذا يجعلنا أمام مساحة نصيّة مشحونة بالضمائر التي تعدّ من العلامات الأساسيّة للتوغّل في عالم السرد «**يتعرّف القارئ على من يتكلّم في الرواية والقصة، لأنّ تحديد المتكلّم، أو المتكلّمين في العمل الروائي من شأنه توضيح العلاقة، أو العلاقات القائمة بين الشخصيات من جهة وعلاقة هذه الشخصيات بالحدث**[1]».

وحتّى لا نغفل السياق العام الذي احتوى عملية السّرد، يجب أن نذكّر أنّ "باب الشمس" هي من روايات تداعي الفكر التي يحتل فيها ضمير الأنا مساحة نصيّة واسعة، ولعلّ السّارد "خليل" قد لجأ إلى ضمير الأنا ليمتّن علاقته بالقارئ في غياب المخاطَب الحقيقي[*]إذ يغيّر السّارد الرّئيسي وضعياته فيكون ساردًا ذاتيًا عندما يتعلّق الأمر بحدث عاشه ويروي بصفة موضوعيّة عندما يسرد عن شخصيات أخرى لم يشاركها الحدث

(1) قاسم المقداد، عوالم تخييلية، اتحاد الكتاب العرب، د ط، 2010، ص251.

(*)يونس هو مخاطب وهمي لأنه في غيبوبة.

وفي هذا المقطع مثلا يكشف عن موقفه اتجاه مغادرة الفدائيين المخيّمات اللبنانية«**عدت إلى المخيم، لا لأنّي خفت من المشاركة في القتال، بل لأنّني فقدت الرغبة في الحرب** [1]» يعرض خليل وجهة نظره حول الحرب فهو لم يعد مقتنعا بها لذلك اختار العودة إلى المخيّم* .

وقد يتمادى السّارد الرئيسي في استخدام الأنا، وكأنّه يريد أن يؤكّد هويّته وحضوره على مستوى العمليّة الخطابيّة «**قلت لك إنّني رأيت خليل أي أنا** [2]» وكأنّ ذكر اسمه لم يعد يكفي لإقناع المخاطَب الوهمي "يونس"، فهو يخشى أن تختلط الأسماء كما اختلطت الحكايات من قبل لذلك يحوّل الأنا إلى الهو حيث غدت ذاته منشطرة بين ضميرين الأنا والهو لكن سرعان ما يتدارك دوره في العملية التنسيقية لأدوار السّاردين، فيعود لاستعمال ضمير الغائب لاستحضار أحداث لا تخصّه مستعملا مسوّغات لغويّة (قال عدنان، أخبرني سالم...).

وقد تأخذ لعبة الضمائر مسارًا مغايرًا، عندما تجتمع عدّة ضمائر في فقرة واحدة، وكأنّ السّارد يريد أن يعرض أكثر من وجهة نظر واحدة«**شرحت لي أنّك تعرف الفدائي الذي سوف يموت من عينيه.. يومها تذكّرت ذلك الفتى اللبناني الذي كان يدعى محمّد شبارو، وكنّا نسمّيه المهندس** [3]» تبدو شخصية "محمّد شبارو" في هذا المقطع مبأّرة من ثلاثة أطراف حيث ينتقل السّارد من رؤية يونس المخاطَب "أنت" إلى المتكلّم الذي يدل على ذاته

([1]) باب الشمس، ص212.

*في سنة 1982 أشرقت القوات المتعددة الجنسيات على خروج منظمات التحرير الفلسطينية من لبنان وانبحاب القوات الإسرائلسة تحت إشراف أمريكا وفرنسا وإيطاليا

([2]) المصدر نفسه، ص245.

([3]) المصدر نفسه، ص316.

"الأنا" إلى الضمير الجمعي "نحن" ولعلّ هذا التنويع على مستوى الضمائر هو ما سمح بعرض أكبر عدد من وجهات النظر ما يعطي للرواية طابعا توثيقيا لا تظهر الشخصية فيها كعنصر تكميلي لبناء النسيج الروائي وإنّما تغدو مصدرًا أساسيًا لاستحضار المعلومات والتّقليل من صعوبات السّارد الرّئيسي.

و الملفت للانتباه أنّ هذه التقنيّة الفنيّة بالرّغم من تعقيدها لم تشتّت انتباه القارئ ولم تخلق صعوبات على مستوى فرز الضمائر المتداخلة، وإنّما أسهمت في اطلاعه على المراجع الواقعيّة التي يعتمد عليها في سرد الحكاية.

على العموم، يمكن القول إنّ لعبة الضمائر أضحت في "باب الشمس" أكثر من وسيلة لعرض رؤى الشخصيات المختلفة، هذا ما سمح ببروز جدل وحوار بينها أعطى للنص بعداً فنّياً كما أعطى للشخصية طابع الحرّية ما جعلها قادرة على استبطان ذاتها وذوات الآخرين.

4- وضعيات السّارد:

يتّخذ السّارد لإرسال القصة مستويات متباينة يعقد معها علاقة خاصة تختلف باختلاف وضعيته اتجاه المحكي فهو إما مشارك في الأحداث (hétérodiégétique)أو غير مشارك فيها أي متباين عنها (homodiégétique)[1] يسمح تموضع السارد في مستوى معين من تحديد نوع الرؤية السردية التي غالبا ما ترتبط بضمير معين يحيل على الذات الرائية « **حين نستعمل الرؤية السّردية كمقولة مركزيّة، نحملها بما يتّصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، وذلك من خلال ربط ما يتعلّق ب"الضمير السردي" و**

[1] Gerarad Genette, figure 111, p253.

"**المستوى السّردي**" **كما حدّدهما جنيت** [1]» ومن خلال تتبّعنا لوضعيات السارد الرئيسي في رواية "باب الشمس" وجدنا أنّه يتنقّل بين ثلاثة مستويات [*] فهو إما داخل حكائيا متباين حكائيا، أو داخل حكائيا متماثل حكائيا أو خارج حكائيا متماثل حكائيا:

1-داخل حكائيا متباين حكائيا ;Héterodiégétique -Intradiégétique

السّارد الرئيسي في رواية "باب الشمس" يحكي حكايات لم يشارك فيها، فمعظم الحكايات التي سجّلناها على مستوى الحكاية المؤطَّرة تتعلق بشخصيات لم يعرفها "خليل" وإنما سمع عنها من رواة آخرين « **سوف أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين** » [2] نلاحظ أنّ السّارد استعمل الفعل "سمعتُ" ليشير إلى نسق استقباله للحكاية، ويمكن أن نحْصي عددًا هائلاً من الحكايات التي يعدّ السّارد الرئيسي فيها داخل حكائيا متباين حكائيا يحكي من مستوى ثانوي مستعملا ضمير الغائب.

هذه الوضعية أسهمت في ظهور زمن ارتدادي وعدد كبير من الشخصيات وأنصاف الحكايات المتداخلة، بالإضافة إلى ظهور عدد من الرواة يتكفلون بفعل الحكي عن حكايات تخصّهم أو تخصّ شخصيات أخرى سمعوا عنها أو عرفوها.

ويقترب السّارد في هذه الوضعية من أسلوب "ألف ليلة وليلة" حيث تحكي الساردة شهرزاد من مستوى ثانوي عن شخصيات وأحداث بعيدة عن الحكاية المؤطِّرة شهرزاد/شهريار.

([1]) سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص308.

([*]) GERARD GENETTE, discours du récit in figure111, p81.

([2]) باب الشمس، 221.

2 – خارج حكائيا متماثل حكائيا: Homodiégétique –Intradiégétique;

السّارد الرئيسي "خليل" يحكي عن نفسه من مستوى ابتدائي باعتباره شخصية مشاركة في الحكاية المؤطِّرة، ويسترجع أحداثا عاشها أو شارك فيها مع شخصيات أخرى في الحكاية المؤطَّرة، يتخذ الزمن في هذه الوضعية تمفصلين أساسيين هما:

1. زمن القصة الحاضر الذي يجمع يونس بخليل حيث ينطلق فعل الحكي من خلال تيّار الوعي المتقاطع مع الذاكرة المفتوحة.
2. الماضي القريب: ينتمي الزمن في هذا المجال إلى الحكاية المؤطِّرة لكنّه يدخل في إطار الاسترجاع القريب، ويرتكز على الأحداث التي وقعت خارج غرفة "يونس" والتي يحرص "خليل" على استرجاعها في كل مرّة يعود إلى الغرفة.

3–داخل حكائيا متماثل حكائيا: Extradiégétique – Homodiégétique

رواية باب الشمس هي من الروايات التي تسمح لأكثر من شخصية التنقل بين مستويات السّرد، وإذا كان السّارد الرئيسي يحكي من مستوى ابتدائي عندما يكون غير مشارك في الأحداث فإن الشخصيات الهامشية تحكي من مستوى ثانوي للأحداث التي شاركت فيها على مستوى الحكاية المؤطَّرة، فهذا جمال الليبي يحكي عن التجربة القاسية التي عاشها عندما زار خاله اليهودي على أمل لمّ شتات الأسرة الذي تمزّق منذ سنوات عديدة « **ذهبت إلى بيتهم في حي رامات أفيف في ضاحية تل أبيب الشماليّة، قرعت الباب، فتحت لي صبيّة شقراء في السّابعة عشرة...** » [1] يحكي السّارد في هذا الاقتباس من مستوى

(1) باب الشمس، ص433.

ثانوي تفاصيل لقائه بخاله اليهودي ويعدّ مشاركا فيها لأنه عاش الحدث، عرضنا من خلال هذه المستويات وضعيات السّارد بالنسبة للمادة المسرودة إذ لابدّ لها من تنسيق وتنظيم حتّى تصل إلى القارئ في إطار واضح.

5 - وظائف السّارد:

من خلال معاينتنا لمستويات الخطاب والعلاقة التي تجمع بينها، وجدنا أنّ السّارد الرئيسي "خليل" بالرغم من اتّكائه على تقنية تيار الوعي * التي تعمل على تدفّق الذاكرة في شكل موجات متقطّعة وغير منتظمة، إلاّ أنّه لم يغفل دوره كمنظم ومنسّق لهذه العملية، وقد سمح انتقاله من مستوى سردي إلى آخر أن يراقب كلّ أشكال السرد التي كانت تتحرّك داخل نسيج النّص.

وحتّى يعطي لهذه الحركة الحياة والدينامية تنازل عن لقب السّارد الإله العليم حيث جعل الحكاية الواحدة مركز تبئير تتقاسمه شخصيات مختلفة كلّ واحدة تحرص على إبراز وجهة نظرها وقد حرص السّارد على أن تأخذ كلّ شخصيّة دورها في السّرد من خلال الحوار والوصف والتعليق...

بالإضافة إلى دوره كمنظم عمل السّارد على تحضير القارئ لاستقبال أحداث جديدة تقترب من المشاهد الافتتاحيّة التي نراها غالبا في الأفلام السينمائية « **النفق هو الموضوع، عام كامل تحت الأرض عالم الحرب وعالم التّاريخ** » [1] المطلّع على هذا المقطع يظن أنّ السّارد "خليل" سيحكي عن إحدى تجاربه داخل النفق، لكنه في الواقع أراد أن يشاركنا

* محمد غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحدسثة، دار الجيل بيروت، ط2،1993، ص9.

[1] باب الشمس، ص152.

تجربته العسكرية في الصّين التي زارها في مهمة تدريبية « **في الصّين تعلّمنا كيف يعيش الإنسان في التاريخ** [1]»

يعمل السّارد الرئيسي على خلق مخَاطَب وهمي "يونس" الحاضر الغائب، من خلال سياقات وصيغ سرديّة وحتى لو افترضنا أنّ المخاطب حاضر في العملية الخطابيّة، يظل السّارد يلحّ على توجيه خطابه في سياقات سرديّة متعدّدة عندما يكون خارج غرفة يونس، هذا يعني أنّ السّارد يوجّه خطابه إلى القارئ الذي يجد نفسه في مواضع كثيرة محاصرا بأسئلة السارد التي لاتنتهي، من خلال الاستفهام الذي تخلل كل مستويات الخطاب (التحليل النفسي والتعليق والحوار والوصف.....) .

وقد يصل الأمر معه إلى حدّ التأثير في المتلقي من خلال انتقائه لمفردات ذات دلالة قويّة تنفذ إلى أعماقه « **في ذلك اليوم، رأيت دنيا من جديد، كانت مجرّد عينين معلّقتين على وجه شاحب مستطيل، كأنّهما سقطتا من مكان بعيد، والتصقت على ذلك الوجه الرّملي، كان وجهها رمليا، أصفر أو أسمر، وكانت تقف بعينيها المفتوحتين** » [2]

كما يحرص السّارد على توثيق أحداث الرواية من خلال إثبات مصادرها وتواريخها، فرواية "باب الشمس" تأخذ طابعا تاريخيا تنصهر من خلاله الذاكرة الجماعيّة، فغالبا ما يسرد الحدث مرفقا بتاريخه وقد أشار في نهاية الرواية إلى المصادر والكتب التاريخية والسياسيّة التي أسهمت في إنجاز العمل الروائي.

[1] باب الشمس، ص152.

[2] المصدر نفسه، ص248.

من جهة أخرى عرف الحوار الذاتي الذي جمع "خليل" بـ "يونس" تعليقات فلسفيّة وإيديولوجيّة كثيرة « **ليس صحيحا أنّ الموتى لا يعرفون، فلو انتفت هذه المعرفة، لفقد الموت معناه** » [1] ولا يقتصر دور السّارد على توجيه الخطاب في مسارات تاريخية وتأمّلات داخليّة ومعان فلسفيّة، بل يتعدّاها إلى تنسيق وتنظيم وبناء العمليّة السرديّة بكليّتها.

انطلاقا من دراستنا لمختلف العناصر السرديّة يمكن أن نستنتج ما يأتي:

- إلياس خوري لا يهتم بسرد الحدث بقدر ما يهتم بمسرحته، حيث يترك الشخصية تستحضر الأحداث ويأتي الإيجاز متضمّنًا في المشهد.
- يلجأ السّارد إلى القفز على تفاصيل الحدث عندما يكون زمن القصة واسعًا، وقد يقفز على أحداث كثيرة بسبب عملية الانتقاء ما يؤدّي إلى تسريع السرّد [السّرد في أوّج سرعته].
- يعتمد السّارد على وصف الأشياء في حركتِها ما يعطي للمقطع السّردي صورة بانوراميّة نابضة بالحياة والحركة.
- تعدّد الرواة على مستوى الحكاية المؤطَّرة دفع السّارد الرئيسي إلى اقتحام المستوى الثاني للنسيج السّردي ومشاركة روّاته أو معارضتهم من خلال إبداء وجهة نظره.
- تحرّك الشخصية السّاردة "خليل" في فضاء ضيّق غرفة المستشفى، دفع تقنية تيّار الوعي إلى كسر خطيّة الزمن وحمله إلى ارتدادات زمنية متفاوتة.

[1] باب الشمس ، ص144.

5-الفضاء/ المكان في رواية "باب الشمس":

مدخل:

أصبح الفرق بين المكان والفضاء من الإشكاليات القائمة في النقد الحديث، وحتّى لا نضيع بين هذين المصطلحين وجب أن نضبطهما فيما يتوافق ودراستنا، لذلك سنعتبر المكان هو الحيّز الجغرافي في حين يتعدّى الفضاء المكان ليصبح بعدًا افتراضيًا ينتج عن العمليّة التخييلية، ويعدّ المكان أهم العناصر البنائيّة في الرواية الحديثة على اعتبار أنّه يحتوي العمليّة السرديّة القائمة على تعالق العناصر السرديّة الأخرى من أحداث وشخصيات وأزمات...فتغير المكان يقتضي تحوّلات جذرية على منحى السّرد ومنحى الدرامية المتوافقة معه.

ولا يمكن اعتبار المكان عنصرًا زائدًا في الرواية، لأنّه قد يرقى في بعض الأعمال الروائية ليصبح هو الهدف من وجود العمل بكليّته، كما قد يغدو موجِّها ومنظِّما للعملية السرديّة ومسيطرًا على شخوصها، ما يدفعنا إلى القول أنّه صار كيانا حيًّا لا يختلف دوره عن دور السّارد الرئيسي في الرواية.

وهكذا فالقراءة المتفحِّصة كفيلة بالكشف عن مختلف دلالات الفضاء داخل النسيج الروائي، إذ لا تتمّ إلاّ بإقامة مجموعة من التقاطبات التي تأتي في شكل ثنائيات ضديّة تأخذ مفهومها من خلال الجمع بين عنصرين متعارضين يظهران كنتيجة حتميّة لتصادم الشخصيات بأماكن الأحداث، وقد رأينا أنّ اعتماد هذه التقنية سيعطي للمكان دلالته وقيمته الوجوديّة، كما سيسهم في الوقوف على أكبر عدد من تجليّات المكان في فضاء

النّص "**وذلك بفضل التوزيع الذي يُجريه للأمكنة والفضاءات وفقا لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية**"[1]

هذا التوزيع يساعد على بناء مجموعة من العناصر المتعارضة، التي تتقابل في ثنائيات متضادة، وتقوم وفق مقاييس محدّدة، تتوزّع على الانغلاق والانفتاح، الضيق والاتساع، الإقامة والانتقال... ويمكن أن نحصي عددًا هائلاً من المتضادات التي قد تأخذ معناها من هندسة المكان، أو من العلاقة التي تجمع الشخصية بالمكان، ولمّا كان من غير المجدي من الناحيّة العلميّة، متابعة تعدّد التقاطبات وملاحقتها في انشطارها وتناسلها للانهائيين، انتقينا[*] نموذجا تمثيليا واحدًا هو التقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال لإقتناعنا بشموليته واحتوائه على توليفة متفرّدة من العلاقات المتناسبة مع أسس بناء الفضاء الروائي في "باب الشمس"، يمكن أن نلخّصها في الجدول الآتي:

أماكن الإقامة		**أماكن الانتقال**	
أماكن الإقامة الاختيارية	أماكن الإقامة الجبرية	أماكن الانتقال العامة	أماكن الانتقال الخاصة
البيت	المخيم السّجن المستشفى	القرية الوطن	مغارة باب الشمس الفندق المطعم

(1) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص36 عن ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة أنطنيوس، عويدات، 1971، ص61.

(*) يمكن العودة إلى بنية الشكل الروائي، ص42،41.

5-1 أماكن الانتقال العامة:

1-الوطن:

يقف قارئ "باب الشمس" عند الكثير من المركبّات السرديّة المتداخلة والمتشعِّبة، تتّفق كلّها في تحديد جوهري للهويّة الفلسطينية المسلوبة « الأرض والوطن ».

يصوِّر "إلياس خوري" مشاهد عامة وخاصة لعمليّات التّهجير الجماعيّة، شعب بأكمله يرحّل عن وطنه، ليصنع المفارقة الغريبة "بفلسطين" وطن دون شعب وشعب دون وطن، من هنا نلاحظ أنّ المكان في رواية "باب الشمس" ليس مجرّد إطار للأحداث والشخصيات وإنّما تعدّاه إلى ما هو أعمق وأجلّ إنّه الوجود، إذ أصبح الفلسطيني موجودًا لكنّه غريب في المنافي وحتّى ينفي هذا الاغتراب اختار العودة إلى الوطن هذا يعني أنّ « **المكان هو المكوّن الثاني لأيِّ وجود** » [1]

فلا يمكن أن نتحدث عن الإنسان دون أن نشير إلى المكان الذي يحتويه ويربط معه علاقات لامتناهيّة، ويأتي النص بكلّ مستوياته السرديّة ليُنظِّم هذه العلاقة، من خلال العملية التبادليّة بين المكان (الوطن) والشخصيّة (الفلسطيني) التي تؤثر على المكان وتتأثّر به من خلال أبعادها النفسيّة والاجتماعية والسياسيّة.

من خلال قراءتنا المتعدّدة للنص لاحظنا أنّ روح المكان سائدة في نفوس الفلسطينيين الذين عزموا على العودة إلى وطنهم بعدما تعبوا من حياة التشرّد والذّل في مخيّمات اللاجئين ولامسوا معاناة الجوع والفقر بعيداً عن الأرض التي ألفوها وعاشوا فيها في مرحلة سابقة، فمن

(1) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دط،1999،ص303.

خلال حكايات العودة على لسان العائدين تتوضّح صورة المكان التي تأخذ مظهرين أساسيين:

- صورة الوطن في الذاكرة.

-صورة الوطن على أرض الواقع.

ولعلّ فكرة العودة عند الفلسطينيين كشفت عن المعاناة الداخليّة التي كانوا يتخبّطون فيها تلخّصت في مواجهة الواقع الأليم، فالوطن لم يصبح وطنهم والأرض لم تصبح أرضهم « **نزل الأخ من السيّارة، مدّ يده لمساعدتها على النزول من الباب الأمامي، مدّت يدها، ثمّ جسمها الممتلئ، ولم تستطع رفع رأسها، كأنها لم تستطع، أو كأنّ ثدييها يشدّانها إلى الأرض** » [1] هذه الصّورة السّرديّة المتحرّكة تسلّط الضوء على عالم الشخصيّة الندم على ما فات والخوف من الآتي وهي صورة مكثّفة تضفي على علاقة الفلسطيني بأرضه طابع الأمومة، حيث صوّر" أم حسن "في مشهد حركي تعجز فيه عن رفع جسمها إلى الأعلى و أرجع السبب إلى ثديها الذي كان يشدّها إلى الأرض، لتكتشف بعد مدّة قصيرة أنّ منزلها صار ملكا لـ "إيليلا اليهوديّة" ولم يبق بين يَدَيْها إلاّ شريط الفيديو الذي كان يضمّ مشاهد متنوّعة لمنزلها وفوارتها صوّره ابن أخيها عند آخر زيارة لمنزلها، وهكذا يغدو الوطن عند الفلسطيني صورًا متغيّرة الأشكال والأحجام وزوايا التصوير... تسكن ذاكرته ويحرص على مشاركتها مع باقي الفلسطينيين « **تحوّلت الحكاية شريط فيديو صار ملكي، رامي لم يصوّر الحوار بين "أم حسن" و "إيليلا" جعل الكاميرا تدور حول البيت وحول الأرض (..) مجموعة من اللقطات مقرّبة، يا ليته صُوِّر بشكل بانورامي** » [2]

---

[1] باب الشمس، ص103.

[2] المصدر نفسه، ص111.

يكشف هذا الاقتباس عن حرص الكاتب على توظيف مصطلحات تنتمي إلى عالم السينما، وقد برز ذلك في قوله (مشاهد مقربة)، (شكل بانورامي)...، من هنا نلاحظ أنّ الكاتب قد استعار المصطلحات السينمائية والأسلوب الدرامي الذي يقرّب النّص الروائي من العمل السينمائي.

وإذا كنّا قد تطرّقنا إلى الوطن الذي تجرّد من أهم المعاني الحضاريّة والثقافيّة والتاريخيّة بعد تهجير شعب بأكمله عنه في ظرف زماني قياسي، فإنّه لابدّ أن نعود لنبحث في العلاقة التي تجمعه بالفلسطيني المغترب والعائد إليه متسلّلا.

يظهر الفلسطيني في رواية "باب الشمس" منشطرًا بين غربتين، غربة داخليّة ناتجة عن صعوبة اندماجه في مجتمع هجين تحكمه أقليّة يهوديّة ، وغربة خارجيّة ظهرت بعد لجوئه إلى المخيّمات العربيّة التي زادت من ألمه وذلّه بعدما أشعرته أنّه لاجئ لا يملك حقوق المواطنة « **إنّ فحوى رؤيا المغترب تتجسّد في بحثه عن ماهيته، لأنّه يفقد وعيه بذاته، ويفقد الإحساس بكينونته الحقيقيّة** » [1]

ما يدفعه إلى التخبط في صراعات نفسية تستدعي دراسة سيكولوجية عميقة، فالفلسطيني الذي ينتمي إلى الجيل الثاني لا يعرف وطنه إلا من خلال حكايات الجدّات وقصص اللاجئين الذين عايشوا النكبة، هذه الصّور والأخيلة تستقرّ في ذاكرته، ومن خلالها يبني فكره الخاص الذي يتحوّل إلى وجهة نظر تسمح له الحكم على نفسه وعلى آبائه من

[1] سليمان حسين، مضرات النصّ والخطاب، ص232.

الجيل الأول « **الحقيقة أنّ الذين احتلوا فلسطين جعلونا نكتشف الوطن حين فقدناه، لا، الذنب ليس ذنب الجيوش العربيّة وجيش الإنقاذ فقط، كلّنا مذنبون** » [1]

يعرّي هذا التصريح الذات الفلسطينية التي أصبحت في حالة من التيه والضياع ولعل ما زاد عذابها هو إيمانها بأنها لم تبذل الجهد الكافي للمحافظة على الوطن بل ولم تدرك ضياعه إلا بعد فوات الآوان، وقد وجدت في الاندماج في الآخر العربي أو اليهودي طريقة لاستعادة التوازن الدّاخلي، فهذه "نهيلة" وهي واحدة من الفلسطينيين الذين قاوموا الهجرة وفضّلوا أن تكون هجرتهم داخلية بعدما اختاروا أن يعودوا متسلّلين إلى قراهم وقرى فلسطينيين آخرين ليسكنوا بيوتا طرد أصحابها أو دفنوا في أرضها « **اكتشفنا مع أهالي القرية أنّ الأرض ضاعت، القرية لم تعد قرية، فلاّحون لم تعد أرضهم لهم، فصاروا لا شيء، مثلكم في لبنان وسوريا ولا أعرف أين** » [2]

يكشف إلياس خوري من خلال هذا الاقتباس عن انشطار الهويّة الفلسطينية في غياب المكان الذي ألفته، هذا التشظي الذي اخترق الشخصية وحال دون بلوغها مرحلة الاستقرار الداخلي « **لم نعد نشعر أننا في بلادنا** » [3] هذا يعني أنّ الغربة انتقلت من مفهومها المادي المتعلّق بالمكان إلى مفهوم آخر اقترن بانشطار الذات الفلسطينية التي فقدت هويّتها، فتلاشت في المكان وتشيّأت مثلها مثل أشيائها الأخرى التي سلبت منها يوم الهزيمة.

[1] باب الشمس، ص189.

[2] باب الشمس، ص393.

[3] المصدر نفسه، ص394.

والواقع أنّ الفضاء في رواية "باب الشمس" يكشف عن مفهوم جديد لمعنى الاغتراب، حيث نرى أنّ اليهودي العربي أصبح يشعر بألم الاغتراب مثله مثل الفلسطيني، وتتلخص تجربة الاغتراب اليهودي في شخصيّة "إيليلا" التي كانت تسكن بـ لبنان، حيث ترعرعت وتعلّمت لتجبر بعد مدّة على مفارقة المكان والانضمام إلى مجموعة المعمرين اليهود بالأراضي الفلسطينية، ولعلّ هذا الخطاب يبرز درجة ألمها لمفارقة مكان العيش الذي ألفته، تقول "إيليلا" مخاطبة "أم حسن" التي جاءت تزور بيتها بالكويكات وهو البيت نفسه الذي أجبرت "إيليلا" أن تسكن فيه وأجبرت "أم حسن" على مغادرته « **أنت ساكنة ببيروت وجايي تبكي هون، أنا يلّلي بِدِّي ابكي، قومي روحي يا أختي روحي، ردِّي لي بيروت وخذي كلّ ها لأرض المقطوعة** » [1]

إنّ فحوى رؤى الاغتراب التي ظهرت على مستوى النص، تجسِّد ماهية البحث عن الوطن وماهية البحث عن النفس البشرية، وكأنّ الكاتب "إلياس خوري" يريد أن يقول لنا، أن الإنسان لا يسأم من الدخول في صراعات وحروب عميقة وينسى أن الخاسر الأوّل هي هويّة الإنسان بكل حمولتها الدينية والعرقية والإيديولوجية والسياسية ...

2-القرية:

تعدّ القرية فضاءً واسعًا لاحتواء مسارات الشخصية وتمفصلات الأحداث الكبرى التي تزامنت مع هجومات العدو الصهيوني، حيث تستطيع أن تقدِّم لنا معطيات جديدة تفيد في التعرف على البنى الجغرافية والعلاقات الاجتماعية التي تجمع شخوص الرواية.

[1] باب الشمس، ص109.

أخذ تصوير القرية في رواية "باب الشمس" اتجاها متفرِّدًا، من حيث أنّه لم يصوِّر القرية إلاّ في مشاهد مختزلة جاءت متوازية مع الحدث، حيث اختزلت في أغلب المقاطع إلى مجرّد اسم يرمز إلى الرحلة والانتقال والسقوط المتواصل تحت القصف الصهيوني « **هل كان سقوط عين الزيتون، والكابري، والبروة، هو الانتقام الأوّل لمعركة جدّين** » [1] لم يقف خليل في هذا المثال على توصيف المكان، لكنه اكتفى بلفظة "السقوط" التي اختزلت كل الصّور المصاحبة لمشهد الانسلاخ عن المكان، وتتكرّر التقنية ذاتها في تصوير القرية في الحوار الاسترجاعي الذي جمع "شاهينة" مع "خليل" « **من دير القاسي إلى بيت ليف، ومن بيت ليف إلى المنصورة، ومن المنصورة إلى الرشيدية، ومن الرشيدية إلى شاتيلا إلى الموت** » [2] هكذا تجدّدت صورة القرية في عيون الفلسطينيين، فهي رمز يوحي بالانتقال المستمر ويمكن أن نمسك بزوايا هذه الصّورة في الصّفحات 330، 345، 191، 204، 307، 221، 225، 318...ما يدفعنا إلى القول أنّ مفهوم القرية كمكان في" باب الشمس" اختزل في محطة انتظار لا أكثر يسكنها الفلسطينيون مدّة زمنية قصيرة، ثمّ ينتقلون إلى المحطّة الموالية حتّى ينتهي بهم المطاف في المحطة الأخيرة "مخيّمات اللجوء اللبنانية".

يلجأ الكاتب من جهة أخرى إلى تصوير القرية كمكان خاص لحفظ حاجيات الفلسطينيين التي تركوها خلفهم بعد هجرتهم مجبرين، ليعودوا فيم بعد لاسترجاعها كلّما هدأت الأوضاع مثلما فعلت الجدّة "شاهينة "حين عادت إلى قريتها بالغابسية واسترجعت صندوق الحلي الذي نسيته في وقت سابق، أو لإحضار المؤونة التي كانت تساعدهم على مواصلة الرحلة بحثا عن سبل الاستقرار، لكن هذه العودة لم تجلب للفلسطينيين سوى المزيد من الاغتراب

[1] المصدر نفسه ، ص178.

[2] باب الشمس، ص332.

والانشطار النفسي بعد اصطدامهم بواقع قراهم الجديد التي تحوّلت إلى كومة من الخراب تغزوه رائحة الموت المتصاعدة من خلف الجدران « **كانت القرية شبه فارغة، فبعد سقوط الكابري وما جرى لأهلها، فهمنا أنّ الأمور انتهت** » [1]

والملفت للانتباه أنّ الكاتب كان يركِّز على مفردة الفراغ (*)عندما يعود إلى تصوير القرية وهذا ما يجعلنا نقول أنّ الفراغ على مستوى الفضاء قد اكتسى دلالات وإيحاءات مرتبطة بالشخصية فلا يمكن أن نتحدث عن أحد العنصرين دون أن نربطه بالآخر.

3 -<u>المدينة</u>:

رواية "باب الشمس" هي رواية أحداث تختزل معاناة الفلاح المرتبط بأرضه، فهو لا يعرف السياسة ولا يفهم في أمور الحرب لذلك ارتبطت معظم صور الرواية بفضاء القرية، وانحصر حضور المدينة الذي يُمَثِّل الوجه الحضاري لمجموعة الأفراد التي تسكنها، وبالطبع لم يكن الفلاح الفلسطيني واحدا منها، على العموم لم تظهر المدينة إلاّ في ثلاثة مواضع :

أ-<u>المدينة كمعادل موضوعي للعمل</u>:

يتلخص فضاء المدينة المقابل للعمل في شخصية "نهيلة"، الأم التي وجدت نفسها معلّقة بين سبعة أطفال وزوج غائب عن المنزل، تخرج نهيلة إلى المدينة في رحلة البحث عن عمل يسدّ جوع أطفالها وهناك تكتشف الوجه الآخر للمدينة « **مَرَّة قرّرتُ أن أشتغل أيّ شيء، أشتغل خادمة، لكن أين؟ ذهبت إلى حيفا، أنا لم أزر حيفا في حياتي، ركبت**

[1] المصدر نفسه، ص309.

* يمكن العودة إلى المصدر نفسه، ص 337، 191، 333.

الحافلة وذهبت، ومشيت في شوارع المدينة كالتائهة [1]»تصطدم "نهيلة" بعالم يختلف عن عالمها فترجع إلى منزلها خائبة تنتظر المساعدات المالية التي كانت تأتيها نهاية كلّ شهر، يتصدق بها شباب القرية على النساء الأرامل والمعوزّات.

ب- <u>المدينة كمعادل موضوعي للتعصّب</u>:

تتكرّر تقنية تصوير المكان من خلال الحدث، فإذا كان اكتشاف "نهيلة" لمدينة "حيفا" سببه العمل، فإنّ "خليل" هو الآخر لم تتح له فرصة اكتشافها إلاّ بعد تلقيه لدعوة عمل من قبل الكاتب اللبناني "جورج" « **ودخلنا شارعا جميلا، هكذا تخيّلتُ شوارع حيفا، روت لي جدّتي عن مدينة البحر، حيث الشوارع مظلّلة بالأشجار والياسمين، ورائحة الفتنة** » [(2)]

يكشف هذا التّصوير عن اشترك شخوص الرواية في اكتشاف مدينة "حيفا" التي تبدو مكانا شاعريًا ساحرًا أشبه بالأمكنة الخيالية والرمزية التي نقرأ عنها في حكايات "ألف ليلة وليلة" وقد استعمل المؤلف عبارة "روت لي جدّتي" ليشير إلى أنّ المدينة بمعالمها الحضاريّة والثقافيّة كانت بعيدة عن الفلسطيني الذي رسم لها صورًا جميلة حفظها في ذاكرته، يستدعيها كلّما سمع كلمة مدينة.

ولعلّ هذا الحرمان من البعد الحضاري المتقاطع مع فضاء المدينة، يجعلنا نتصوّر أنّ حركة الفلسطيني في الأراضي الفلسطينية واللبنانية شبه منعدمة، فهو محصور في مكان إقامته القرى والأزّقة الضيّقة، وتبقى المدينة عالما مجهولاً يكتشفه في حالة حضور فرصة مباغتة كما حدث مع "خليل" و"نهيلة".

---

[1] باب الشمس، ص397.

[2] المصدر نفسه، ص273.

2-أماكن الانتقال الخاصة:

1- المغارة:

يرتبط فضاء المغارة بالأماكن التخييلية والرمزيّة التي تنتمي إلى الحكاية الخرافية، ولعلّ مغارة "علي بابا" واحدة من الأمكنة التي تسحرنا بمنطق الانفتاح والانغلاق التي تحكمه قوى خارقة، وإذا كانت الحكاية الخرافية قد جعلت من المستحيل والمتخيّل حقيقة يمكن تصديقها، فإن الرواية الحديثة منوطة بالبحث في تقنيات جديدة تضفي على الرواية عنصر الإيهام والواقعيّة دون أن تقضي على سحر الخيال.

تفطّن الكاتب إلى القوّة الإيحائية التي تحملها المغارة، لذلك جعل منها إطارًا أساسيًا لاحتواء قصّة الحب التي جمعت بطلي القصّة، وقد حرص على إضفاء الطابع الشاعري الدافئ حتى يسحر القارئ ويقنعه بوجود المغارة وإمكانية العيش فيها « **حين كان يونس ونهيلة في مغارة "باب الشمس"، وانسكب اللّيل، أشعلت نهيلة شمعة كانت تخبئها خلف الحجر الذي أسمته الخزانة، فهبّ يونس واقفا، وحمل بين يديه عشرة عناقيد عنب، كان قد قطفها من الكروم المنتشرة في محيط "دير الأسد"، وفرشها على الأرض، وطلب منها أن تمشي فوقها** » [1]

تخلق هذه الصورة الوصفية مشهدًا دراميًا كاملاً،فالإضاءة الخافتة الصّادرة عن ضوء الشمعة المخترقة لعتمة اللّيل، تنكسر على جسد الشخصية التي تشغل الفضاء وتتحرّك فيه، تتخلّل هذا المشهد بعض الإشارات المباشرة وغير مباشرة توحي برمزية المكان« **فحسّ دخول**

[1] باب الشمس، ص87.

المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة » [1] فمغارة "باب الشمس" تعدّت كونها فضاء يسمح للزوجين "يونس" و "نهيلة" بالالتقاء لتصبح رمزًا أسطوريا يعبِّر عن الحرية والأمل في استرجاع الوطن المفقود(الكنز المفقود) فالعودة إلى المغارة تلخِّص علاقة الإنسان الأصيلة بالمأوى.

2- المطعم/ البار/ المقهى

لو تتبّعنا تاريخ الرواية العربية والغربية لوجدنا لهذا المكان حضورًا كبيرًا، وإن كان المقهى أكثر ارتباطا بالثقافة العربيّة والموروث الشعبي، إلاّ أنّه ظهر مرّة واحدة في رواية "باب الشمس"، ونتصوّر أن غيابه جاء كنتيجة حتمية لاستحالة استقرار الفلسطينيين في مكان واحد، فالقرية في رواية "باب الشمس" لم تظهر إلاّ كمحطة انتظار، في حين ظهرت المدينة في ثلاثة مواضع حدّدناها سابقا مُحَمَّلة بمعاني التعصّب، ما جعل التجوّل في أرجائها والسّمر في مقاهيها أمرا غير وارد، هكذا ظهر المطعم/البار كفضاء مواز للمقهى من حيث المقاييس الهندسية والاجتماعية والثقافيّة.

كما يمكن أن نرصد حضور المطعم في اللقاء الذي جمع "خليل" بشباب القوات اللبنانية والكاتب اللبناني "جورج بارودي" « **ذهبنا إلى مطعم (الريِّس) وجلسنا ننتظر (...) ولم أجد نفسي إلاّ على طاولتهم** » [2]

يبدو المطعم/ البار مكانا لمناقشة القضايا السياسيّة العالقة بين الفلسطينيين واللبنانيين وهذا يعني أنّ المكان "المطعم/البار" جاء مندمجًا بالحدث ما سمح للقارئ الإطلاع على

([1]) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، ص22.

[2] باب الشمس، ص269.

سلسلة من الأحداث والتفاصيل جرت إبّان الحرب الأهليّة، ولعلّ اختيار "جورج" لمقهى "واكيمز" المقابل لميدان شهداء الكتائب لم يكن عشوائيا بل انتقاه جورج بعناية حتى يدفع ذاكرة خليل إلى التداعي بمجرد رؤيته للمكان « **كان اغتيال بشير الجميل (..)المبرِّر المعلن لمذبحة شاتيلا، إذ قيل إنّ رجاله الذين أعماهم الحزن على زعيمهم، ارتكبوا المذبحة بالتنسيق مع الجيش الإسرائيلي** » [1]

يكشف الكاتب في هذا المقطع السّردي عن أحداث انصهرت في المكان جاءت في قالب استرجاعي بِفعل السِّياق، وهكذا فحين ننظر إلى المطعم/ البار والمقهى في رواية "باب الشمس" فإنّ كثيرًا من المسائل العالقة ستطرح نفسها عَلَنا ولا يمكننا إماطة اللِّثام عليها إلاّ من خلال العودة إلى كتب التاريخ والدِّراسات التاريخية والفلسفية، وهذا من شأنه أن يبعدنا عن الهدف العام المسطّر في هذه الرواية لذلك سنترك الجانب العالق بالتاريخ لأصحاب الاختصاص.

3- بهو الفندق:

يُعدّ بهو الفندق من الأماكن التي يكثر فيها اللقاء حيث تتنامى الأحاديث المختلفة، وقد عمل الكاتب كعادته على تكييف الوصف بحيث يتماشى والحدث الذي ستعلن عنه الشخصية ، ولعلّ هذا النوع من الوصف المرتكز على درجات خافتة من الإضاءة والمسح البانورامي للمكان يقترب من التّقنية السّينمائية التي تكرّرت في رواية "باب الشمس" في

[1] باب الشمس، ص274.

مقاطع سرديّة كثيرة يحكي خليل « **لِلَحظة، تَخَيَّلتُ نفسي في فيلم بوليسي، كانت أضواء البهو خافتة، وكنا نجلس أنا وكاترين في البار المحاذي، ولم يكن أحد سوانا** » [1]

وحتّى يمهِّد الكاتب للمفاجأة الدراميّة التي تعتمدها الأفلام البوليسية كما أشرنا أعلاه تعمّد إضفاء عنصر الغموض والتّشويق إلى المشهد الوصفي من خلال قوله « **وحول البار، يقف ثلاثة رجال، ببدلاتهم السّوداء، وكأنّهم من رجال المخابرات** » [2] وكأنّه أراد أن يشعر القارئ بتوتّر خليل وتسرّب الخوف إلى قلبه، إذْ بدأ يشكّ في خلفية "كاترين" التي بالغت في أسئلتها عن حادثة موت تسع يهوديات في مذبحة شاتيلا، لكنه يعود ليبرِّئهامن تهمة تورّطها مع المخابرات اليهودية خلال مونولوج داخلي« **لا أعتقد أنّ كلّ من يسأل مخابرات** » [3]على العموم يمكن القول أنّ اللقاءات التي جمعت الطّرفين الإسرائيلي والفلسطيني في المطعم، البار وحتّى في بهو الفندق، كشفت خضوع الطّرف الفلسطيني إلى الطّرف الإسرائيلي، هذا يدعم النظريّة التي توكِّد فكرة تبعيّة المغلوب للغالب [4]، ويمكن أن نستشف ذلك في أبسط الأمور، اختيار كاترين لمكان اللقاء ونوع الطعام ونوع المشروب دون أن يبدي "خليل" رأيه والأسوأ في الأمر هو استمتاعه بلقاء جلاّديه "نصري"، "مارو"، "جوزيف" الذين شاركوا في مجزرة شاتيلا « **في ذلك اليوم، كنت أشرب العرق وأضحك لنكاتهم، والغريب يا سيِّدي، أنّني استمعت إلى هذا الفتى الذي قفز بمظلته فوق الجليل، دون أيّ حقد** » [5]

---

[1] باب الشمس، ص420.

[2] المصدر نفسه، ص420.

[3] المصدر نفسه، ص421.

كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر (مقدمة ابن خلدون)،الباب الخامس، [4]الفصل الأول، حال الأمة عند سقوط الهمة.ص325.

[5] باب الشمس، ص270.

هذا الاعتراف المخجل، يكشف انحلال وضعف الجيل الجديد من الفلسطينيين وانغماسهم في ملذات اللهو، متناسين قضيّتهم وحقهم المسلوب، ولعلّ هذه الظاهرة هي نتيجة حتمية لسلسلة من الضغوطات النفسيّة والسياسية والاقتصادية الممارسة في حق الشعب الفلسطيني داخل وخارج الأراضي المحتلة « **فمنذ أوسلو أصبح الاقتصاد الفلسطيني مرتبطًا في كلِّ مفاصله بالاقتصاد الاستعماري من خلال زيادة تبعيّة الشعب وضرب الاقتصاد المحلِّي عبر تحويل الأراضي المحتلة إلى سوق استهلاكية لبضائع الاحتلال** » [1]

هذا يعني أنّ المشروع الصهيوني حقّق خطّته المبنية على كسر مفهوم المقاومة الشعبيّة وتوجيه الفلسطيني داخل وخارج فلسطين إلى البحث عن لقمة العيش وحاجياته اليوميّة، ولعلّنا إن كنّا نقبل من الناحيّة الأدبيّة تعرية الشخصيّة لذاتها وكشف عيوبها ونواقصها، فإنّنا من الناحيّة التاريخيّة نخجل من أنفسنا التي أفرغت من شحنتها النضالية وأصبحت لقمة سهلة في أفواه الإسرائيليين.

3-أماكن الإقامة الجبريّة:

1- المستشفى:

يعدّ المستشفى في رواية "باب الشمس" المكان البؤري لكلِّ الحكايات، فالسّارد لا يشرع في السّرد إلاّ عندما يكون في غرفة المستشفى جالسا بجانب "يونس"، يحمل المستشفى دلالة نفسية سلبيّة، فهو في رواية "باب الشمس" معادل للموت الذي عرفته أغلب شخصيات الرواية" عبد المعطي" ، "نهى"، "عبد الواحد"، "يونس"...

[1] ليندا طير وعلاء عزة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال- قراءة نقدية وتحليلية- مؤسسة الدراسات الفلسطينية ، بيروت، دط، 2014، ص89.

يتدرّج السّارد في الوصف، إذ يختار أن يبدأ بوصف الغرفة تاركًا المستشفى للأخير « **بياض مصفر، حيطان مقشرة وخزانة ملوّنة بلون الحديد وسقف مليء بالبقع نتيجة انتفاخ الدهن...** » [1] يقترب السّارد في هذا المقطع من الرسّام الذي يحمل ريشته ليمزج الألوان في صورة تقرِّب المشهد من الحقيقة وتكشف عن نفسيّة خليل المتأزِّمة الكارهة للمكان في الوقت ذاته وقد كشفت التعابير :الأبيض المصفر، لون الحديد، ملئ بالبقع... درجة الإهمال وسوء التسيير التي صار المستشفى يتخبط فيها، من جهة أخرى يعمد السّارد إلى وصف فضاء الغرفة التي يرقد فيها "يونس" بلغة الواثق من نفسه المفتخر بإنجازه « **أنت الآن في غرفة "بريمو" وغرفتك نظيفة وجميلة ومرتّبة، انس مسألة الألوان فمن المستحيل المحافظة على الألوان الأصليّة للحيطان والأبواب في مكان تأكله الرطوبة** » [2]

يخرج النص عن الدلالة النفسية السلبية ليصوِّر أفقا آخر معاكسا هو الدلالة الإيجابيّة لبعض الرموز المكانية تلخّصت في المساحة التي خصّصها "خليل" لـ "يونس" بالإضافة إلى الإشارات اللونيّة التي تكشف الجهد المبذول من طرف "خليل" قصد إزالة لون السواد الناتج عن الرطوبة.

ولعلّ نهاية "يونس" في غرفة جميلة ومرتّبة كانت أفضل من نهاية صديقه عدنان الذي لفظ أنفاسه الأخيرة وهو مقيّد بالأغلال في غرفة بائسة كريهة بمستشفى المجانين.

يصوِّر لنا المؤلِّف مشاهد وصفيّة لمستشفى المجانين وقد حرص السّارد "خليل" الذي كان في زيارة تفقديّة لحالة "عدنان" أن ينقل أدقّ التفاصيل معتمدًا على حواسه الخمس: الصوت، الرؤية، الشم، اللمس، الشعور « **مشينا داخل ذلك المكان، الذي لا أستطيع أن**

[1] باب الشمس، ص117.

([2]) المصدر نفسه، ص126.

أسمِّيه، أيّ شيء ليس مستشفى، أكوام المجانين، روائح المجانين، وأصوات المجانين، أنين في كلِّ مكان، أنين يتصاعد كالبخار » [1]

يرتبط وصف المكان بمزاجيّة السّارد وتموقعه داخل المكان –درجة قربه أو بعده عن الشيء الموصوف– « **مشيت ومشيت، حتّى وصلت إلى غرفة لا تشبه الغرف ورأيت رجلاً كهلاً مربوطًا بالحديد، قالوا إنّه عدنان** »[2] وقد سمح توغّل خليل داخل أركان المستشفى بالوقوف على خصائصه لينقله إلى القارئ من الدّاخل وكأنّه يطوف به في رحلة عبر المكان موظِّفا تقنيّة الحواس التي نقلت صورته بكلِّ ما تختزنه من سلبيّة وضبابيّة والتي انعكست على شخوصه التي انتهت في صور يعجز اللسان عن وصفها.

"عدنان" هو رمز الثّورة الفلسطينية والصّمود العربي، واحد من الكثيرين الذين لاقوا التهميش والتّعذيب على أيدي إخوانهم، ليثبتوا للتاريخ أنّ العربي عندما يتجرّد من إنسانيته وقيمه الدِّينية يغدو أكثر بطشا من أعدائه اليهود، ولعلّ "نهيلة" كانت على الحق عندما أجابت المحقّق الإسرائيلي الذي سألها عن هويّتها قائلة: "نحن يهود اليهود".

من الأهميّة بمكان أن نشير إلى أنّ تكرّر أوصاف الضّيق والعتمة في المقاطع السرديّة الخاصة بوصف المستشفى حيث لفظ "عدنان" أنفاسه الأخيرة، يتقاطع مع موقفه المتشائم من القضيّة الفلسطينية حيث انعكس على الفضاء والشخصيات لينتهي الحال بأحد الأبطال ورموز فلسطين سجينا في مستشفى عربي ليكرّم بالضرب المبرّح وليعلّق فوق كتفه

([1]) باب الشمس، ص164، 165.

([2]) المصدر نفسه، ص165.

أوسمة مزيّنة بشحنات كهربائية بعد أن قيِّد بالأغلال وكأنّه مجرم حرب، ما هكذا يموت الأبطال!!...

2- السِّجن العربي:

شغل السِّجن في رواية "باب الشمس" مساحة نصيّة معتبرة، حيث يعدّ من أبرز الفضاءات المختزلة للعلاقة التي تجمع الفلسطيني بأخيه العربي، فالرواية كما نعلم مثقلة بالصِّراعات الدّاخلية بين الفلسطينيين وأخرى خارجية تجمعهم بالبلد الشقيق لبنان ، هذه الظروف كلّها أسهمت في حضور السِّجن كحلّ مؤقت لمعالجة وتصفية المسائل العالقة والأحقاد الدّفينة « **وسيشكِّل السِّجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الدّاخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة إلى النزيل** » [1]

فما إن تطأ أقدام السجين عتبة السِّجن، حتّى يبدأ سيناريو العذاب والألم الذي لا ينتهي، ويدخل السّجين في نطاق المكان السلبي المعادي لكلِّ القيم والعادات التي خبرها خارج أبواب السِّجن، فيصبح الشقاء مقابلا للرخاء، والجوع مقابلا للاكتفاء، والهمّ مقابلا للفرح والاغتباط، يستحضر "يونس" ذكريات إقامته بالسِّجن العربي اللبناني « **كنت مرهقا بعد ثلاثة أشهر في السِّجن، لا أعلم أين سجنوني، كنت في قبو تحت الأرض، ظلام ورطوبة وبرد** »[2]

يبدو السِّجن العربي في برودته وعتمته فضاء مثاليا، يمارس فيه السجّان العربي طقوس التعذيب على أخيه العربي، وقد يصل به الأمر إلى حدِّ التفنّن فيها، ما يجعلنا نقول أنّ السِّجن العربي قد كشف الغطاء عن مشاكل عالقة وقضايا شائكة بين الجبهتين الفلسطينية واللبنانيّة ما دفع هذه الأخيرة إلى التواطؤ مع العدّو الصهيوني ضد الجبهة

([1])حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، ص55

([2]) باب الشمس، ص59

الفلسطينية « **تكلّم معي المحقِّق اللبناني، بلهجة فلسطينية مفتعلة كأنّه يتمسخر عليّ، وهدّدني ثمّ قال إنَّهم سيطلقون سراحي (...)وأنّه يا ويلي إذا حاولت عبور الحدود اللبنانية الإسرائيلية من جديد لأنّهم سيجبرونني على بلع كلِّ أسناني**»[1]

وإذا كان السِّجن اللبناني يفضح التواطؤ العربي الإسرائيلي ضدّ الحق الفلسطيني المسلوب، فالسِّجن الفلسطيني يفتح بابًا آخر يطلّ على فساد الأنظمة الفلسطينية الجديدة وتورّطها في مستنقع الحروب الدّاخليّة والاقتتال من أجل أسباب واهية لا تمتّ للقضيّة الفلسطينية بصلة، ويعدّ "خليل" واحدا من ضحايا هذه التحالفات المتطرِّفة، فبعد اغتيال حبيبته "شمس" جرّ إلى السِّجن الفلسطيني ليحقّق معه فكان بذلك المتهم الذي لا يعرف تهمته والمسجون الذي لا يعرف ذنبه « **رموني في قبو مظلم تحت الأرض، مليء بالرطوبة ورائحة العفونة وتركوني، تعفّنت في القبو عشرة أيّام (...) أخرجوني إلى جلسة التحقيق، وجاء رجل يحمل مخرزًا نستخدمه عادة لتكسير ألواح الثلج، وبدأ يغرسه في صدري، ويطلب منِّي أن أعترف** » [2]

نَقف في هذا الاقتباس على الصّورة الطبوغرافية للمكان والذي يخبرنا عن مظهره الخارجي، العتمة، الرطوبة والظلام، وهي صفات ارتبطت بفضاء السِّجن اللبناني، ثم ينتقل السّارد إلى تصوير طريقة التعذيب التي لا تختلف عن طريقة المحقِّق اللبناني، ولعلّ المؤلِّف من خلال هذا التوصيف الطبوغرافي المشهدي، يكشف لنا عن نشأة جماعات منظّمة تحتضن الجريمة وتدعمها لخدمة مصالحها الخاصة، ما يجعل السِّجن العربي بنوعيه فضاء

([1]باب الشمس، ص60.

[2] المصدر نفسه، 466.

للتعذيب وتصفية الحسابات الدّاخلية القديمة على حساب القضية الفلسطينية التي باتت معلّقة في الهواء.

3 – السِّجن الإسرائيلي:

ليس بعيدًا عن صورة السِّجن العربي المشحونة بدلالات الذّل والانحطاط، يظهر السِّجن الإسرائيلي مع شخصيات فلسطينية أبت الاغتراب في المهاجر وفي مخيّمات اللجوء اللبناني واختارت أن تكون غربتها داخلية ومهجرها فلسطينيا.

تسرد "نهيلة" حكايتها مع السِّجن « **يربطون المعتقل إلى كرسي ويتركونه جالسا لمدّة أسبوع، والكيس الأسود يغطِّي رأسه، ويبقى المعتقل مربوطًا إلى الكرسي داخل ظلام الكيس يرفع الجندي الكيس عن الفمّ مرّة في اليوم ويعطون السّجين كسرة خبز وجرعة ماء** » [1] تأخذ الأوصاف الثلاث الظلام، الرطوبة، العتمة في رواية "باب الشمس" شكلا مكمِّلا لفضاء السِّجن، حيث تتكرّر مع كلّ الشخصيات التي أقامت داخل السِّجن وخبرت فضاءه « **من خلال نظام الرؤية داخل وعي الشخصيّة والذي يخضع للعناصر الحواسيّة أو الذهنيّة أو التأملية إنّ هذه التراكيب اللغويّة الكثيرة والمكثّفة التي تعبِّر عن الظلمة والعتمة تدلّ على الثبات والجمود بل الفناء والموت** » [2]

وهذا ما لمسناه فعلا مع شخصيات كثيرة في الرواية خبرت فضاء السّجن وأجمعت من خلال تصريحاتها بأنه يحمل كل معاني الانقطاع عن العالم الخارجي وينهض بكل بدلالات العجز والاغتراب، لكن هذا لا ينطبق على جميع الشخصيات فبالنسبة لبعضها

([1])باب الشمس، ص185.

([2]) أحمد عوين، أبعاد المكان الفنيّة، دار الوفاء للطباعة والنشر، دط، 2004، ص35.

يمثّل السجن فضاء اتصال وبناء داخلي، فهذا "جمال الليبي" الذي اكتشف بالصدفة أنّ أمّه من أصل يهودي، نبذتها عائلتها بعد زواجها من فلسطيني، يجد في السِّجن الفضاء الرحب الذي احتضن عذاباته وأراحه من كومة الأسئلة التي أتعبته دون أن يجد لها الجواب الشافي « **أقول الحقّ، فالسِّجن أراحني توقّف ذلك السيل المتلاطم الذي كان يضجّ في رأسي (...) جاء السِّجن وأراحني، الأشياء واضحة هناك ! هم ونحن. نحن خلف القضبان، وهم يحرسون السِّجن، هكذا يذهب الالتباس، في السِّجن قرأت كلّ الكتب، وتعلّمت اللّغة العبريّة، قلت عندما أخرج، سوف أزور خالي، وأتكلّم معه بلغته الجديدة** » [1]

يكشف هذا الاقتباس عن دلالات جديدة لفضاء السِّجن، إذ أمسى معادلا للحياة الإيجابية المكثفة بعناصر التطوّر وتحسين الذات ما يجعلنا نقول بأنه الفضاء المناسب لشخصية "جمال الليبي" الذي كان مقتنعا بأن الحياة خارج أبوابه صارت سجنا معنويا لا يقوى على تحمّله.

من جهة أخرى يؤكِّد هذا الاقتباس النقطة التي تطرقنا إليها سابقا والمتمثّلة في تبعيّة المغلوب للغالب، فبالرغم من أنّ "جمال الليبي" قد تعرّض للنبذ والطرد والسِّجن بسبب "خاله اليهودي" الذي أبى الاعتراف بالعلاقة البيولوجية التي تجمعهما كما أنّه رفض أن يتكلّم معه باللّغة العربيّة التي يتقنها، إلاّ أنّ جمال الليبي قد أصرّ على تعلّم اللغة العبريّة من أجل أن يتكلم معه بلغته –العبرية– بعد خروجه من السِّجن .

إنّ التأمّل في فضاء السِّجن بوصفه عالما متفرِّدًا لا يخضع لقانون الحياة الخارجيّة ألهم المؤلِّفين وشكّل مادة خصبة لعرض مختلف الصّور والأوصاف المتعلِّقة بالحياة خلف أبواب السِّجن، ولقد ظهر في رواية "باب الشمس" بوجهيه المظلم والمضاء ما يجعلنا

[1] باب الشمس، 436.

نستخلص أنّ السِّجن وإن كان مرتبطا بأحكام مسبقة تربطه بالفناء والموت، قد ينهض بدلالات جديدة تأخذ قيمها من حياة وإنجازات الشخصية السّجينة التي تشغل هذا الفضاء.

4- أماكن الإقامة الاختياريّة:

1- البيت:

يحتل فضاء البيت أهميّة خاصة في تشكيل معالم الرواية العربيّة ويعدّ من أماكن الألفة الإنسانية، لكنّه في رواية "باب الشمس" ظهر كفضاء للاستراحة المؤقتة من عناء سفر أو من تهجير إجباري في انتظار الانتقال إلى مهجر جديد.

والواقع أنّ هذا الفضاء المحكوم بالمؤقت هو نتيجة حتمية لسلسلة الحروب والصِّراعات التي عرفتها فلسطين مند زمن النكبة " 1948"، وإذا كان الجيل القديم من الفلسطينيين قد حضي بفرصة الإقامة في بيت حقيقي، فإن الجيل الجديد وجد نفسه بحكم الظروف لاجئًا في مخيّمات اللجوء اللبنانية، فهذه شاهينة تحكي عن أماكن إقامتها الجديدة بعد فقدانها لمكان الألفة والاستقرار « **قالت إنّها أخذت أولادها وذهبت إلى مخيّم شاتيلا، وهناك نصبت خيمتها وعاشت ومن الخيمة إلى غرفة حجر الباطون المسقوفة بالخيمة إلى سقف الزانكو، إلى سقف الثورة** » [1]

يكشف هذا الوصف الإيجازي عن تعدّد فضاءات الإقامة ما يبعث على انعدام سبل الاستقرار والتكيّف، ويظهر ذلك جليًّا في عين الواصفة التي رأت أنّ هذه الفضاءات لا ترقى إلى مستوى البيت، فهي مجرد أسماء مجرّدة لا تدعو إلى ضرورة الإلمام بجميع أجزائها، والحال نفسه مع الجيل الجديد، فهذه شمس تُسَمِّي بيتها بلوحة إعلانات مستطيلة « **قالت**

[1] باب الشمس، ص448.

شمس إنّها عاشت قسما كبيرًا من حياتها في بيت التّنْكِ الملوّن، بيت يصير فرنا في الصّيف، وبرّادًا في الشتاء » [1]

يكشف الوصف الإيجازي لمعالم البيت أزمة عدم الانتماء التي يشعر بها الفلسطيني، فهو يعاني انشطارًا مزدوجًا يحمل من الدّاخل أحلام الطفولة وحكايات الجدّة عن ألفة البيت الجميل، ويصطدم من الخارج بضياع المكان الذي سلبه هويّته، ولعلّ تكرار نسق العودة إلى البيت القديم من أجل زيارته أو التعرّف على أصحابه الجدّد، يشي بضخامة الهوّة النفسيّة التي لم تجد قرارها بعد.فهذا نعمان الناطور واحد من الفلسطينيين –الجيل الجديد – الذي لم يولد في فلسطين، ولا يتذكر من بلاده سوى كلمات أمّه « **دخل البيت سلّم وجلس، ذهبت المرأة لتعدّ القهوة، فنهض وبدأ جولة في بيته، رفض مرافقة صاحب البيت، وفي جولته داخل الغرف، اكتشف نعمان كلمات أمّه. صارت كلمات أمّه دليله إلى البيت** » [2]

اكتفى السّارد بِشرب القهوة ثم حمل نفسه عائدًا إلى بلاد المهجر "الدانمارك" دون أن يقدِّم لنا وصفًا هندسيًا أو طبوغرافيا لبيته « **حين نعلم أنّه لم يعد هناك عليّة ولا حجرة السّطح، تظل هناك حقيقة واحدة أنّنا عشنا مرّة في حجرة السّطح، وأنّنا مرّة أحببنا العليّة، إننا نعود إليها في أحلام اللّيل، لهذه الأماكن قيمة القوقعة** » [3]

هذا يعني أنّ الإنسان يدرك قيمة المكان ودرجة تعلّقه به عندما يفقده، وقد رأينا كيف بكت "أم حسن" عندما زارت بيتها بالكويكات وكذلك "أم عيسى" و"شاهينة"... هذه النماذج

[1] المصدر نفسه، ص475.

[2] باب الشمس، ص144.

[3] قاسم المقداد، عوالم تخييلية، س36–37.

وغيرها خبرت قيمة الوطن وأُلْفَة البيت لذلك عاشت قلقة متوترة بعد إدراكها أنّ ما فات يستحيل استرجاعه.

بقي أن نشير إلى واحد من الأسباب التي دفعت "خليل" إلى الابتعاد عن البيت والاستقرار في المستشفى« **منذ ثلاثة أشهر وأنا سجين هنا، وآن لي أن أخرج** » [1]

فبعد اغتيال "شمس" لسامح "أبي دياب"، وجّهت جماعته أصابع الاتهام إلى "خليل" باعتباره الصديق المقرّب لشمس، وهرباً من موت أكيد لجأ خليل إلى غرفة المستشفى، ولم يظهر بيته كمكان ألفة إلاّ مرّة واحدة استطاع فيها التسلل إليه خلسة مغتنما فرصة تواجده مع الوفد الفرنسي، يحكي خليل عن زيارته لبيته « **شكل من أشكال الحماية أن تكون جزءًا من مجموعة مؤلفة من ثلاثة فرنسيين، لن يجرؤ أحد على قتلي أمامهم، وهبطت الشجاعة عليَّ يا سيِّدي (...)، ذهبت إلى غرفتي وتحمّمت ولبست ملابس نظيفة وعدت إليهم** » [2]

يُظهر لنا هذا المشهد الحدثي سرعة وديناميكية كبيرة حيث لا مجال لوصف وتأمّل المكان، [ذهبت، تحمّمت، لبست، عدت] سلسلة من الأفعال المتراصة الخالية من الوصف تفضح خوف السّارد وقلقه، فهو في سباق مع موت يترصّده في كلِّ زاوية من أرجاء البيت، وهذا يعكس المعنى الدلالي المتقاطع مع ألفة البيت ليصير البيت مكانا موحشا وبؤرة للتوتر والقلق.

[1] باب الشمس، س247.

[2] بالمصدر نفسه، ص247.

على العموم، يتضّح لنا من خلال هذه المقاطع وغيرها، أنّ فضاء البيت ظهر فقيرًا من حيث تتبع جزئياته المادية والهندسيّة والطبوغرافية، لكنه من جهة أخرى أبرز عنصرًا بنائيًا هاما يرصد علاقة الإنسان بالمكان الذي كان يشغله والوعي السياسي والإيديولوجي المترتّب على الابتعاد عنه.

فلا يمكن أن نتحدث عن مكان مهجور دون أن نربطه بالإنسان الذي شغله في فترة سابقة، والواقع أنّنا نجد ظاهرة غياب الوصف على مستوى البيت منطقيّة ومرتبطة بالحالة النفسيّة للشخصيّة والوضع الاجتماعي المزري الذي يدفعها إلى حالة دائمة من القلق والاضطراب تمنعها من التوقّف للوصف.

والخلاصة أنّ الحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملاً أساسيًا في قراءة الفضاء الروائي، وكل القراءات الأخرى التي تعمد إلى فصل المكان عن الشخصيّة، تخرج عن الدلالات والمعاني العميقة الكامنة في علاقة المكان بالشخصيّة، وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ المكان – البيت – في رواية "باب الشمس" قد أخذ شكله ومظهره الجديد بعد خروج العامل الإنساني منه ما يجعله رمزًا وطنيًا يعيش في الذاكرة الجماعيّة.

2- المخيَّم:

إذا كان "البيت" هو فضاء معادل للألفة والاستقرار فالمخيّم هو الفضاء النقيض وهو المهجر الإجباري الذي طمر أحلام الفلسطينيين وتطلعاتهم إلى فضاء أرحب.

يتخذ المخيّم في رواية "باب الشمس" أبعادًا سياسية بالغة الحدّة، تقذف بالوحدة العربيّة في بئر عميقة ليظهر على السّطح الجفاء والذلّ والإهانة، فالفلسطيني المحاصر من جهة والمُهَجَّر من جهة أخرى لم يجد في مخيّمات اللجوء إلاّ معاني الكراهيّة والدّمار، ولعلّ هذه

الشهادة لأحد الشخصيات التي عاشت ظروف التهجير تلخِّص علاقة العربي بأخيه العربي عندما يستنجد به في لحظة الغرق والضياع « **أقفلت الحدود على النّاس، ودخل النّاس المتاهة، جاء رجال الدّرك اللبناني، وبدأ العذاب، أبو عارف ساقوه مربوطًا يحتضر تحت السِّياط، وكان يصرخ أنّه لا يستطيع الابتعاد عن جواميسه، جمعوهم في ساحة القرية. وأركبوهم الشاحنات والقطارات، وأبعدوهم عن حدود بلادهم** » [1] ليلقوا المصير البائس في مخيّمات اللُّجوء حيث سيقوا في تلك الأيام، تحكي شاهينة عن ظروف الحياة الصّعبة والقاهرة تحت أوحال المطر وسواد اللّيل « **في تلك الأيّام كان كلّ شيء أسود، حتّى المطر كان أسود يا بني غرقنا في الوحل(..) لم يجد الناس مَلْجأهم سوى في أوراق الموز الكبيرة الناشفة، كانوا يشترون عشر ورقات بخمسة قروش لبنانية، يسقفون بها خيامهم** » [2]

يعود اللّون الأسود ليلوِّن مشاهد الضياع والبؤس تحت سقف المخيّمات البالية، حيث تمنح الشخصيّة لون السّواد لكلِّ شيء يغلِّف فضاءها، حتّى المطر الذي نزل شفَّافًا رأته العين السّاردة أسود، ما يجعلنا نقول أنّ مسألة الألوان أصبحت نسبية تفرضها الحالة النفسيّة للشخصية، حيث تبدو رافضة وثائرة على وجودها في فضاء لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه، ولعلّ حال الفلسطينيين في مخيّم النيْرب لا يختلف كثيرًا عن حالهم في مخيّم اليرموك « **قالت جدّتي إنّها ذهبت إلى مخيّم النيرب في حلب، وبَحَثتْ هناك، وزارت عمّها وأولاده الذين كانوا يعيشون داخل برّاكيات غريبة، كانوا محشورين فوق بعضهم كالذباب، في غرف طويلة مستطيلة** » [3]

(1) باب الشمس، ص346.

(2) المصدر نفسه، ص346 – 347.

(3) المصدر نفسه، ص309.

يظهر هذا المقطع حرص المؤلِّف على ربط المكان بالشخصية، فالوصف عنده لا يكون إلاّ من خلال الحدث الذي يمتزج به ويكشف عن أبعاد المكان، فتعرضه لتفاصيل المكان" الطول والشكل" سمح للقارئ باكتشاف درجة البؤس والشقاء التي كان يعانيها الفلسطينيون في الخيام اللبنانية.

وإذا كان الجيل القديم – جيل النكبة – قد عانى الأمرين في مخيّمات اللجوء، فإنّ حال الجيل الجديد لا يختلف عنه كثيرًا إن لم نقل صار أسوأ « **المخيّم محاصر من الخارج ومدمّر من الدّاخل، ولا يسمحون بإعادة بنائه، كل لبنان يعاد بناؤه بعد الحرب، إلاّ هنا، فهذا الشاهد على المجزرة يجب إزالته، كي تمحى ذاكرتنا، كما امحت قرانا، وثقبت أرواحنا** »[1]

يكشف هذا المثال عن تقاعس الحكومات في إصلاح ما هدمته الحرب، ما يزيد نفسية الفلسطيني تأزّما ونفورًا من فضاء المخيّم الذي اختزن كلّ معاني الدّمار والذلّ والموت بعد "مذبحة شاتيلا".

ونتصوّر أنّ تكرّر حضور المخيّم في الروايات الفلسطينية، يستدعي التفكير في دلالاته كفضاء سليب يقتل الشخصيّة الفلسطينية ويستنفذ طاقاتها الإيجابية، وربما كانت المناسبة سانحة هنا لكي نفتح قوسا نتطرق فيه لأهمية الرؤية في علاقة الشخصية بالفضاء، والواقع أن رؤية الفلسطيني لنفسه ولغربته الداخلية لن تتغيّر ما لم يتمكن من مغادرة فضاء المخيم الذي مازال يمارس ضدّه كلّ أنواع التهميش والتقتيل.

(1) باب الشمس، ص487.

6-اللّغة الروائيّة:

تعدّ اللغة من أهمّ مكوّنات نص الرواية حيث تمثّل الوسيط المباشر بين المؤلف والقارئ، فمن خلالها يعرض المؤلّف تجربته السرديّة بكلّ ما تحمله من رسائل نَصِيّة وتجارب معيشة بالإضافة إلى بصمته اللغوية الخاصة والتي تتجسّد من خلال المعجم اللغوي الذي وظّفه في رسم أبعاد دلالية وأخرى سينمائية يقترب في ذلك من لغة الرسّام الذي يسعى نحو تجسيد رؤية جديدة من خلال توظيفه لأدوات خاصة تعكس قدرته على الابتكار.

6- 1 مستويات اللغة:

اعتمدت رواية "باب الشمس" على تقنية "تيار الوعي" التي تتكئ بدورها على تداعي فكر الشخصية الساردة، ما يعني هيمنة الصوت الواحد حيث يبدو السّارد الرئيسي عالمًا بدواخل شخوصه، متحدِّثا على لسانها، وبالرغم من محاولات المؤلِّف ومن خلفه السارد الرئيسي إيهام القارئ بتعدد الأصوات وحرّيتها في اختيار اللغة التي تعكس خلفيتها الثقافية والاجتماعية والسياسيّة...إلاّ أنّنا لاحظنا في مواضع كثيرة لغة الكاتب تقتحم خطاب الشخصية وتصبغه برؤيته السردية المتقاطعة مع مستواه الثقافي ولغته المتفرِّدة ونرى ذلك من خلال خطاب سارده الرئيسي "خليل" الذي يبدو من خلال تعليقه وحواره الذاتي مع يونس ومع شخصيات أخرى على مستوى الحكاية الإطاريّة ملّمًا بمختلف العلوم السياسيّة والاجتماعيّة والأدبيّة بالرّغم من أنّ مستواه التّعليمي لا يتعدّى المرحلة الابتدائية ولعلّ أهمّ المقاطع التي تكشف حضور الكاتب، المقطع الذي تحدّث فيه "خليل" عن تقنيات السرد

السينمائي « **لم أخبر القصة لكاترين بهذه الطريقة، بل أخبرتها من البداية، تركت الأشياء الغامضة معلّقة في الاحتمالات، كي أستحوذ على دهشتها...**» [1]

يصوِّر خليل" في هذا المقطع تقنيات المفاجأة الدراميّة، من خلال عمليّات الفتح والغلق التي تسهم في خلق عنصر التشويق لدى المتلقِّي (القارئ، المشاهد، المستمع) * والتلاعب بالتسلسل الزمني للأحداث، ولعلّ اللغة المستوحاة من السينما ليست الوحيدة الحاضرة على مستوى الرواية، فهناك اللغة المستوحاة من الطبّ في حديث خليل عن منافع زيت الزيتون « **أعترف بمنافع زيت الزيتون النيء، لكنّي لا أستطيع الموافقة على نظريّة أمّك في طبِّ الأسنان، فليس مقنعًا ما تقوله عن أنّ بزرة الزيتون المطحونة تشكّل مسكِّنا لوجع الأسنان** » [2]

والواقع أنّ لغة إلياس خوري استطاعت أن تتسرّب عبر مشاهد حدثيّة وأخرى وصفيّة، حيث وجدناها في مونولوج السّارد الرئيسي كما وجدناها في حوار الشخصيات الأخرى نذكر على سبيل المثال الحوار الذي جمع "نهيلة" بالمحقِّق الإسرائيلي، حيث بدت الشخصيّة على درجة من الدهاء والحنكة والمراوغة واللعب بالكلمات، بالرغم من أنّها أميّة لم تلتحق بالمدرسة ويمكن أن نقرأ ذلك في هذا المقطع المأخوذ من الحوار

- لن تقولي أين يونس
- لا أعرف شيئًا عنه
- وتعترفين أنّك تشتغلين عاهرة
- أنا حرّة، أفعل ما أشاء ولكنّي لا أشتغل ولا أبيع جسدي بالمال

([1]) باب الشمس، ص427.

([2]) المصدر نفسه، ص228.

– شيء مخجل

–مخجل! سرقتم البلاد وطردتم أهلها، وتأتون لتعطوني دروسا في الأخلاق، يا سيِّدي نحن أحرار، ولا يحقّ لأحد أن يسألني عن حياتي الجنسيّة.

يكشف هذا الحوار عن قدرة "نهيلة" الحجاجية والمعرفيّة، فهي لا تكتفي بالدفاع عن نفسها وعن زوجها من خلال تلبّسها بالفضيحة والعار، وإنّما تمادت إلى توجيه الاتهام إلى الطرف المعادي "إسرائيل" الذي كان سببًا مباشرًا في تدهور أوضاع عائلتها وأوضاع الوطن.

تظهر هذه المقاطع وغيرها لغة الكاتب المبطّنة في خطاب الشخصيات على مستوى الحكاية الإطاريّة أو الحكاية المؤطَّرة، لكن هذا لا ينفي حضور الشخصية بلغتها الخاصة التي تعكس ثقافتها ومستواها الاجتماعي كما سنراه في الجزء الخاص بالتعدد اللغوي.

6– 2 التنوع اللغوي:

أسهم تنوع الأجناس وتفاوت المستوى الثقافي لشخوص الرواية في ظهور لغات ولهجات مختلفة على مستوى نسيج الرواية، حيث نجده متنوِّعا بين اللهجة الفلسطينية واللبنانية، واللغة العربية، الفرنسية والانجليزية والعبرية، ونعتقد أنّ هذا التنوّع كان وظيفيًا بحيث أعطى للشخصيّة واقعيتها وسمح لها باستخدام اللغة التي تعرفها، من جهة أخرى خلّص الحوار من عنصر الرتابة والملل الذي يظهر عادة مع تكرار الأسلوب اللغوي ذاته، ويمكن أن نعرض أهمّ النماذج اللغوية التي ظهرت في رواية "باب الشمس" في الجدول الآتي:

المثال	اللغة	اللهجة
« حين انقلب العالم بي، لم أستعد وعي إلاّ بعد ثلاثة أيّام، فخفت.. » ص145	عربية فصحى	
« كنت أقلّدهم، وأشعر أنّني أصير إنسانا آخر داخل اللغة الانجليزيّة أنفعل على طريقتهم، وخاصة طريقة ذلك "الباكستاني" الذي كان يتغيّر كليًّا حين ينفعل، يمطّ فمه، ويصبح مثل أبطال الأفلام الأمريكيّة ويصرخ Fuck » ص159	مزيج عربي إنجليزي	
« Nous sommes des voyeurs » ص253	لغة فرنسية	
« They raped me » ص255	لغة إنجليزيّة	
حطّ بالخرج، جاوبني كلّه تفنيص		لهجة لبنانية
والله بكيت يا ابني، يا حسرتي على الغنمات، كيف راحت مثل شي انطفا ص101		لهجة فلسطينية
« ابتسمت نهيلة فقالت، أخاذ، شتايم، شالوس، أربع، خميش، شيش، شيفا، شمونة، تشع، عشر » ص406	لغة عبريّة	

تكشف هذه النماذج عن تعدّد اللغات واللّهجات في نسيج الرواية ولعلّ هذا التنوّع مردّه اختلاط الفلسطينيين الذين هاجروا من قراهم ومدنهم ليلتحقوا بمخيّمات اللجوء بلبنان حيث حدث التزواج بين اللهجتين مفرزا لهجة هجينة تجمع بين الفلسطيينية واللبنانية، من جهة أخرى تكشف اختلاط الفلسطينيين باليهود فنهيلة مثلا واحدة من الفلسطينيين الذين فضّلوا البقاء في الوطن وقد ساعد عملها عند اليهود على تعلّم لغتهم والحال نفسه بالنسبة لأولادها ولفلسطينيين آخرين، من جهة أخرى تظهر اللغة الفرنسية مع مجموعة من الفرنسيين الذين التحقوا بمستشفى الجليل حيث يعمل "خليل" قصد جمع معلومات رسمية من شأنها أن تثري النص المسرحي الذي استوحى أحداثه عن مجزرة شاتيلا، على اعتبار أنّ مستشفى

الجليل قد تكفّل بأغلب الجرحى الناجين من هذه المجزرة، أمّا اللغة الانجليزيّة فقد ظهرت نتيجة انضمام "خليل" إلى المعسكر التّدريبي "بالصّين" حيث اضطّر لاستعمال اللغة الانجليزيّة للتواصل مع الصّينيين الذين كانوا يتكلمون بها في مخيمات التّدريب، كما ظهرت اللغة الإنجليزية مع "دنيا" واحدة من الناجين في مجزرة شاتيلا، كانت تلجأ إلى استعمال بعض الكلمات باللغة الإنجليزية كلما استعادت قصّة اغتصابها الجماعي أمام الوفود الأجنبية في الملتقيات الدوليّة .

6-3 البصمة اللغويّة:

استعان الكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي في سبيل تشكيل لغة متفرِّدة، أساليب لغويّة متنوِّعة خطّ من خلالها ملامح لوحته الروائية واقترب بذلك من الرسّام الذي يبتكر في كلِّ مرّة يداعب ريشته أسلوبًا جديدًا في الرّسم، نتتبّع فيما يأتي بعض هذه الوسائل:

1- تعريف ما لا يُعرّف:

يعتمد "إلياس خوري" لغة خاصة في تعريف الكثير من الملفوظات التي لا تحتاج إلى تعريف*، نذكر على سبيل المثال لا الحصر قوله « **يرفع يده وينتظر منِّي السّكوت، كما في الـ 48** [1]» يجدر بنا أن نقف عند هذا التعريف ليس من الناحيّة النحوية أو البلاغية لأنّها قتلت بحثا بل من الناحية السردية، فنحن نعتقد أنّ اقتران "أل" التعريف بالعدد (48) لم يكن اعتباطيا، حيث يقابل سنة 1948* ، وهو تاريخ مفصلي غيّر خريطة

(1) باب الشمس، ص225.

(*) تكررت هذه السنة في الصفحات 207، 208، 469، 268، 279، 32، 408.

فلسطين ومصير أبنائها وكأنّ السّارد يريد أن يقول لنا أنّ هذه السنة غنيّة عن التّعريف فهي محفورة في قلب كلّ فلسطيني وكلّ عربي.

وتكرّر "ال" التعريف في مواضع كثيرة، تقترن في كلِّ مرّة بملفوظ معيّن تكشف عن معنى جديد « **كان المدرِّب يركض أمامنا، ويصيح بهذه "النموت"، ونحن نركض خلفه، وفمنا ممتلئ بفاكهة الموت** » [1]

يسترجع "خليل طفولته عندما كان في مخيّم الأشبال يردِّد العبارة الحماسيّة "نموت ونموت ولا نركع"، لكنه يعود ليعلِّق عليها بمفردة "النموت" التي توحي باستيعابه لمعنى الموت، الذي أمسى يلاحقه في كلِّ مكان يقصده، فهو في المستشفى حيث يعمل وفي المخيّم حيث يقطن، وهو في الذاكرة حيث تسكن كلّ الحكايات التي يعرفها ولا يعرفها، وقد تكرّر أكثر من مئة مرّة على مستوى الرواية، ما يجعل منه أكثر من معروف وأكثر من معرّف لدى الشخصيّة السّاردة.

2 –جمع ما لا يُجمع:

يعمد الكاتب إلى أسلوب جديد في تعامله مع المفردات، عندما يجمع الحرف "ربّما" *في قوله على لسان السّارد الرئيسي « **كلّ الربّمات ممكنة**» [2]

ولعلّ اعتماد الكاتب على جمع الحرف "ربّما" في هذا الموضع، يؤكِّد تسرّب عنصر الخيال إلى حكايات "خليل" فهو من جهة لم يعد متأكِّدًا من صِحَّتِها، ومن جهة أخرى أسهم

([1]) باب الشمس، ص279.

([2]) المصدر نفسه، ص207.

التشكيك المطلق من خلال جمعه لـ "ربّما" في اختزال مجموعة كبيرة من التساؤلات على مستوى الخطاب كانت ستغطّي مساحة نصيّة واسعة.

3 – تحوير المفردات:

يتفرد "إلياس خوري" باستعماله لمفردات جديدة اشتقها من أسماء ومصادر متنوّعة، نذكر على سبيل المثال قوله « **مكبِّرات الصوت في كلِّ مكان، والناس يتريّضون، كلّ الشعب الصِّيني في الرياضة الصباحيّة** »[1] فالفعل "يتريّضون" المشتق من المصدر"رياضة" أخذ من خلال السّياق معنى ممارسة الرِّياضة وكذلك الفعل "يَتَدَكْتَر" الذي وظفه الكاتب في سياق حديثه عن الدكتور "أمجد" الذي أصبح فجأة مديرًا للمستشفى، هذا يعني أنّ الكاتب استطاع من خلال استغلاله لإمكانية الاشتقاق في اللغة العربية أن يخلق معجما لغويا خاصا به.

4 – توظيف لغة سينمائية:

حرص الكاتب من خلال توظيفه للغة سينمائية [2] على مسرحة الأحداث وتقريبها من العرض كقوله مثلا "لقطة قريبة"، "منظر جانبي" "مشهد بانورامي" بالإضافة إلى توظيفه لمصطلحات خاصة بعالم الإضاءة والألوان التي عملت على كشف الجانب الدّاخلي للشّخصية في الكثير من الأحيان« **في تلك الليلة، كان القمر يشتعل في سماء الجليل، قرع يونس زجاج النافذة، ومضى، ولكنّه سمعها توشوش، التفت فرآها خلف النافذة، وضوء القمر ينسكب على شعرها الأسود الطويل** » [3]

---

(1) باب الشمس، ص153.

(2) وظف الكاتب مصطلحات تنتمي إلى الحقل السينملائي وجدناها في الصفحات ص319، 169، 111، 343، 319، 332، 428، 228، 389، 333، 293، 291... .

(3) المصدر نفسه، ص389.

يكشف هذا الاقتباس عن لغة سردية وصفية تقترب من عين الكاميرا التي ترصد أدق الحركات وأرفع الأصوات، وقد وظّف في سبيل ذلك درجة الإضاءة الخافتة المتقاطعة مع اللون الأسود، حتى يعطي للحدث رومانسية مميّزة على نحو ما يفعل المخرج في لقطات مشابهة، ويمكن أن نعرض نوعين من التّصوير * في رواية "باب الشمس" استخدمهما الكاتب حتّى يضفي على نصّه طابعا دراميا ملائما لنوعية الأحداث:

أ- التصوير الثابت(الفوتوغرافي):

يتقاطع هذا النوع من التّصوير مع الجسد الأنثوي، إذ يعمل السّارد على تصوير مناطق حسّاسة من جسد المرأة بصفة دقيقة تشعرنا بحضور سيطرة بصرية على الجزء الموصوف « **كان جمالها يستدير، وشعرها الأسود الطّويل ينسدل مربوطًا خلف عنقها وظهرها، وتمشي متهاديّة، كأنّها حين تحبل تمتلئ نورًا خفيًّا يشعّ من وجهها وعينيها (...)تصير نهيلة مدوّرة مثل تفاحة ناضجة، تفوح منها رائحة الزعتر الممزوج بنكهة التّفاح الحامض. وتكتمل. وإنّها حين كانت تأتيك حبلى إلى مغارة باب الشمس، كانت تفيض حبًّا ونعاسًا** » [1]

يحرص السّارد في هذا المقطع على تصوير أكثر من جهة، إذ ينقل لنا تفاصيل كثيرة تخصّ الحواس كلّها في محاولة منه أن يعطي للوصف سمة التصوير السينمائي الذي يغطّي أكثر من زاوية في لحظة واحدة وقد اقتصر هذا النوع من التصوير الثابت على جسد المرأة دون جسد الرّجل «**ينصرف المتن الروائي في كثير من لحظاته التّصويريّة، إلى إبراز أهميّة الألوان في جسد المرأة وتدقيق الوصف في بياض الوجه واليدين والساقين والوركين**

(*) يرجى العودة إلى سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، ص 382، 383،384 .

(1) باب الشمس، ص284.

عند التّعرية ليزيد من شبقيّة المشهد الإيروتيكي وإثارته عبر اللغة الروائيّة »[1] فتصوير الجسد الذكوري لم يتعدّ الملامح الخارجية بصفة سطحية ومباشرة وهذا ما يدفعنا إلى القول أن تصوير الجسد عند "إلياس خوري" يقترب من تصوير السينما الذي يجمع بين البعد الجمالي والتسويقي للجسد الأنثوي.

ب- التصوير المتحرِّك:

ارتبط التّصوير المتحرِّك في رواية "باب الشمس" بالمَشاهد الحدثيّة التي غلبت على النص الروائي فرواية باب الشمس هي رواية أحداث بدرجة أولى تأتي متسارعة أحيانا ومتباطئة أحيانا أخرى وقد أسهمت الصّورة المتحرّكة في رصد هذه الحركة « **حملت طنجرة الماء السّاخن، التي كانت قد جهّزتها لي في المطبخ، ودخلت إلى الحمام، وحين خرجتُ كانت تقف في الصّالون وتنتظرني** » [2]

نلاحظ أنّ السّارد قد وظّف مجموعة من الأفعال [حملت، جهّزت، دخلت، خرجت، تقف، تنتظر] جاءت في اتجاه خطِّي تقدّمي من الماضي إلى الحاضر، أسهم التصوير المتحرِّك في نقل درجات السّرعة المتباينة والتي بلغت أوجّها مع الأحداث ذات الطابع الحركي « **كنت في الكمين في مدخل القرية، وعندما سمعت قصف الطيران ركضت صوب البيت حاملا بندقيتي الإنجليزية، وحين وصلت إلى البيت كانت النار في كلِّ مكان، والله لم يتسنّ لي دفن زوجتي وأولادي الثلاثة. وانهزمت مع المنهزمين، من صفوري إلى الرامة، ومن الرامة إلى البقيعة، ومن البقيعة إلى سحماتا فدير القاسي فبنت جبيل في لبنان** » [3]

([1]) ابراهيم الحجري، المتخيّل الروائي العربي، ص65.

([2]) باب الشمس، ص522.

([3]) المصدر نفسه، ص89.

يختزل هذا الاقتباس صورًا متحرِّكة بلغت ذروة السّرعة ساعد التّصوير المتحرِّك على نقل الأحداث المتسارعة عبر أزمنة وفضاءات متباعدة .

ج _التصوير التّدريجي:

اعتمد إلياس خوري في أغلب الحكايات التي سردها على لسان سارده الرئيسي "خليل" على التصوير التدريجي للحدث، حيث يستهل الحكاية بما يشبه المقدِّمة التشويقية ثم ينتقل بعدها إلى سرد تفاصيل القصة ويمكن أن نلمس ذلك في المقطع الآتي « **سنة من التشرّد، سنة من الوحدة والانتظار (...) أنت قلت لي إنّك صلّيت كي يعطيك الله نعمة النسيان، وإنّك لا تريد أن تتذكّرها، لكنّها تعود إلى مخيِّلتك كطيف** » [1]

يكشف هذا المقطع عن مهارة السارد في إثارة القارئ وتفعيل مخيّلته فهو يدفعه إلى التساؤل من خلال سكوته عن أهم الأحداث التي جرت خلال هذه السّنة وحجبه لهويّة الشخصيّة التي كان يحكي عنها، لكنه يعود ليكسر أفق انتظار القارئ في المقطع الموالي مباشرة « **كانت وحيدة، امرأة وحيدة تدور حول مقابر الكابري المهدمة، ولم تكن مقابر. فالجيش الإسرائيلي لم يترك حجرًا على حجر في الكابري بعد احتلالها...** » [2]

يكشف السّارد من خلال الاقتباس الثاني حكاية مجنونة الكابري التي كان قد لمّح لها في المثال الأوّل، حيث يأتي الاقتباس الثاني ليعرض أحداثا تكميلية لما خبره يونس خلال تشرّده في الخلاء، هذا النوع من الوصف يقترب من التّصوير السينمائي الذي يختزل في المشهد الاستهلالي جملة من اللقطات المحمّلة بالدّلالات الرمزيّة والشعوريّة والنّفسيّة المتداخلة والمتراكمة، وبذلك تحمل المُشاهد على إنتاج عدد هائل من الحبكات الذهنيّة التي

(1) باب الشمس، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص64.

تتوافق مع الصّور المُشاهدة لكنّه يصطدم في كلِّ مرّة بمفاجآت دراميّة تكسر –عملياته التركيبيّة – المونتاج الذهني الذي لايسأم القارئ/المُشاهد من انتاجه.

د– اللغة المشهديّة:

تتعدّد المصادر الفنيّة في رواية "باب الشمس"، ولعلّ "اللغة المشهديّة" واحدة من أهم التّقنيات التي استخدمها الكاتب ومن خلفه السّارد الرئيسي في تصوير أحداث الرواية، ويمكن أن نرصد هذا النّوع من التقنيات في ثلاثة أنواع من التّصوير:

1– الصّورة الومضيّة:

تأتي سريعة جدًا، تركِّز على جزء صغير من الشيء المصوّر، تختزل الحدث بجملة أو تركيب لغوي سريع وبسيط تعتمد على الإخبار نراها في الاقتباس الآتي « **البلد كانت عَمَّالي تزحط وَهُمَّ قاعدين** [1]»يعتمد السّارد على الصورة الومضية في مواضع كثيرة، وغالبا ما تأتي مرتبطة بالأحداث الرئيسية التي تتفرّع عنها أحداث ثانوية وهي في ذلك تقترب من المَشاهد التي تمهِّد لظهور مشاهد أكثر تفصيلا للحدث « **تسود هذه الصّورة في مساحة النص وتأتي تمهيدًا تصويريًا إمّا للصّورة اللقطة وإمّا للصّورة المشهد، أو عنصرًا تكوينيًا في إحدى الصّورتين** » [2] كما سنراه في الصّورة اللقطة والصّورة المشهد.

2 – الصّورة المشهد:

ينتقل السارد مباشرة في الصفحة نفسها إلى مشهد حدثي مكثّف يصوِّر من خلاله سقوط الغابسيّة «**الطائرات الإسرائيلية تحوم فوقنا، ونحن نتدافع في الخلاء بحثا عن ملجأ،**

(1) باب الشمس ، ص344.

(2) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، ص384.

ولا ملجأ، حتّى وصلنا إلى المنصورة، قطعنا الحدود وامحت الأصوات وانطفأ الرّعب [1]يجمع هذا المشهد مجموعة من الأحداث المتتالية يمكن أن نطلق عليها لقطات، جاءت في قالب استرجاعي على لسان الجدّة شاهينة التي كانت تحكي لـ "خليل" ظروف انسحابها من الغابسيّة بعد سقوطها، يمتدّ هذا المشهد المسرود ليكشف عن أحداث جديدة تختزلها السّاردة في مساحة نصيّة قصيرة « **وجدنا أنفسنا في قانا، وهناك استأجرنا منزلاً من آل عطية، ياسين يذهب إلى المدرسة، وأنا والبنات قعدنا في البيت، وصرفت كل ثروتي، كانت قانا جميلة وهادئة مثل قريتنا في فلسطين** » [2] يكشف هذا الاقتباس عن سلسلة من المشاهد المتحرِّكة والمنفصلة التي تعتمد على التصوير المتحرِّك، وينفرد المشهد الأخير – وصف مدينة قانا – على التّصوير الثابت الذي جاء سطحيًا، ولعلّ هذا النوع من التصوير جاء مرتبطا بالحالة النفسية للشخصيّة الجدّة "شاهينة" التي كانت تستعد لترك المدينة مرّة أخرى.

(1) باب الشمس، ص344.

(2) المصدر نفسه، ص344.

6-4 تفصيح العاميّة:

استعان الكاتب في سبيل تشكيل لغة خاصة بتقنيات لغوية متنوِّعة أبرزها تفصيح العاميّة أيّ رد الكلمة العاميّة إلى أصلها الفصيح، ويمكن أن نقرأ ذلك في مواضع كثيرة على مستوى لغة السّارد الرئيسي أو على مستوى المقاطع الحواريّة، تقول إحدى معارف "خليل" « **أهلاً وسهلاً بالدكتور خليل ، والله زمان، كَيْفَ الأحوال، انشاء الله بالك مرتاح** [1] بينما جرى نُطقها « **أهلاً وسهلاً بالدكتور خليل، واللاّزمان، كِيف الأحوال، انشاء الله بالِك مِرْتَاحْ** »

وكذلك في قول شاهينة « **أنا رحت وحوّشْتُ الأرْضَ، وما خِفتُ من اليهود** » [2]

بينما جرى نطقها « **أنا رُحتْ وحوّشِت الأرض، وما خِفِتْ من اليهود** »

يكشف هذان المثالان وغيرهما عن قدرة الكاتب على تفصيح العامية حيث تصبح الجملة خاضعة للإعراب السّليم بمجرد استبدال الفعل "حوّش" بفعل آخر ينتمي إلى المستوى الفصيح «**والجمع بين هذين المستويين يقوم على أساس مستمدّ من الركائز التي يقوم عليها فن السّرد، والاتجاه باستخدام اللغة نحو المزيد من تحليل الشخوص، ورسم ملامح الوجوه...وتقريب مادة السّرد المحكي –عن طريق اللغة–من الواقع**»[3]

يمكن أن نتتبّع مشهدًا حواريًا آخر كتب بالطريقة عينها قد يستقيم مع الوجهين الفصيح والعامي إذا أحدثنا تغييرات طفيفة « **تركت بيروت وجيت على ها الأرض الحفرا**

([1]) باب الشمس، ص251.

([2]) المصدر نفسه ، ص309.

([3]) ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص240.

النفرا، بتعرفي مدرسة الأليانس، على يمين المدرسة في بناية من ثلاث طبقات، كان يملكها واحد يهودي أصله بولوني، اسمه إيلي بروان، أنا من هناك » [1]

إنّ الملاحظ للغة الخطاب في هذا الاقتباس يكتشف أنّه يقترب من اللغة الفصيحة، وأنّه لا يلزم لنطقه كذلك إلاّ باستبدال (جيت) بـ (جئت) (الحفرا النفرا) بـ (الحفراء النفراء)، (بتعرفي) بـ (تعرفين)، ولعلّ ظهور الألفاظ الشعبيّة المتداخلة مع العربيّة الفصيحة في رواية "باب الشمس" يدخل في إطار الأدب الشّعبي خصوصا أن الرواية تمثِّل شريحة واسعة من طبقات المجتمع« **تتحدّد هويّتها بالمواقف التي يضعها فيها ممّا يسمح لهذه الشخصيات أن تفعل شيئًا ما، وتنفعل بكلِّ ما يقتضيه الموقف وأن يدع شخصياته تفصح عن نفسها بلغتها** » [2]

والواقع أنّ الكاتب ومن خلفه السّارد الرئيسي قد حرص على توسيع مجال القراءة من خلال مزاوجته بين اللغة الفصيحة والعامية المهذّبة دون أن يحدث الغريب الذي لا يفهمه المغربي أو الجزائري أو التونسي...فالعامية الفصيحة جاءت كقوالب تحفظ الرّصيد اللغوي الشّعبي دون أن تقضي على متعة القراءة.

انطلاقا مما سبق يمكن القول أنّ إشكالية اللّهجة والفصحى في اللغة العربيّة لم تكن مطروحة بالنسبة لإلياس خوريّ، لأنّه استطاع أن يخلق عبر مزجهما عالما روائيا جديدًا مبنيًا على التنوّع والانسجام فالقارئ لرواية باب الشمس يكاد لا يشعر بحضور اللهجة في خطاب الرواية ونعتقد أنّ هذا يعود إلى خبرة الكاتب في انتقاء مفرداته وتكييفها بحيث تصبح قادرة على الذوبان في اللغة العربية الفصيحة.

---

(1)باب الشمس، ص109.

(2)عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السرديّة في الرّواية، عين للدِّراسات والبحوث الاجتماعية، ط1، 2009، ص187.

6-5الشخصيّة واللغة:

إنّ القراءة المتفحِّصة لرواية "باب الشمس" تكشف صراعًا حقيقيًا في علاقة شخوص الرواية مع اللغة ويمكن أن نقرأ في تصريح الكاتب نفسه على لسان سارده الرئيسي « **لغتنا يا سيِّدي كسلانة كثيرًا، لا نبحث عن أسماء الأشياء، نسمِّيها كيفما اتّفق، وعلى المستمّع أن يفهم يجب أن يكون الآخر عارفًا بما تريد قوله كي يفهم عليك، وإلاّ دخلنا في سوء التّفاهم** » (1)

يكشف هذا الاقتباس عن رأي الكاتب في لغة التواصل التي نستعملها في حياتنا اليوميّة، وبالرغم من حرصه على التستّر خلف شخوصه إلاّ أننا ندرك أنّ مثل هذه التعليقات العميقة لا تصدر عن خليل ذي المستوى الرابع ابتدائي « **الرواية هي الكائن الأكثر التصاقا بالعناصر الاجتماعيّة، وهي المنتج الاجتماعي اللغوي الأمثل للتعبير عن المجتمع وتمثيله، لذلك لابدّ من طفوِّ كثير من الظواهر اللغويّة على سطوح المعالجة الروائيّة** » (2)

ولعلّ أهمّ الظواهر اللغوية التي رصدناها على مستوى النسيج الروائي هي الاصطدام بحاجز الهوية المتقاطع مع طبيعة المنطوق الشفوي، ويمكن أن نعرض بعض النماذج لشخصيات أجبرت أو تطوّعت أن تتعلّم لغة جديدة تمكِّنها التّواصل مع عالمها الجديد ، فهذه "سارة ريمسكي" مهاجرة ألمانية يهودية تعرّفت على شاب فلسطيني أغرمت به تزوّجا لتجد

(1) باب الشمس، ص123.

(2) سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، ص377.

نفسها أمام حاجز اللغة « **تَأَقْلَمَتْ بسرعة مع وضعها الجديد، صارت تتكلّم العربيّة بلهجة غزّاويّة** » [1]

وإذا كانت "سارة ريمسكي" قد تأقلمت بسرعة مع اللغة، فإنّ الحال يختلف مع "إيليلا" المهاجرة اللبنانية اليهوديّة التي أُجبرت على ترك منزلها ببيروت لتجد نفسها بفلسطين "الكويكات" تسكن منزل "أم حسن" « **كنت وحدي تلميذة وحيدة من لبنان، وكانوا كلّهم يتكلّمون العبريّة، بقيت خمسة أشهر صامتة (...)، أصبحت خرساء قبل أن أتكلّم مثلهم** » [2]

وإذا كان اليهودي العربي والأوروبي المهجّر إلى فلسطين مجبرًا على تكلّم العبريّة فإنّ العربّي الذي اختار أن يبقى في وطنه أجبر نفسه على تعلّمها لأنّه في حاجة إليها تساعده في قضاء حاجاته وفي التواصل مع الآخر "اليهودي"، تحكي "نهيلة وهي واحدة من الذين اختاروا الاغتراب داخل الوطن عن معاناتها وعن علاقتها باللغة العبريّة «**هم لا يريدوننا أن ننسى لغتنا وديننا، لأنهم لا يريدوننا أن نصير مثلهم (...)، يريدوننا أن نبقى عربًا، وأن لا نندمج. لا تخف. إنّهم مجتمع طائفي مغلق، حتّى لو أردنا، فلن يسمحوا لنا بذلك** » [3]

يكشف هذا الاقتباس عن مدى تمسّك اليهودي بلغته، وحرصه على احتوائها حتّى لا تتسرّب إلى الآخر "الفلسطيني" الذي ظهر في مواضع كثيرة من نص الرواية ذائبا في لغة الآخر [*]، وقد وصل الأمر مع السّارد الرئيسي "خليل" إلى حدِّ الخجل من التكلّم

(1) باب الشمس، ص413.

(2) المصدر نفسه، ص112.

(3) المصدر نفسه، ص406 – 407 .

(*) تبرز ظاهرة ذوبان الشخصية في لغة الآخر في الصفحات 244، 257، 263، 265 .

بلهجته الفلسطينية أمام جماعة القوات اللبنانية المتورِّطة في مجزرة شاتيلا « **حاولت الانسجام معهم لكنِّي لم أستطع، كأنّ فمي كان مغلقًا بحجر، أو كأنّني تحاشيت لهجتي الفلسطينية** » [1]

هذا الاقتباس يكشف عن ضعف شخصيّة خليل وانفصامها على مستويات عدّة كما سنراه في المبحث الموالي، ولعل الكاتب من خلال تعرّضه لهذه النقطة، قد فتح عين القارئ على نوع آخر من الصِّراع الذي يعيشه الفلسطيني داخل المجتمع اللبناني، إنّه صراع اللّهجة الذي يفصل بين العربي الفلسطيني وأخيه العربي اللبناني.

(1) باب الشمس، ص269.

7-الشخصيّة الروائيّة:

تعدّ الشّخصيّة عُنصرًا أساسيًا في بناء الرواية إذ لا يمكن أن نتصوّر رواية دون شخصيات، فالشخصيّة الروائيّة م

نصهرة في كلِّ عنصر من عناصر السّرد الروائي، نجدها مرتبطة بالحدث الذي تسير به في اِتجاه معيّن، ومرتبطة بالفضاء الذي تشغله والزمن الذي تنمو بداخله واللغة التي تصوّر ظاهرها وتعرِّي باطنها، ومعنى هذا أنّ الشخصية هي العصب الرئيسي الذي يشدّ أوتار الرواية وفي غيابها تغيب الرواية كشكل فنِّي ينتجه الفرد انطلاقا من خبرات جماعيّة، وحتّى لا يقع اللبس في تحديد مفهوم الشخصية لابد أن نشير إلى أنّنا بصدد البحث في الشخصيّة الدراميّة، وهي شخصية تختلف عن الشخص العادي الذي نعرفه جميعًا ونتعامل معه في حياتنا اليومية، فالشخصية الدراميّة هي نتاج مجموعة من العمليات الانتقائية والتركيبيّة التي تهدف إلى خلق شخصيّة متفرّدة ومقنعة في الوقت ذاته تشوِّق القارئ وتحركه عاطفيًا « **إنّنا لا نهدف، عندما نكتب إلى وصف الحياة بل إلى وضعها في القالب الدرامي** » [1]

هذا يعني أنّ الحياة العاديّة التي نحياها جميعًا هي جملة من الأحداث الروتينية التي كثيرًا ما تقترن بالخيبة والملّل، وعلى النقيض نجد الحياة في الدراما مفعمة بعناصر التشويق وتبدو الأحداث فيها مترابطة منتقاة لإشباع فضول القارئ وإدخال بعض

(1) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظريّة والتطبيق، ص374.

السِّحر الذي يبهره وهذا ما نفتقده في الحياة العاديّة، والأمر نفسه بالنسبة للشخصيّة في الرواية تأتي إلينا محمّلة بصفات خاصة ينتقيها الكاتب بعناية ثمّ يعمل على مزجها مع عناصر السرد الأخرى حتى تغدو شخصية حيّة قادرة على الحركة والقفز إلى عالم القارئ بحيث يشعر أنّه هناك علاقة وطيدة تربطه بها ويقودنا هذا الأمر في النهاية إلى نتيجة حتميّة تتمثّل في أنّ الحديث عن الشّخصيّة هو حديث عن الرواية وعن سرِّ وجودها.

7-1 الشخصية في رواية باب الشمس:

يمكن أن نعتبر رواية "باب الشمس" رواية الشخصيات، حيث نكاد نجزم أن تذكّر عدد الشخصيات يستحيل على غير الباحث المتخصِّص، فهذه الشخصيات لا تقلّ أهميّة عن الشخصيات الرئيسيّة، حيث تقوم كلّ شخصية بسرد حكاية تصلح لأن تشكِّل رواية جديدة قائمة بذاتها، وبالرغم من تراكم الشخصيات والأحداث، فإنّ هذا لم يمنع الكاتب من وضع نهايات لبعض حكاياته باختلاف أزمنتها وأمكنتها.

تُقدّم الشخصيّة في رواية باب الشمس في إطار تيار الفكر ـ تداعي فكر الشخصيّة السّاردة – وهذا لا يرتبط بالشخصيّة الرئيسية "خليل"، بل يتعدّاها ليشمل جميع الشخصيات – الشخصيات السّاردة من الدّرجة الثانية – فتقديم أو تشكيل الشخصيات في هذه الرواية يتكوّن تدريجيًا ما يجعلنا نقول أنّ شخصيات رواية باب الشمس تنمو في اتجاه ارتدادي، فهي مرتبطة بالذاكرة التي تسترجعها في شكل ومضات ومشاهد حدثية وحوارات، تعمل على كشف طبيعة الشخصية ودرجة تطوّرها « **حيث تفصح هذه الأنا عن الجزئيات البسيطة**

الفاعلة في تكوينها بالتدريج، من خلال شذرات تبثّها في سياق العمل، وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها مع العالم المحيط » [1]

هذا يعني أنّ الشخصيّة لا تقدّم بشكل مباشر، وإنما يكتشفها القارئ بشكل تدريجي داخل الحكاية التي تسردها من الذاكرة، ومن خلال الحوار الذي يجمعها بشخصيات أخرى، وبما أنّ رواية "باب الشمس" هي رواية مونولوج بدرجة أولى فإنّ معظم الشخصيات قدِّمت من خلال الاسترجاع « **ومن المزايا التي تصاحب استخدام المونولوج إضفاء الطابع الدرامي على الشخصيّة، فَيبدو الكاتب وقد نحّى نفسه جانبًا، تاركًا للشخصيّة ذاتها أن تعبّر عمّا لديها من مشاعر، وأحاسيس، وأفكار، وهواجس** » [2]

هذا ما يدفعنا إلى القول أنّ الشخصيّة في رواية "باب الشمس" أقرب إلى الشخصيّة المسرحيّة أو الشخصيّة السينمائية، تتحدّث بصوتها، تكشف ما تشاء وتخفي ما تشاء، ما يدفع المُشاهد إلى المشاركة في العملية التحليلية للشخصية، في غياب الرّاوي الذي يفرض عليه رؤية معيّنة.

[1] عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص81.

[2] ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدّار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص183.

2-الحوار والتشخيص:

جاء الحوار في رواية "باب الشمس" في معظمه مضمّنا داخل قالب استرجاعي، لكنّه أسهم في تقديم جانب كبير من الشخصيّة، ولعلّ الحوار من أهم الوسائل السرديّة التي تدفع مجرى الحكاية إلى الأمام، وتكشف خبايا الشخصيّة من خلال المنطوق الشفوي « **لذلك فالحوار يتضمّن فعل وردّ فعل ودافع واستجابة** » [1] ويمكن أن نرى ذلك من خلال أمثلة كثيرة في رواية "باب الشمس":

هذا الحوار يجمع الدكتور "أمجد" بالممرِّض "خليل" [2]

« هل تعرف ماذا تفعل »؟ قُلت

« طبعا أعرف، أنا أقوم بواجبي، المستشفى لا يستطيع استقبال حالة كحالة يونس، أمثاله يذهبون للموت في بيوتهم »

« لا أحد في بيته » قلت

« أعرف، لذلك سننقله إلى بيت العجزة »

« لا يمكن » صرخت « أنت لا تعرف ماذا تقول »

« بلى أعرف أكثر منك »

« لا تعرف شيئًا »

« أقوم بالشّفقة، لا مكان للشّفقة في مهنتنا »

[1] حسين رامز محمّد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص425.

[2] باب الشمس، ص.169

« الشفقة! أنت معتوه، أنت لا تعرف شو يعني يونس »

يونس! وشو يعني يونس !

« إنّه رمز »

« وكيف نطبِّب الرموز قال« لا مكان للرموز في المستشفى، الرموز مكانها في الكتب »

« ولكنّه بطل، لا يمكن، لن ينتهي البطل في مقبرة الأحياء »

« ولكنّه انتهى »

هذا الحوار الذي جمع الدكتور "أمجد" و"خليل" يبيِّن اختلاف الطبائع بين الشخصيتين المتحاورتين، حيث يبدو "أمجد" قاسي القلب لا يبحث إلاّ عن مصالحه الشخصيّة، لا يهتم للقيم والمبادئ الإنسانية، في حين يظهر "خليل" مخلصًا مكافحًا مستعدًا للتضحية بمنصبه من أجل أن يضمن لـ "يونس" ميتة كريمة بين أياد رحيمة.

من جهة أخرى يقدّم الحوار معلومات ضرورية حول طبيعة ما حدث في الماضي، – طبيعة عمل يونس – ويبرز الصِّراع المباشر بين "أمجد" و"خليل"، كما يمهِّد للصِّراع الذي سيأتي فيما بعد، عندما يضغط "أمجد" على "خليل" من أجل نقله إلى دار العجزة، وأخيرًا نرى أنّه يمهِّد للمتاعب الصحيّة التي سيعرفها "يونس" في غياب "خليل"، الذي كان يحرص على تقديم أفضل رعاية طبيّة ممكنة لـ "يونس".

وهذا حوار آخر دار بين "خليل" و"نصري" [1]

قال إسرائيل ونظر إليَّ كمن يعتذر « عفوًا، عفوًا، فلسطين روح انبسط »

[1] باب الشمس، ص271 – 272.

قال إنّه طار فوق فلسطين، ونظر إليّ بعينين مليئتين سخرية وتواطؤًا.

وبعد أن أنهيت كأسي الثالثة، سألتهم عن الحرب، « ماذا تشعرون الآن »؟

« لا نشعر بشيء » قال نصري

« وأنت » سألني؟.

« أشعر بالحزن » قلت

قال نصري إنّه ليس نادما أو حزينا على أصدقائه الذين ماتوا في الحرب « فالحياة هكذا » قال، وهزّ كتفيه لا مباليا.

« ولكنّكم انهزمتم » قلت « وأنتم انهزمتم » قال

« ليس بالضبط » قلت

« أخبرني عن حياتكم في المخيّمات، ثمّ حدّثني عن النصر والهزيمة »

« سأخبرك عن موتي » قلت،« أنتم قتلتموني »

« نحن قتلناك، وأنت قتلتنا، هذا ما أحاول شرحه لك » قال نصري

« نحن انهزمنا وأنتم انهزمتم »

يكشف هذا الحوار عن شخصية "نصري" مقاتل لبناني شارك في مذبحة شاتيلا، ظهر باردًا مجرّدًا من المشاعر الإنسانية حتّى لأقرب النّاس إليه، ولم تكن مذبحة شاتيلا إلاّ مجرّد تجربة عسكرية علّمته أنّ الحرب لعبة لا معنى لها، لذلك قرّر أن ينساها وأن يبدأ من جديد في أمريكا حيث سيدرس هندسة الكمبيوتر، بالمقابل يبدو "خليل" محطّمًا يائسًا من وجوده « **سأخبرك عن موتي** » وبالرغم من ذلك حاول أن يساوي بين الجلاّد والضحيّة

« **نحن انهزمنا وأنتم انهزمتم** » ربّما كان يسعى نحو حفظ ماء الوجه **!**، من جهة أخرى يفضح الحوار التواطؤ اللبناني الإسرائيلي في مجزرة شاتيلا ويمهِّد لصراعات سياسية كثيرة بين فلسطين ولبنان.

والحقيقة أنّ الحوار في هذين الموضعين وفي مواضع أخرى كثيرة، أسهم في رسم الشخوص وتحديد الملامح المميِّزة لكلّ شخصية في وجود شخصية معادية وضديدة لها كما أسهم في إلقاء الضوء على عالمها الدّاخلي وطباعها النفسيّة .

3 – تصنيف الشخصيّة:

يعدّ تصنيف الشخصية من المباحث التي تستدعي تقسيمات وتسميات كثيرة «**ففي النظريات السيكولوجية تتّخذ الشخصية جوهرا سيكولوجيا وتصير(..) كائنا إنسانيا، وفي المنظور الاجتماعي تتحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعيا إيديولوجيا، بخلاف ذلك يعامل التحليل البنيوي الشخصية باعتبارها علامة يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تنجزها** »[1] ولعلّ ما يهمّنا في دراستنا هو دراسة الشخصية من حيث مدى العمق الذي تجسِّده ومدى تأثيرها وتأثّرها بالشخصيات المحيطة بها وبالفضاء الذي تشغله، ما يجعل منها شخصية درامية تقفز وتتحرك تبكي وتتألم وتحكي حكايات تنتهي ولا تنتهي، هذا ما يدفعنا إلى اعتماد تصنيف يتماشى ونوع الدراسة يمكن أن نحدِّده كالآتي:

- الشخصيّة المحورية.
- الشخصيات الرئيسة.
- الشخصيات الثانوية.

([1])محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص39

1-الشخصيّة المحوريّة:

تقابل الشخصيّة المحوريّة في النظرة التقليديّة شخصيّة "البطل"، الشخصيّة الخارقة التي لا تعرف الهزيمة، ولعلّ اعتمادنا مصطلح "الشخصيّة المحوريّة بدل مصطلح "البطل"، يعود إلى غياب الصّفات التي كانت تميِّز البطل في الرواية التقليديّة « **لقد تطوّرت صورة البطل في الآداب العالميّة من شخصيات يمثِّلون كمال الفرد الإنساني إلى شخصيات من غمار المجتمع** » [1] هذا يعني أنّ البطل في الروايات الحديثة تحوّل إلى شخصيّة واقعية، تضعف وتمرض وتعاني حالات اكتئاب...، ما يدفع إلى خَيْبَة القارئ الذي تعوّد على صفات متفرِّدة في شخصيّة البطل كالقوة الخارقة والثقة العالية بالنفس والصّبر الشديد...

لكن هذا لا ينفي وجود الشخصيّة المحوريّة لكن بمقاييس جديدة «**لا يمكن لأي دارس أو ناقد أو روائي أن يتجاهل أنّ الرواية تدور حول شخص رئيس أو محور تنطلق منه الأحداث أو تدور حوله الأحداث** » [2] هذا ما يجعل منها المحرِّك الرئيسي للحدث الذي يمتدّ في كلِّ الاتجاهات ليشمل شخوص الرواية كلِّها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تتجمع حوله أبرز الأفكار التي يسعى الكاتب إلى تبليغها، وقد وجدناها مجتمعة في شخص "يونس".

"**يونس**": يمثِّل "يونس" المروي له، وهو شخصيّة ثوريّة تخلّت عن عائلتها من أجل الالتحاق بصفوف التّحرير بعد نكبة 1948، ينتمي إلى الجيل الأوّل من المقاومة الفلسطينية، آمن بالحريّة وباسترجاع الوطن، وقد كلّفه ذلك الكثير من الأسفار والتّنقلات،

(1) البنية السرديّة في الرواية، ص 69 عن أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصريّة، دار المعارف، 1986، ص44.

(2) محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، ط1، 2007، ص27.

كان يقطعها مشيًا على الأقدام، من لبنان إلى فلسطين حيث استقرت عائلته، وبالرغم من الصّعوبات التي كانت تواجهه في كلِّ مرّة، إلاّ أنّه لم يتوقّف عن السّفر من أجل رؤية زوجته وأولاده.

ظهرت شخصيّة "يونس" محمّلة بجملة من التناقضات « **تتوفّر الشخصيّة المحوريّة على كلِّ معايير التعقيد وإجراءات التفرّد** » [1] هذا ما يجعل منها محل اهتمام السارد باعتباره المسؤول عن تنظيم الحكي، إذ يعمل على فرض حضورها في المكان والزمان، فتتقاطع بذلك مسيرتها مع شخصيات كثيرة تأتي كعوامل مساندة أو معارضة لمشاريعها.

ويمكن أن نصنِّفها كالآتي:

أ. القوّة/الضعف:

يظهر ذلك في قول السّارد الرئيسي مخاطبًا يونس « **أنت فخرنا جميعًا، أحييت طيب بلادنا التي لم نزرها، ورسمت حلمنا في خطواتك..** » [2]

يكشف هذا الاقتباس عن المكانة التي يمثِّلها "يونس" بالنسبة للشخصيات المحيطة به التي حُكم عليها أن تعيش غريبة في مخيّمات اللجوء، "يونس" مثّل حلقة الوصل بينها وبين أرض الوطن من خلال زياراته المتكرِّرة لأرضه، والتي أسفرت عن سبعة أبناء وثلاث بنات وخمسة عشر حفيدًا الحصيلة الأوليّة لعلاقة الحبّ التي جمعت "يونس" و"نهيلة".

[1] محمّد بوعزّة، تحليل النص السّردي، ص58.

[2] باب الشمس، ص128.

من جهة أخرى يكشف السّارد الرئيسي عن الجانب الضعيف والجبان من شخصيّة يونس « **جئتني وكنت منحنيًا على روحك كأنّك تبحث عن الموت، لماذا لا تواجه الحقيقة؟ لماذا لا تقول إنّك خفت على نفسك، وليس على عدنان، ولماذا عدت، بعد أن شفيتك بحبوبي المنوِّمة** » [1]

يتساءل "خليل" مخاطبًا "يونس" عن سبب تخلِّيه عن صديقه الوحيد "عدنان" الذي خرج من السِّجن الإسرائيلي بعد عشرين سنة ليجد نفسه وحيدًا في عالم لا ينتمي إليه ولا يعرف كيف يتواصل معه.

ب – الحبّ/ الكراهيّة:

تشغل حكاية عشق يونس لنهيلة جزءًا كبيرًا من نص خوري الروائي، جمعتهما الظروف وفرّقتهما الحرب، ما جعل جذوة الحبِّ مشتعلة دائمًا في قلب يونس، الذي رحل عن بلاده مجبرًا مع المقاتلين الفلسطينيين عام 1948، تاركًا زوجته وعائلته في الجليل الفلسطيني، وكان كلّما استبّد به العشق والشوق، يخاطر بحياته قاطعًا المسافات الطويلة بين الجنوب اللبناني والجليل الفلسطيني ليلتقي "نهيلة" سرًّا في مغارة سمّاها "باب الشمس" « **في ذلك الزمن، قضى يونس ستّة عشر شهرًا متواصلة في الغابة. لم يقل لنهيلة إنّه يعيش بالقرب منها، كان يزورها مرّتين في الأسبوع، وهي تعجب من قدرته على قطع كلّ تلك المسافات والأخطار** » [2]

[1] باب الشمس، ص129.

[2] المصدر نفسه، ص63.

من جهة أخرى يكشف السارد الرئيسي عن درجة كرهه للعدو الصهيوني الذي كان سببًا في مأساته ومأساة كلِّ الفلسطينيين « **الضوء الكاشف يدور حول الأسلاك، ويونس يختبئ في غابة الزيتون القريبة. وبدأ يقترب زاحفًا، أعدّ سلسلة القنابل، ربطها إلى صاعق، وقرّر زرعها في القرية الكبيرة شبه الجاهزة، حيث تنام عائلات يهوديّة يمنيّة متكدِّسة فوق بعضها بعضًا، كان يريد القتل، والقتل فقط** » [1]

يمكن أن نرى درجة الحقد والكراهيّة التي تتجمع في نفس "يونس" الذي سلب وطنه الذي لا يملك غيره وفلذة كبده "إبراهيم" الذي كان ضحيّة سقوط حجر من أعلى المستعمرة اليهوديّة حيث كان يلعب ما دفعه للانتقام غير مبال بالنتائج ولا بعدد الأطفال الذين سيموتون في هذا التفجير، لكنّه قرّر الانسحاب في اللحظة الأخيرة دون أن يكشف السبب « **سوف يقول إنّه قرّر إيقاف العمليّة لأنّها ثأر فردي، ولأنّ الإسرائيليين سوف ينتقمون من سكان القرى العربيّة، لكنّه لن يروي عن الخوف الذي جمّده في مكانه، ولا لماذا هرب إلى لبنان** » [2]

يستخدم السّارد الرئيسي "خليل" في هذا الاقتباس استباق داخل استرجاع من خلال قوله "سوف يقول"، "سوف ينتقمون"، ما يدفعنا إلى الاعتقاد أنّ هذه التصريحات قد حصلت فعلا، لكن من جهة أخرى يدفع السارد الرئيسي "خليل" القارئ إلى التشكيك في صحة المبرِّرات التي قدّمها يونس بعدما تراجع عن عمليتة الانتقاميّة (لن يروي...)، ما يجعلنا نستنتج صفة بارزة في شخصيّة يونس تتمثل في الغموض [*]، فحتّى السّارد الرئيسي يعجز

([1]) باب الشمس، ص72.

([2]) المصدر نفسه، ص72.

(*) يمكن العودة إلى المصدر نفسه، ص34، 35، 44، 45، 130، 140، 190.

عن فهم ما يدور في ذهن "يونس"، وهذا ما يجعلنا نعجز عن تفسير سبب تخلّيه عن صديق العمر "عدنان" عندما كان في أمس الحاجة إليه وعن سبب تخليه عن "نهيلة" بعد وفاة ابنها إبراهيم وعن سبب تخليه عن والديه في أيامهما الأخيرة.

ج –المواجهة/ التراجع:

أثبت يونس في مواقف كثيرة قدرته على القيادة وتوجيه الفلسطينيين من الفلاحين الذين كانت تنقصهم الخبرة العسكرية، وبحكم انضمامه إلى جماعة المقاتلين في سنٍّ مبكِّرة، اكتسب خبرة ميدانيّة ساعدته في خوض معارِك كثيرة، عرف في بعضها الانتصار وفي أغلبها الهزيمة « **هل تذكر حين كنت تقول من الأوّل، وتضرب رجلك في الأرض. هل تذكر ماذا فعلت بعد استقالة عبد الناصر عام 67. كان الناس يتجمعون في أزّقة المخيّم ويبكون .. يومها وقفت في وسط الناس، وبصقت أرضا، وقلت من الأوّل** » [1]

وبالرغم من الهزائم المتتالية لم يخذل "يونس" أهالي المخيّم، وأصرّ على القتال والمواجهة « **وبعد دخول الإسرائيليين بيروت. وبعد... وبعد...، كنت تبصق كأنّك تمحو الزمن، وتقول من الأوّل** » [2]

وإذا كان "يونس" شهما مقاتلا شرسًا في معارك القتال، فإنّه في معارك الحياة غالبا ما يتراجع تاركًا المسؤولية لزوجته نهيلة « **أنا لم أخبرك ماذا فعل الشباب هنا في القرية. خفت أن تزعل. كانوا في أوّل كلّ شهر، يقرعون بابي، ويرمون خرقة صغيرة، أفكّها،**

[1] باب الشمس، ص31.

([2]) المصدر نفسه، ص31.

فأجد المال الذي عشنا به (...)لا تقل إنّهم رفاقك. فأنت تعرف أنّني أعرف أنّه لا علاقة بينكم » [1]

يكشف هذا الاقتباس عن الوجه الآخر لـ "يونس" الوجه الضعيف الذي لم يعن نهيلة على مصاريف الحياة وانشغل عنها بأمور السياسة والتنظيمات العسكرية التي لا تنتهي، ما يدفعنا إلى القول أنّ يونس اختار طريق المهمّات الصّعبة والتشرّد في غابات الجنوب اللبناني بدل الاستقرار تحت سقف الأسرة مع أبنائه العشرة وأحفاده الخمسة عشر.

الملفت للانتباه أنّ السّارد الرئيسي لم يأت على وصفه جسديا، إلاّ ما جاء مرتبطًا بحالته الصحيّة بعد دخوله المستشفى حيث مكث ستة أشهر وثلاثة أسابيع، يخاطب "خليل" "يونس" النائم في غيبوبة طويلة « **ولكن قل لي، لماذا تبدو هكذا كطفل صغير مقمّط بالشراشف البيضاء، منذ ثلاثة أشهر أراك تصغر، يا إلهي فقط لو تستطيع أن ترى نفسك قبل أن تموت** » [2]

يوضّح هذا الاقتباس الوصف الخارجي لجسد "يونس" الذي أصبح مثل جسد الأطفال، فهو يزداد تقلّصًا يومًا بعد يوم لينتهي في أيامه الأخيرة أصغر من جسد طفل رضيع، يصوّر السّارد الرئيسي حالة يونس على لسان أحد المقربين منه "رشيد سنونو" الذي خرج مصدوما من غرفته «**شوهذا، والله مش معقول، هذا يونس أبو سالم، ياحيف عالرجال (...)يا لطيف صار أصغر من طفل رضيع، شوهو هذا المرض يلّلي بيخلّي الرجّال يصير طفل؟** » [3]

([1]) باب الشمس،ص398.

([2]) المصدر نفسه، ص30.

([3]) المصدر نفسه، ص448 – 449.

يصوِّر هذان المثالان وغيرهما المظهر الخارجي الجديد التي استحال إليه جسد "يونس" بعد غيبوبة مدّتها ستة أشهر وثلاثة أسابيع، ولعلّ السّارد أراد أن يلمِّح إلى الجسد الذي كان عليه قبل إصابته بجلطة على مستوى الدِّماغ وقبل دخوله المستشفى، فأطلق العنان لخياله يتصوّر شفاء يونس وعودته إلى سابق عهده « **سوف تقوم، وتكون طويلاً وعريض المنكبين، تحمل عصا في يديك وتعود إلى بلادك** » [1]

لكن "يونس" لم يقم ولم يصر طويلاً ولا عريض المنكبين، لأنّه مات وحيدًا في المستشفى، بعيدًا عن أرضه وعن أولاده وعن ابنه"خليل" الذي رباه.

2-الشخصيات الرئيسيّة:

تضمّ رواية "باب الشمس" عددًا كبيرًا من الشّخصيات، تقوم بسرد حكايات تخصّها أو تخصّ شخصيات أخرى، ولا يمكن بحال أن ننفي عنها دور البطولة في تطوير الحبكة والتّأثير في أحداثها فهي لا تقل أهميّة على مستوى الفعل الروائي، حيث يملك النص القدرة على إقناعنا بواقعيّة الشخصية، خصوصًا عندما نبحث في مصادر هذه الحكايات التي تعمل الشخصيات على سردها، فالروائي ومن خلفه السّارد الرئيسي يسعيان إلى تصوير التجربة الإنسانية لدى الشّخصيّة والدوافع التي تحرِّكها والتي نراها مختزلة في جملة العلاقات التي تربطها بالوطن الغائب وبالواقع المعاش في مخيّمات اللجوء وهذا يعني « **أنّ الشخصيّة لا تصنع داخل النّص، إذ لا يقوم النّص بصنعها وإنضاج تكوّنها وإنّما هي قدرات ناضجة** » [2] ما يجعلنا نقول أننا أمام شخصيات نامية ومعقّدة ومركّبة بحكم التجارب المعيشية القاهرة التي خبرتها، استدعاها السارد [*] لتحكي قصصا عايشتها أو سمعت عنها، وحتى لا نقع في التكرار باعتبار أنّ معظم الشخصيات عانت مأساة التشرد وانكسار الأمل

(1) باب الشمس ، ص34.

(2) حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، ص228.

[*] يمكن العودة إلى باب الشمس الصفحة الأخيرة المسماة "إشارات"

في العودة، ارتأينا أن ننتقي في دراستنا بعض النماذج المتفردة والمتميزة من حيث الأحداث التي خبرتها و المسارات التي سلكتها، فتتقاطع بذلك مع الشخصية العاديّة في تجربة الحياة المعاشة ومع الشخصية الدراميّة في التميّز والسِّحر الذي يشدّ انتباه القارئ ويحرِّك خياله.

1 – خليل–

يلعب "خليل" دور الراوي الرئيسي في رواية "باب الشمس"، ما يجعل منه مسؤولا عن تفاصيل الأحداث التي يسردها على لسانه ولسان شخوصه، ونظن أنّه أهم [**]شخصيّة في نسيج النص، ويعود ذلك إلى نقاط كثيرة أهمها أنّه السارد الوحيد –الصّوت المهيمن – الذي يسعى إلى إيهام القارئ بحريّة شخوصه، ما يجعل منه الشخصيّة المفتاح التي تفتح أمام القارئ سبل الولوج إلى عالم الشّخصية، إذ بالرّغم من إصراره وتأكيده على دوره الذي لا يتعدّى نقل الحكاية كما سمعها عن رواة آخرين، إلا أنّ هذا لا ينفي عنه مسؤولية الحذف والزيادة والتّبديل التي غالبًا ما ترتبط بالمنطوق الشفوي، ولعلّ ما يهمّنا في هذا المبحث هو الحالة النفسيّة للسّارد إذ من شأنها أن تؤثّر على نوعية الرؤية ودرجة مصداقيتها.

وبالرغم من اقتناعنا أنّ البعد النفسي في الشخصية قد يعكس كلّ الأبعاد الأخرى إلاّ أنّنا ارتأينا أن نفصل كلّ واحد عن الآخر، رغبةً منّا في فرز مقوِّمات الشخصيّة والوقوف على تفاصيلها:

أ – البعد الجسمي– المظهر الخارجي –:

** نعتقد أن خليل هو أهم شخصية في نسيج النص لأنه يقوم بدور السارد الرئيسي الذي يتحكم في العملية السردية برمّتها

يقدِّم السّارد "خليل" مظهره الخارجي على لسانه في مناسبتين فقط، ولم يرد وصفه على لسان المقرّبين منه إلا ما جاء على لسان جدّته شاهينة التي كانت تلمِّح في كلِّ مرّة إلى الشبه الكبير بينه وبين أبيه، ويبدو أنّ "خليل" كان يكره مظهره الخارجي « **أنا لا أشبهه إلاّ ببياض شعري المبكِّر وانحناءة كتفي ، ومسألة قصر قامتي التي انتهت فجأة**» [1]

يتحدّث "خليل" في هذا الاقتباس عن نقاط الشبه التي جمعته بأبيه، فهو يحصر مسألة الشبه في ثلا صفات [بياض الشعر، انحناءة الكتف، قصر القامة في مرحلة الطّفولة] لكن المتأمِّل لأسباب هذا الحصر، يكتشف أنّ السّارد يريد أن يثبت أنّه لا يشبه أباه كثيرًا، وكأنه يهيئ القارئ لاطلاعه على الأشياء القابعة في نفسه، والتي يعلن عنها في الوصف الثاني والأخير لمظهره الخارجي « **كرهت شعري الأبيض، ووجهي الناتئ العظام، وحنكي المستطيل، أنا لا أريد أن ينظر إليَّ الناس كأنّهم ينظرون إليه**»[2]

إنّ انتقاء السّارد أثناء وصفه لنفسه للفعل "كرهت" مشحون ضمنيا بدلالتين، الأولى مادية يقصد بها قبح مظهره، والثانية نفسية تظهر في الجزء الأخير من منطوق السّارد « **أنا لا أريد أن ينظر إليَّ الناس كأنّهم ينظرون إليه** » والواقع أنّه بالرغم من قلة الوصف المتعلِّق بشخصه، إلاّ أنّ القارئ يستطيع أن يدرك أنّه كان على درجة من الوسامة والجاذبيّة جعلته محلّ إعجاب نساء كثيرات بدءًا من "نهى"، "سهام" ، شمس" وصولا إلى الممثّلة الفرنسية "كاترين، وهذا ما يدفعنا إلى التفكير في أنّ كره "خليل" لمظهره الخارجي سببه نفسي لا علاقة له بالجمال الخارجي، حيث انعكس الواقع النفسي المتأزِّم والقلِق على المظهر الخارجي للشخصية لتطفو الذمامة والقبح على السطح « **لا توجد لجسدي علاقة**

---

(1) باب الشمس، ص 302.

(2) المصدر نفسه، ص369.

أبدًا بهويّتي، لأنّ هويتي تتشكل كليًّا من استمرارية نفس الجوهر العقلي نفس النفس أو الشيء العارف » [1]

لو تمعّنا في هذا الاقتباس لـ "جون سيرل" لاستطعنا أن نستوعب رغبة "خليل" الملِّحة في الانفصال عن جسده الذي يشبه جسد أبيه لدرجة المطابقة، ما أسهم في حجب هويّته التي تعطي له الحق التميّز والتَشَخْصُن[*] وهذا ما سنراه في البعد النفسي.

(1) محمّد بهاوي، في فلسفة الشخص، أفريقيا الشرق ، ط2،2013،ص29 عن جون ر، سيرل العقل مدخل موجز، ترجمة ميشيل حنا ميتاس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة. عدد 343، سبتمبر، 2007، ص25 – 26.

[*] التشخصن هو : مصطلح خاص بعلم النفس يقصد به رفض الشخص الطّاعة العمياء، واعترافه بالقيمة العليا للعقل والروح.

ب البعد الاجتماعي:

ولد "خليل" في مخيّم "شاتيلا" بـ "لبنان"، لكن أصله من الجليل الفلسطيني، قُتل والده على يد الدّرك اللبناني عندما كان في الثالثة من عمره، ربّته جدّته شاهينة بعد التحاق أمّه "نجوى" بعائلتها بالأردن، لم ينه مسيرته الدِّراسيّة « **لم أذهب إلى المدرسة بشكل جدِّي، وصلت إلى الصف الابتدائي الرابع** » [1] التحق بعدها مباشرة بمعسكر الأشبال التابعة للقوّات العسكريّة، حيث أتمّ تدريباته إلى أن أصبح مفوِّضًا عسكريًا، لكن انضباطه العسكري لم يمنعه من تذوّق الأدب والشعر « **كنت أحبّ الأدب، أقرأ الروايات وأحفظ مقاطع كبيرة منها غيبًا، قرأت جرجي زيدان ونجيب محفوظ، لكن اختصاصي كان غسّان كنفاني، فلقد حفظت روايته "رجال في الشمس" غيبًا، كأنّها قصيدة ، ثمّ توسعت آفاقي، وحفظت مقاطع من الروايات الروسيّة ، وخاصة لدوتويفسكي وكتابه "الأبله"** » [2]

انتهى مشواره السياسي بعد إصابته على المستوى العمودي الفقري، في حادثة قصف "حي البرجاوي" حيث كان يختبئ رفقة مجموعة من المقاتلين الفلسطينيين، ليلتحق بعد الحادثة المأساوية التي حلّت به وبأصحابه بدورة طبية بالصِّين « **في الصِّين اكتشفت أنّني غير صالح للحرب، وتحوّلت من ضابط إلى طبيب، درست الطّب غصبًا عنِّي، لأنّني لم أكن أملك خيارًا آخر** » [3]

(1) باب الشمس، ص147.

(2) المصدر نفسه، ص147.

(3) المصدر نفسه، ص147.

تعرّف على نساء كثيرات لكنّه لم يغرم إلاّ بواحدة "شمس" **« لم أجرؤ على طلب الزواج منها، لأنّني صدقتها. قالت إنّها امرأة حرّة ولن تتزوّج بعد زواجها الأوّل »** [1]

عمل كممرِّض في مستشفى "الجليل" حيث حرص على الاعتناء بـ "يونس" الذي أصيب بجلطة على مستوى الدِّماغ دخل على إثرها في غيبوبة طويلة.

ج –البعد النفسي:

يعدّ "خليل" من الشخصيات المركبة، التي تبلغ درجات متفاوتة من انشطار الذات التي تذوب في شخوص وهمية كثيرة يمكن أن نلمسها في مواضع كثيرة، لكن قبل أن نتطرق إلى هذه الشخوص، لابدّ من الإشارة إلى نقاط مركزية نعتقد أنها أسهمت في بروز حالة التشظِّي لدى "خليل":

ج – 1الفضاء المغلق:

يمكث خليل في غرفة ضيّقة، جدرانها متآكلة، لا يوجد فيها سوى نافذة صغيرة واحدة مشبكة بالحديد، مدّة ستة أشهر وثلاثة أسابيع، لا يبارحها إلاّ لأوقات قصيرة.

ج –2 تقنية تيّار الوعي:

يروي "خليل" عددًا هائلاً من الحكايات التي يستحضرها من الذاكرة، في حوار ذاتي(*) يستمر مدّة ستة أشهر وثلاثة أسابيع، هذا ما يجعله في مونولوج طويل، فـ "يونس" لا يجيب ولا يتفاعل مع حكاياته، ما يجعل منه روايا ومَرْوي له في الوقت ذاته.

(1) باب الشمس، ص74.

* يونس لا يشارك في العملية الحوارية، لأنّه ميِّت كلينكيًا –يرقد في غيبوبة –

ج -3الطفولة البائسة:

عاش "خليل" طفولة متأزّمة، بعد موت أبيه وهرب أمّه، ربّته جدّته "شاهينة" التي أصّرت على تسميته "ياسين" على اسم أبيه المغدور، ما ولّد عنده أزمة هويّة تفجّرت في غرفة المستشفى.

ج-4- خيانة المرأة:

"خليل" تعرّض للخيانة على يد أقرب النساء إلى قلبه، أمّه التي عادت إلى أسرتها بعد مقتل زوجها دون أن تفكّر في مصير ابنها، و"شمس" التي اكتشف أنّها كانت تخونه بعدما أغرم بها، ما دفع به إلى عدم التصالح مع الذات ومع المحيطين به الذين جعلوا منه سخرية المخيّم بعدما شاع الخبر.

ج-5-حالات التشظي:

تظهر حالة التشظي في شخصيّة "خليل" عندما يسرد حكايته الخاصة، والتي تعدّ جزءًا صغيرًا من مجمل الحكايات الأخرى، والواقع أنّ السّارد يدرك أنّه يعاني مشاكل نفسية كثيرة حيث يقول « **أنظر إلى حياتي فأرى صورًا أرى رجلا يشبهني أرى رجالا لا يشبهونني لكنّي لا أرى نفسي** » [1]

يكشف هذا الاقتباس عن شخصية قلقة مضطربة ومتأزّمة تبحث عن نفسها في كومة من الشخوص الوهميّة التي حجبت الشخصية الحقيقية لـ "خليل"، ليغدو شخصا آخر قد يقدم

(1) باب الشمس، ص161.

على القتل دون أن يشعر بذلك « **أردت قتلك بالمخدّة لأنّي حقدت على إصرارك العجيب على التمسّك بالحياة، لكنّي ترددت وخفت، وانتهى الموضوع** » [1]

في لحظة من لحظات الانفصام التي يعانيها "خليل" يقدم على قتل "يونس"، لكنّه يتراجع في آخر لحظة، وكأنّه تحوّل شخصًا آخر لا يملك القدرة على الأذيّة.

يتقمص السّارد في مواضع كثيرة شخصية والده "ياسين"، يحكي عن طفولته وينسبها إلى نفسه « **أنا ابنها كنت في الثانية عشر، قصيرًا ومدعبلاً، كانوا يعتقدونني طفلا، ولم يصدِّقوا عمري** » [2]

ولعلّ هذا التمزق والتشتت على مستوى الوعي له ما يبرِّره « **تلك المرأة التي ربّتني على رائحة الأزهار المتعفِّنة ألبستني رجلاً آخر، وأعطتني اسما آخر، كأنّني صرت الذي لم أكنه** [3]» فالجدّة شاهينة تبحث عن البديل الذي يعوِّض خسارتها، لذلك تحرص على إطلاق اسم "ياسين" على حفيدها "خليل"، بالمقابل تختلط الأمور على "خليل" الذي كان طفلاً، فيشعر أنّه محاصر ومسلوب الهوية، يعاني فراغًا نفسيًا عميقًا، ويعيش وضعًا إشكاليًا بين امرأتين واحدة تصرّ على أنّه "خليل" والأخرى تؤكِّد أنّه ياسين « **عشت وحيدًا، أمِّي تسهر اللّيل منتظرة قمر الغابسيّة الذي لم تره، وجدّتي تبكي وتسمِّيني ياسين، وأنا بين المرأتين** » [4]

(1)باب الشمس ، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص306.

(3)المصدر نفسه، ص311.

(4)المصدر نفسه، ص313.

يبدو أنّ السّارد لم يتجاوز هذه الإشكالية المتعلّقة بمن هو الأب ومن هو الابن، لتظهر مرّة أخرى على شكل لعبة* أراد خليل أن يلعبها مع "يونس" الذي كان مجرّدًا من كلّ المؤهلات والقوى التي تسمح له بالمشاركة والتفاعل مع هواجس وأفكار خليل « **دعني أناديك يا ابني – أرجوك – اعتبرها لعبة، ألا يلعب الآباء مع أبنائهم هكذا، فينادي الأب ابنه يا أبي، وينادي الابن أباه يا ابني** » [1]

"خليل" لم يعرف أباه، إلاّ من خلال حكايات جدته "شاهينة" ، التي كانت تكرِّر حكايات البطولة التي حقّقها ابنها "ياسين" عشرات المرات، لكن "خليل" كان يعرِّي ذاته في كلِّ مرّة ليكشف عن الدّاخل الذي يتناقض مع الخارج، فهو كان يمقت شيبته المبكِّرة التي تذكِّره بأبيه، وربّما كان يكره أباه الذي سلبه حق الوجود والتميّز « **في لحظة الحقيقة الأخيرة تكشف لي هذه المرأة سرّ علاقتها بي، فهي لا تعرف أنّني لست ياسين، ولا أحبّ ياسين ولا أريد أن أكونه. أنا رجل آخر لا يشبه الصّورة، أنا لست صورة معلّقة على الحائط** » [2]

يوظِّف الروائي تقنية انشطار الذات، التي برزت في شخصيّة السّارد الرئيسي "خليل"، ما يجعلها أقرب إلى الشخصية الواقعية التي غالبا ما تضمر عكس ما تظهره، وقد يذهب بهذه التقنية بعيدًا عندما يحدث الانشطار على مستوى الشخصية نفسها، «التي تتشظى إلى شخصية أخرى يراها ويشعر بها لكنها ليست "هو" فتغدو معها "الأنا" تتحدث عن نفسها بضمير "الهو" »[3] وهذا ما يبرز على مستوى التصريح الذي يدليه السارد نفسه « **قلت**

(*) بدأ خليل ينادي يونس بابنه انطلاقا من الصفحة 444، واستمر كذلك حتى الصفحة 505.

([1]) باب الشمس، ص344.

([2]) المصدر نفسه، ص319.

([3]) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في رواية باب الشمس ، ص81.

لك أنّني رأيت "خليل"، أي أنا، وقد خلع خوفه جالسا أمام هذه المرأة الفرنسيّة، التي لا يعرف عنها شيئا، يروي لها حكاية عجيبة، تصلح لأن تصير رواية أو فيلما » [1]

يبدو "خليل" من خلال هذا الاقتباس قد تحوّل إلى شخص آخر يملك القدرة على المواجهة والتحدّث بحرّيّة، غير مبال بجنسيّة المخاطَب ولا باتجاهه السِّياسي، إذ تصبح ذاته راوية ومروي عنها، تتخبّط في متاهة "الأنا" و"الهو" تغدو معها "الأنا" مرادفا "للهو"، و"الهو" مرادفا "للأنا"، وقد تنحدر هذه "الأنا" أحيانا إلى درجة عميقة من الفوضى النفسيّة، حيث تخلط بين الواقع والخيال « **أسمعك تقول لا. وتروي لي عن نهيلة** » [2] فتجده يخاطب يونس ويدخل معه في مشادات كلاميّة، يطلب منه التريّث في مواضع، ويكذِّبه في مواضع أخرى وأحيانا يسأله عن سبب ابتسامته المفاجئة، ويطلب منه أن يذكِّره بتفاصيل الحكاية التي نسيها أو تشابكت مع حكاية أخرى تشبهها [3]

ويستمرّ تمزّق الوعي عند "خليل" إلى درجة الخلط بين الحلم واليقظة « **أتكلّم عن أشياء حدثت معي، ثمّ أكتشف أنّها كانت منامات** » [4]

والواقع أنّ تداعي الفكر عند "خليل" قد أفرز ظواهر متباينة على مستوى اللاوعي، ولقد وجدنا أنّها متطابقة مع أبحاث علم النفس التحليلي * ما يجعلنا نستنتج أنّ المؤلِّف قد استعان ببحوث علمية في خلق شخوصه، خصوصا شخصية "خليل" التي جسّدت إفرازات تقنية تداعي الفكر « **إنّ حياة اليقظة وحياة النوم هما قطبا الوجود البشري الرئيسيان تتّصف**

(1) باب الشمس، ص425.

(2) المصدر نفسه، ص284

([3]) المصدر نفسه، ص332،291، 412، 382، 459، 316، 229، 225.

([4])المصدر نفسه، ص67.

([*]) يمكن العودة إلى محمد بهاوي في كتابيه الوعي واللاوعي، و فلسفة الشخص.

حياة اليقظة بالنشاط، في حين أنّ النوم لا شأن له بهذه الوظيفة، فحياة النوم تتصف باختبار الذات. عندما نَستيقظ من نومنا، نتحرّك ضمن ملكوت النشاط، فنحدِّد توجهاتنا عندئذٍ وفقًا لمنطق هذا السيستام، كما أنّ ذاكرتنا تشتغل وفق هذا السيستام، فتتذكّر ما يمكن إخضاعه للمفاهيم الزمانيّة – المكانية » [1] لكن "خليل" يتذكّر الأحلام على أنّها حقيقة معاشة، لا يدرك أنها تنتمي إلى عالم "اللاوعي" إلاّ بعد مدّة معيّنة، ولقد أسهم وجوده في فضاء مغلق مشحون بجملة من الصِّراعات الداخليّة والخارجيّة، إلى ظهور سلوكات* كلامية وفعلية أقل ما يمكن القول عنها أنّها غريبة، وقد ارتأينا أن نمثّل بعضها داخل جدول لنكشف درجة القلق والتأزّم التي كان يعانيها "خليل" بحيث أصبح عاجزا عن التفرقة بين الواقع والوهم.

(1) محمّد بهاوي، الوعي واللاوعي، إفريقيا الشرق 2013، ط2، ص44 ـ 45.

* لا يحق لنا تصنيف الحالة النفسية لأنّ هذا ليس من اختصاصنا، نحاول فقط التركيز على الوصف والتحليل، من خلال استغلال تقنية سرديّة حديثة كتقنية تيّار الوعي ولا يفوتنا أن نشير أن أول من وظف هذا المسطلح هو وليام جيمس كمصطلح في علم النفس، وعرفه بأنه جريان الذهنم الذي يفترض عدم الانتهاء أو الاستواء، إنه ممزق تماما إنه يفيض، عد إلى روبرت همفري، تيار الوعي، تر محمود الربيعي، الهيئة المصرية للكتاب، ص11.

المؤشرات اللفظية (الحلم)	التأويل
1- امرأة تلبس فستانا طويلا أسود، تحمل حقيبة في يدها كأنّها مسافرة، لا تلتفت كأنّها صورة فوتوغرافية جامدة.	1- الأسود هو لون الظلام (الموت) والحقيبة تشير إلى أنّها جاءت في مهمّة معيّنة .
2- تحمل رسالة إلى شخص يدعى "إيليا الرومي" مبعوثة من طرف زوجته في عين الزيتون.	2- الزوجة التي تسكن "عين الزيتون" هي "نهيلة" التي توفيت قبل فترة والرجل هو "يونس" الراقد في المستشفى، حيث كانت نهيلة قبل وفاتها تسخر من يونس وتلقّبه "إيليا الرومي" ***
3- اشترى "خليل" "صحن الحلاوة" و"الطحينية" وبعض "الخبز" قبل أن يلتقي بهذه المرأة التي دعاها إلى المبيت في منزله نظرًا لتأخر الوقت، حيث قدّم لها الحلاوة بعد العشاء. في الصباح يتركها نائمة ويلتحق بالمستشفى، ليكتشف خبر موت "يونس".	3- يعود "خليل" إلى المنزل تاركا "يونس" وحده مرّة ثانية، ليبحث عن المرأة التي سلبت عقله، ليصطدم بكيس الحلاوة والطحينية مغلقًا فوق الطّاولة لم يُمس.

*** يرجى العودة إلى رواية باب الشمس ص 485 - 486.

تسير المؤشرات على نحو واضح في اتجاه الإخبار عن قرب أجل "يونس"، وهو ما حدث فعلا في اللّيلة التي جاءت المرأة تبحث عنه، لكنّ "خليل" لم يكتشف أنّ ما عاشه كان مجرد ذكريات من حلم سابق، لذلك استمر في بحثه عن المرأة التي وصفها « **كان شعرها طويلاً، وكانت سمراء، وعيناها خضراوين** » [1]

لكنّه سرعان ما يراها في شكل جديد فيصفها « **شربنا الشاي فصارت ممتلئة الجسم، بعينين صغيرتين ناعستين، وبشرة حنطية** » [2]

لا يستقر السّارد في وصفه للمرأة على مظهر واحد وكأنه يريد أنْ يجمع كلّ صفات الجمال في جسد واحد « **وصارت تتلوّن وتتغيّر كأنّها ألف امرأة** » [3]

يأتي هذا الوصف المتعدد لجسد واحد كدليل حسِّي على انشطار الذات يعلن معه عن تناقض الأحاسيس، وغلبة الفوضى الذهنية في تقدير الأمور وتمييزها، ما يدفعه إلى رؤية المَوصوف منشطرًا متعدِّدًا وكأنه في عملية تناسخ مستمرة، لكن من جهة أخرى قد يحمل خطاب السّارد تلميحًا جنسيًا إذ يرغب في أن يكون مع كلِّ النساء في وقت واحد بعد أن فقد عشيقته "شمس" « **والله يا سيِّدي لا أذكر إلاّ ويدها تلفّني، لا أذكرني إلاّ معها وحولها وفيها. كنت أتدوّر وأتخمّر...** » [4]

(1) باب الشمس، ص524.

(2) المصدر نفسه، ص524.

(3) المصدر نفسه، ص524.

(4) المصدر نفسه، ص524.

يخاطب "خليل" في هذا الاقتباس "يونس" الراقد في قبره، معريًا نفسه كما هي لا كما يجب أن تكون ما يسمح للقارئ اقتحام العالم الدّاخلي للشخصيّة، فبعد مدّة زمنيّة [ستة أشهر وثلاثة أسابيع] قضاها خليل في المستشفى يحرص على سلامة يونس ونظافته يتخلى عنه في لحظة الحقيقة، حيث يموت "يونس" وحيدًا ويغسل ويدفن من طرف الغرباء، في حين ينشغل خليل في رحلة بحثه عن المرأة الوهم.

ولعلّ ما لفت انتباهنا في الصفحات الأخيرة، هو استمرار "خليل" في سرد الحكاية لكن ليس داخل غرفة المستشفى بل في مقبرة "الجليل" حيث يرقد "يونس"، مستخدما اللازمة اللغوية "كنت سأخبرك عن.." حيث يستمر في حكاياته، يحكي عن آخر لقاء جمع "يونس" بـ "نهيلة"، يحكي عن أحفاده واحدًا واحدًا، يحكي عن كلّ الأمور التي أغفلها عندما كان "يونس" في المستشفى، وكأنّه أدمن الحكاية وتوحّد معها، وأصبح وجوده مقترنا بوجودها، ليختم خطابه السّردي بقوله « **أقف هنا واللّيل يغطّيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك يا سيِّدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا. أقف المطر حبال تمتدّ من السّماء إلى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي، أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي** » [1] يمكن للقارئ أن يكتشف بسهولة من خلال هذا الخطاب درجة الإحباط والضياع النفسي التي يعيشها "خليل"، وفي الوقت نفسه يشعر القارئ بوجود بتر على مستوى الخطاب السردي، حيث يجهل مصير سارده الرئيسي، لكن من جهة أخرى نشعر أنّها نهاية درامية، اختزلت الواقع من حيث أنّه لا وجود لنهاية حقيقيّة كما هو في الحياة فالنهاية الوحيدة لكلّ مساراتنا الحياتية وحكاياتنا المتشعبة هي الموت.

(1) باب الشمس، ص527.

2- شخصية نهيلة: "الجمال الصّامد

أ البعد الجسمي (المظهر الخارجي):

عادة ما يرتبط وجود المرأة في نسيج الرواية بالجمال، حيث تُصوِّر المرأة على أنّها ذلك المخلوق الرقيق الذي يختزل في جسد مجرّد من كلِّ القيم الأخرى، إذ يصبح وسيلة إغراء وبؤرة لاستقبال شهوات الرّجل، يصف "خليل" نهيلة على لسان زوجها "يونس" « **قال إنّه موافق ورسم في رأسه صورة لفتاة بيضاء، بشعرها الأسود الطويل، وعينيها الواسعتين، وجبينها العريض، ووركيها الممتلئين، وثدييها المستديرين** »[1] يكشف هذا الاقتباس صورة المرأة التي رسمها "يونس" عن زوجة المستقبل حين فاتحته أمّه في موضوع الزواج، وتمثّل مقاييس الجمال في عين كلّ رجل مشرقي وهي المقاييس نفسها منذ العصر الجاهلي « **وبعد أكثر من عشر سنوات، حين سيضاجعها في مغارة "باب الشمس"، سوف يكتشف أنّه كان مخطئًا، فالفتاة كانت امرأة، وكانت بيضاء، وكانت عيناها كبيرتين، وكان شعرها طويلا وأسود، وكانت تفيض أسرارًا وكنوزًا** »[2]

لجأ السّارد في هذين المثالين إلى استعمال لغة إيحائية مبطّنة لرغبة "يونس" الجنسية اتجاه زوجته "نهيلة"، حيث كان يقطع عشرات الكيلومترات من جنوب لبنان إلى الخليل الفلسطيني من أجل لقائها في مغارة "باب الشمس" « **إن اقتران وجود المرأة بالظاهرة**

(1) باب الشمس، ص79.

(2) المصدر نفسه، ص79.

الجميلة، قد يؤدّي دورًا كبيرًا في سلوك الرجل في القصة، أو تكون للقيمة التي تشارك في تكوينها أهميّة خاصة في السّرد كما هي قيمة الحياة وقيمة الحب » [1]

ولعلّ قيمة الجمال الخارجي "لنهيلة" كانت سببًا في دفع "يونس" إلى المخاطرة بحياته من أجل أن يشاركها بعض اللحظات الحميمة التي أسفرت عن سبعة أولاد وثلاثة بنات وعشرين حفيدًا كحصيلة أولية، يعيشون ويعملون ويتعلّمون على أرض فلسطين، وكأنّ "يونس" بطريقته هذه يحاول أن يثبت وجوده من خلال نسله، من جهة أخرى يعرقل المخطط الصهيوني المبني على الاستيطان واستئصال العنصر الفلسطيني من أرضه.

ب البعد الاجتماعي:

تمثّل "نهيلة" نموذج الفلسطيني الصامد الذي فضّل التشبث بوطنه، بدل الهجرة إلى الأراضي اللبنانية كما فعل زوجها "يونس"، تعيش نهيلة غربة داخليّة في بيت أحد المهاجرين إلى لبنان، وهناك تكتشف قسوة الحياة وصعوبة تحصيل لقمة العيش، تحكي "نهيلة" معاناتها « **وَالِدُكَ كان حادًا كالسكِّين، قال نموت ولا نسمح بالعمل عند اليهود. ولم يسمح لي. وصار بطني ينتفخ، وأنا أنتفخ، وأطفالي يملؤون البيت. كنت أنتفخ من أجل أن لا أموت. أحبل فأحسّ الحياة تنبض في بطني وأمتلئ** » [2]

يكشف هذا الاقتباس عن نقطتين مركزيتين أسهمتا في تعقيد الوضع المعيشي لدى "نهيلة" وأسرتها، الأولى تتعلّق بالزوج الحاضر الغائب، حاضر في مغارة "باب الشمس" وغائب عن مسؤولياته كأب لأسرة كبيرة، أمّا النقطة الثانية فتتعلّق بأهم الإفرازات الاقتصاديّة الناتجة عن اتّفاق أوسلو والمتمثّلة في تحويل الوعي السياسي الجماعي لدى الفلسطينيين إلى

(1) علياء الداية، الوعي الجمالي، دار الحوار للنشر والتوزيع ، ط2، 2012 ،ص41.

(2) باب الشمس، ص395.

هم اقتصادي فردي، فالفلسطيني لم يعد مهتمًا بموضوع التحرّر كقضيّة وطنيّة يبذل فيها كلّ إمكانياته، بعدما شُتِّت في أرضه وأبعد عن جماعته التي من شأنها التحضير لعمليات انتفاضية واسعة ومنظمة « **وقد أفضى ذلك إلى أنّ المصالح الطبقيّة غطّت على المصالح الوطنيّة عند البعض، وإلى تحوّل الكمّ الأكبر من الفلسطينيين في الأراضي المحتلة إلى مستهلكين، مع ميل إلى الفردانية وسيطرة المصالح الشخصيّة على الهمّ الجماعي** » [1]

فالفلسطيني المحتجز داخل بقعة ضيِّقة من وطنه، يسعى إلى تحصيل قوته وقوت أولاده، لكن بسبب الضغوطات الاقتصادية والسياسيّة التي تمارس عليه، يضطر في الكثير من الأوقات إلى العمل عند الآخر – العدو الصهيوني – ليغدو الاستعمار أكثر من وجود واستيطان، فهو المتحكِّم في مصير شتات الفلسطينيين المتمركز هنا وهناك. ونهيلة واحدة من هؤلاء الذين تجرّعوا الذلّ مرتين، مرّة في حرمانهم من أراضيهم ومنازلهم، ومرّة في اضطرارهم إلى العمل أجراء عند اليهود في أرضٍ كانت ملكًا لهم سابقًا، تروي نهيلة بضمير المتكلِّم مرارة الاقتلاع من الأرض « **اكتشفنا مع أهالي القرية أنّ الأرض ضاعت القرية لم تعد قرية، فلاّحون لم تعد أرضهم، فصاروا لا شيء، مثلكم في لبنان وسوريا ولا أعرف أين** » [2]

ولعلّ غربة نهيلة كانت أكثر وقعًا من غربة "يونس" الذي كان ينشط في المنافي، منفوخًا بخطابات الحماس والعودة وسبل التحرر، ليصطدم بتأنيب "نهيلة" الصّريح والمباشر، والذي يكشف تطوّر وعي الشخصيّة واستيعابها لهشاشة القضيّة « **أنت تعتقد أنني كنت أنتظرك، لأنّ رجولتك سحرتني. لا يا يونس، كنت أنتظرك كي أحكي، كي أخرج من أحلام**

(1) ليندا طير وعلاء عزّة، المقاومة الشعبية الفلسطينية، ص42.

(2) باب الشمس ، ص393.

اليقظة التي تبتلع حياتي. لكنّك لم تكن تستمع. كنت تروي مغامراتك، وسحر الليالي التي سحرتك، ولكنّك لم تكن تعرف شيئًا » [1]

"نهيلة" تروي في هذا المثال عن سبب انتظارها ليونس، فهي في سن الأربعين وفي حاجة لمن يسمعها، لكن "يونس" لم يكن كعادته مهتمًا بحكايات "نهيلة" عن متاعب الحياة اليوميّة وحاجيات الأولاد التي لا تنتهي، لذلك اضطرت إلى مصارحته بالحقيقة المؤلمة التي جرحت رجولته وهزّت مكانته كقائد سياسي ومسؤول عن حركة تحررية « **أنا لم أخبرك ماذا فعل الشباب هنا في القرية. خفت أن تزعل. كانوا في أوّل كلّ شهر يقرعون بابي، ويرمون خرقة صغيرة، أفكّها فأجد المال الذي عشنا به، هل تعتقد أنّنا كنا ننتظر زياراتك وقروشك القليلة كي نعيش؟** » [2]

لم تكن حياة نهيلة الاجتماعية سهلة، امرأة محاطة بعشرة أفواه جائعة، شيخ أعمى وعجوز تتداعى، زوج غائب يعيش بعيدًا عنها، لا يشاركها إلاّ ببعض اللحظات الحميمة في مغارة عجيبة اسمها "باب الشمس".

ج البعد النفسي:

شخصية "نهيلة" من الشخصيات المركبة والمتأزمة، فزواجها المبكّر وتخلي أسرتها عنها مباشرة بعد زواجها، لتسكن مع كنه تحتقرها وزوج غائب عنها ، أسهم في تكثيف حالتها النفسية واضطرابها، وبالرغم من محاولاتها المستمرة لمقاومة الظروف الصعبة التي واجهتها إلا أنها عمدت أن تعرِّي ذاتها في الزيارة الأخيرة التي جمعتها بـ "يونس " « **جئت**

(1) باب الشمس ، ص398.

(2)المصدر نفسه، ص398.

وسط الكراهية التي حاصرتني، وقرعت نافذتي، هل كنت تعتقد أنك قيس الباحث عن ليلى وسط الخراب؟ يا عيني عليك، والله كرهتك كما كرهت نفسي » [1]

ولعلّ استقراء هذا الاقتباس يحمل رسالة واضحة توجِّهها "نهيلة" إلى زوجها "يونس" تؤكِّد فيها فشله كزوج وكأب، ذلك لأنّه تركها تجابه صعوبات الحياة بكلِّ تعقيداتها السياسية والاقتصادية والاجتماعيّة ما أدّى إلى بروز نتوءات عميقة في نفسها ، دفعتها في مرحلة ثانية إلى لوم نفسها التي قبلت أن تكون المرأة التي تعيش في قفص الانتظار والسنوات تمرّ أمامها، فبعد صمت طويل مغَلَّف برداء المرأة الرمز، يسقط قناع الشجاعة وتظهر "نهيلة" امرأة ضعيفة تكره مثل كلِّ النساء وتحقد مثل كلِّ النساء وتحبّ مثل كلِّ النساء « **حكت عن موت إبراهيم وجنونها، حكت عن سالم الذي سرقته جدّته كي لا يموت جوعًا بين ثديي أمّه الناشفين، حكت عن نور، والأطفال الآخرين الذين كبروا اليوم... »** [2]

تكشف نهيلة عن ذاتها وكأنّها تتعرّف عليها للمرّة الأولى من خلال استحضارها لكلِّ الماضي الذي جمعها بيونس وبأولادها، في استطالة نصيّة قدرها عشر صفحات، تؤكّد مرّة أخرى مثل أغلب شخصيات الرواية أنّها تعيش أزمة هوية « **عشت كلّ حياتي في دار الأسدي الذي هرب إلى لبنان، وشعرت أنّني لم أعد أنا »** [3]

لقد كانت غربة "نهيلة" داخلية، فقدت شعورها بالوجود بعدما فقدت ابنها البكر إبراهيم « **إبراهيم وحده أشعرني بالحياة، لكنه مات. قتلوه أو مات قضاء وقدرًا، والله لا أعرف، أنا لا أبكي على إبراهيم، أبكي على حالي »** [4] تروي "نهيلة" في هذا المثال عن فقدانها لابنها

(1) باب الشمس، ص394.

(2) المصدر نفسه، ص395.

(3) المصدر نفسه ، ص396.

(4) المصدر نفسه، ص396.

"إبراهيم"، ولعلّ ما أدّى إلى قلقها وعدم استقرارها نفسيًا، هو الإحساس بالذنب الذي حملته على ظهرها كلّ هذه السّنين، فهي تجهل كيفية موته لكنها تدرك في قرارة نفسها أنّها كانت سببًا في موته عندما تركته يلعب قرب المستعمرة اليهوديّة، هذا ما أسهم في تشكل عقدة الإحساس بالذنب التي عاشت معها حتّى آخر يوم من حياتها.

3 – شمس –

أ– البعد الجسمي (المظهر الخارجي)

إذا كانت "نهيلة" تمثل الجسد المترهّل من حملها المتكرّر لأولاد "يونس"، فإنّ شمس هي الجسد المملوء بالنضارة والجمال والجرأة « **الخيانة تفوح من جسدها السّاخن، وأصابع كفّيها، كأنّي مازلت أمسك بيدها، وأتأمّل أصابعها الرّفيعة الطّويلة، وأقبّلها صبعًا إصبعًا، وأتركها تشتعل من أصابعها** » [1]

يصوّر الكاتب "إلياس خوري" على لسان سارده الرئيسي "خليل" جسد "شمس" في مناسبات كثيرة من خلال أدائه لدوره كعامل جنسي ومادي أو من خلال فعله الإغرائي، حيث يبدو مترعا بالشهوة مليئًا بالرغبات المكبوتة والمتهيِّجة المهيأة للاشتعال مستخدما في ذلك لغة الوصف المعادلة للتصوير بالكاميرا، حيث تظهر اللقطات القريبة المصوِّرة للحركة والحواس مثل الذي نقرأه في هذا المقطع « **فوّاز كان حين يضاجعني يقول متّعيني، وكنت لا أعرف كيف أمتّعه، كنت لا أشعر إلاّ بلهاثه فوقي، وبذلك الشيء الذي يخترقني من الأسفل، كأنّه يجرحني. معه كنت أصل إلى طرف اللذة دون أن أصل** »[2] تلجأ شمس في

(1)باب الشمس، ص481.

(2) المصدر نفسه، ص481.

مواضع كثيرة إلى تعرية ذاتها وتصوير تفاصيل حياتها الحميمة مع زوجها وكأنها كانت تبحث عن أعذار تبرّر العلاقات الكثيرة التي تورّطت فيها بعد افتراقها عن زوجها « **ستّ سنوات في بيروت، لا أذكر نفسي فيها إلاّ عاريّة. أقف مصلوبة والرصاص يلعلع حولي، ثمّ يأتيني الرّجل واقفًا، يحفر جسدي بصراخ وحشي يخرج من بين فخذيه** [1]» يكشف هذا المثال رغبة "شمس" في الحصول على متع الحب بعد أن يئست من زوجها "فوّاز لذلك تستغلّ أوّل فرصة تجمعها بشخص غريب في غابة المونتيفردي المليئة بأشجار الصّنوبر « **أحمد غير شكل، نمت معه، وقلت له أن يقترب** »[2]

يظهر هذا الاعتراف المخجل جرأة شمس في المبادرة بعد أن راودت أحمد عن نفسه وتمثّل هذه العلاقة نقطة البداية بالنسبة إلى "شمس" نحو اكتشاف عالم الجنس تحت ظل العلاقات المتعدِّدة التي جمعتها بأبي دياب وخليل وآخرين، ليقترن اسمها على مستوى الرواية[3] بكلِّ ما هو مادي إغرائي « **كانت شمس تضحك بالخيانة، وكنت أشمّ رائحة رجل آخر في أنفاسها وأغض النظر كما يقولون. أشعر أنّي معها ولست معها، أراهم كلّهم يحومون حولي وحولها، أحاول إزاحتهم كي أراها، ثمّ أنساهم وأنسى الخيانة حين أتغلغل في جسدها المتماوج، ضحكت شمس بالخيانة** » [4]

ولعلّ خيانة "شمس" لـ "خليل و"لأبي دياب" ولآخرين كان من الأسباب المباشرة في وضع حدّ لحياتها، ترتّب عنها تورّط "خليل" في سلسلة من المشاكل كادت أن تودي بحياته هو الآخر.

([1]) باب الشمس، ص500.

([2])المصدر نفسه، ص481.

(3)) يرجى العودة إلى المصدر نفسه، ص74،480، 484،483،481482

(4) المصدر نفسه، ص126.

ب البعد الاجتماعي:

عاشت "شمس" في مخيّم عايدة في بلدة دير جاسر عموري، تيّمنا بقريتهم التي هدمت بفلسطين، عمل أبوها في مصنع المعكرونة فصارت العائلة لا تأكل سوى المعكرونة، كان بيت "شمس" أشبه بلوحة إعلانية مستطيلة، بيت يصير فرنا في الصّيف وبرّادًا في الشتاء، أقفل معمل المعكرونة وساءت أحوال العائلة « **عشت حياتي كلّها في التهرُّؤ، البيت يتهرّأ وأبي يتهرّأ، وكلّ شيء يتهرّأ، وكلّ شيء يغرق في الماء** »[1]

انتهت طفولتها في سنِّ التاسعة، لتزفّ بعدها إلى فوّاز محمّد نصّار، وبعد ست سنوات من الحفلات الجنونية لفوّاز والصرّاخ الوحشي المتصدِّع بأقبح أنواع الشتائم، تنجب ابنتها دلال، يحكي خليل على لسان شمس « **انظر كم هي جميلة والله إنّها أجمل فتاة في العالم** »[2]

بعد طلاقها من "فواز" يجبرها على التخلِّي عن ابنتها الوحيدة "دلال"، لتجد نفسها وحيدة بين المخيّمات تعاشر الرِّجال وتبحث عن الفارس المغوار الذي يستطيع أن يرجع لها ابنتها، وممّا لا شك فيه أنّ شمس كانت من الشخصيات القوية، حيث ساعدتها شجاعتها وذكاؤها على تأسيس كتيبة عسكرية أسمّتها "كتيبة شمس".

ج البعد النفسي:

تعدّ "شمس" من الشخصيات المدوّرة ذات الكثافة السيكولوجيّة العالية، التي تتطوّر في كلِّ مرحلة لتفاجأ القارئ بسلوكات ومواقف جديدة « **إنّ الصِّراع لا ينشأ إلاّ إذا احتوت**

([1]) باب الشمس، ص175.

([2]) المصدر نفسه، ص477.

الأحداث على تناقض، كما لا تنشأ المسرحيّة الجيِّدة، إلاّ إذا اخترنا لها اللحظة النفسيّة التي تدفعها إلى الدّخول في الصّراع » [1]

ولعلّ "شمس" وجدت نفسها داخل صراع حتمي أوجدته ظروف الحياة المعيشية ، فزواجها برجل يمارس عليها كلّ أنواع التّعنيف اللفظي والجسدي ثمّ يحرمها من ابنتها الوحيدة، أسهم في تصعيد حالتها النفسيّة لتطفو على السّطح حالات الكبت التي ترجمت في شكل علاقات متعدِّدة تتطوّر فيما بعد عندما تتمحور حياتها حول هاجس واحد هو الحصول على ابنتها دلال، يصف "خليل" معاناتها عندما تتحدّث عن زوجها السّابق فوّاز قائلا « **كانت حين تروي عنه تمزِّقه تأخذ قطعة صغيرة من كيس ورقي أسمر أو من جريدة أو من ورقة كلينكس أو من كتاب، تبدأ في مضغها وبصقها، فأنا لم أر ذلك الرّجل إلاّ مرسوما على ورقة ممزّقة، تروي وتمزِّقه، وتنهمر دموعها** » [2]

ولعلّ أسلوب "شمس" في تمزيقها للورق عندما تحكي عن فوّاز، يحيلنا إلى التمزّق الدّاخلي على مستوى اللاوعي حيث تتمركز أسوأ الذكريات التي خبرتها عندما كانت تعيش معه، لكنها كانت في كلِّ مرّة تلتهم ألمها وتستعيد بسمتها الباردة التي كانت تخفي الكثير من الحقد « **كأنّ المرأة التي بكت كانت امرأة أخرى. وتبدأ في التهام صحن المعكرونة المسلوقة (...)وتقول إنّها لا تريد شيئًا من فوّاز، فقط سوف تذهب إلى عمّان وتخطف دلال** » [3].

([1]) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية تاريخية، ص60.

([2]) باب الشمس، ص476.

(3) المصدر نفسه، ص477.

من جهة أخرى كانت "شمس" مغرمة بـ "أبي دياب" الذي وعدها بالزواج في وقت سابق، لكنها اكتشفت أنّه كان يستغلها عندما بدأ يتهرّب منها « **فَهِمتُ شمس، لكنّي زعلان منها كثيرًا، كان يجب أن أعرف، لو أخبرتني عن علاقتها بذلك الرّجل الآخر، لكنت نصحتها بعدم قتله، ولكن معها حقّ، الحبّ لا ينتهي إلاّ بالموت، وهي كانت أكثر جرأة لأنّها قتلت حبّها** » [1]

والواقع أنّ إقدام "شمس على قتل "أبي دياب" بسبب عشقها له كما اعتقد "خليل" لا يعدّ دافعا قويا، فنحن نعتقد أنّ المرأة لا تقدم على القتل إلاّ إذا كان السبب قاهرًا، وفي حالة "شمس" التي كانت تعيش في اضطراب شديد بسبب سادية زوجها الأوّل "فوّاز" الذي حرمها من أغلى ما تملك فلذة كبدها "دلال"، لتتعرّف على أبي دياب الذي كان يلقّبها بالعاهرة كما كان يفعل "فوّاز" تمامًا بالإضافة إلى نكثه لوعده المتمثل في الزواج بها بعدما يعيد لها ابنتها، كلّ هذه الأسباب جعلت "شمس" تقتنع أنّ "أبا دياب" هو فوّاز الثاني وبما أنّ "فوّاز الأوّل" كان بعيدًا فإنّ "أبا دياب" هو من سيدفع ثمن كلّ المآسي « **إنّنا نجد هذه الشخصيّة تتطوّر في كلّ لحظة من ضعف إلى قوّة وتتزايد هذه القوّة كلّما اقتربنا من نهاية العرض، لتصبح شخصًا آخر غير الذي رأيناه في بداية العرض** » [2] تقدم على القتل بدم بارد ولا تقبل أنصاف الحلول بل هي على استعداد لأن تهلك في سبيل تحقيق رغبتها التي باتت ضرورة لمداواة جروحها، هكذا كانت "شمس" رمزًا للجمال المتمرّد.

(1) باب الشمس ، ص477.

(2) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي ـ دراسة تحليلية تاريخية، ص60.

شخصيّة "أم حسن"

أ –البعد الجسمي:

لم يرد وصف البعد الجسمي لأم حسن إلاّ مرّة واحدة على لسان "خليل" « **مدت أم حسن يدها، ثمّ جسمها الممتلئ، ولم تستطع رفع رأسها، كأنّها لم تستطع، أو كأنّ ثدييها كانا يشّدانها إلى الأرض، انطوت نصفين وجمدت في مكانها** » [1]

لو تأمّلنا هذا المقطع لوجدنا بعض الصِّفات الماديّة: الجسم الممتلئ، كبر السِّن أمّا باقي الصِّفات فذات أبعاد نفسية، كما سنرى في البعد النفسي.

ب –البعد الاجتماعي:

عملت أم حسن كقابلة في المخيّمات الفلسطينية، تحصّلت على إجازة من السّلطات البريطانية تخوِّل لها العمل بطريقة شرعية، تزوّجت في قرية الكويكات وعاشت هناك برفقة زوجها وأولادها، خرجت من الكويكات وهي في الخامسة والعشرين لتستقر فيما بعد في مخيّم الجليل "لبنان" وحيدة بعد استشهاد أولادها الثلاث في عمليات فدائية.

ج– البعد النفسي:

عَاشت أم حسن في مخيّمات اللجوء والشتات، وتحملت الكثير على أمل استرداد بيتها الذي شيّدته بيدها رفقة زوجها، حلم العودة سلب عقلها لذلك كانت تحمل مفتاحه في جيبها لعلّها تعود في يوم من الأيّام، وتشاء الأقدار أن تعود إلى بيتها، لكن لم تكن عودة المنتصر وإنّما عودة الضعيف المغلوب على أمره، "أم حسن" كانت تدرك السِّياق التاريخي لهذه العودة

(1) باب الشمس، ص103.

مجرّد زيارة من أجل أن تخمد النار الذي أشعلتها سنين الغربة في بلاد الشتات « **لم تستطع رفع رأسها، كأنّها لم تستطع، أو كأنّ ثدييها كانا يشدّانها إلى الأرض، انطوت نصفين وجمدت في مكانها** » [1]

يكشف هذا الوصف الحالة النفسية القلقة التي انتابت "أم حسن" بمجرّد رؤيتها لمنزلها حيث ترجمها السارد بواسطة الحركة الخارجيّة للشخصيّة [التصاقها بالأرض، جمادها]

هذه المفردات تحيلنا إلى حالة من الانفعال الدّاخلي الممزوج بالعجز والرغبة في الانتماء، تدخل أم حسن إلى بيتها تلمس أشياءها وتعود بإبريق الفخار الذي خلّفته وراءها بعد زمن النكبة، وبدل أن تستأنس به على أنّه قطعة من تراب فلسطين، شعرت بندم شديد « **اشترت اليهوديّة سكوتي بإبريق الفخّار، وحكايتها عن طفولتها الخرساء، وأنا رجعت على الشحار والتعتير والفقر بها المخيّم، هي أخذت البيت وأنا هون، شو النفع** » [2]

هذا الإبريق شكّل جرحًا عميقًا في نفسها، وقد مثّل على المستوى الدلالي المتقاطع مع السياق التاريخي – اتفاقية أوسلو – بؤره الصِّراع المرير والمعاناة النفسية للشخصية، فبمجرّد قبولها لإبريق الفخّار يعني قبولها لمبدأ التقسيم والتشتت، الاكتفاء بالجزء (قطعة تراب) والتفريط في الكل (الوطن)، تُنهي أم حسن أيامها والندم يتآكلها حتّى آخر يوم من حياتها، يحكي خليل عن ذلك اليوم « **هل تصدِّق يا أبي أنّ أم حسن ماتت وهي تبكي من أجل إبريق الفخّار الذي جلبته من بيتها؟** » [3] ربّما كان مجرد قطعة من طين، لكنّه بالنسبة لها مثّل الوطن بكلِّ ما يحمله من أبعاد سياسية واجتماعية ونفسيّة، ولعلّ عودتها

(1) باب الشمس، ص103.

(2) المصدر نفسه، ص111.

(3) المصدر نفسه، ص111.

الجريحة إلى بيت لم يعد بيتها ووطن لم يعد وطنها قلّب مواجعها الدّفينة، ودفعها إلى السقوط في نفق الموت.

3-الشخصيات الثانوية:

اعتمد المؤلِّف "الياس خوري" في سرده للحكاية على عشرات الحكايات المتداخلة والمتشظية، ما أفرز على مستوى النسيج النصي عشرات الشخصيات، كلّ شخصية تنفرد بحكايتها بالرغم من سقوطها في مصبٍّ واحد الحرب وما خلفته من مشاهد الدّمار والموت والتهميش...وحتّى لا يطول البحث ويخرج عن الخطّة العامة، ارتأينا أن ننتقي بعض الشخصيات التي أسهمت في دعم الشخصيات الرئيسية وفي تقدّم الحبكة نحو الأمام.

1 : شخصية إيليلا دويك

أ- البعد الجسمي:

امرأة في الخمسين، سمراء، شعرها أسود يتلوّن بالشيب، عيناها كبيرتان.

ب - البعد الاجتماعي:

ولدت ببيروت، بحي وادي أبو[*] جميل أغلب ساكنيه من اليهود ، درست في مدرسة الأليانس، وفي سن الثانية عشر انتقلت مع عائلتها إلى فلسطين، تزوّجت مهندسا زراعيًا من العراق بعد زواجهما حصلا على بيت أم حسن بالكويكات.

[*] تحدّثنا عن الأسماء الخمسة في المبحث الخاص بالتواتر.

ج – البعد النفسي:

تمثّل "إيليلا دويك" شخصيّة اليهودي المشرقي الذي هجِّر مجبرًا من وطنه الأوّل بيروت لتسكن منزل "أم حسن"، كانت "إيليلا" تدرك جيِّدًا أنّ البيت الذي أخذته والأرض التي امتلكتها تعود إلى الفلسطيني الذي هجِّر إلى وطن ليس وطنه وبيت ليس بيته، وكانت تدرك أنّه سيأتي اليوم الذي سيجمعها مع الآخر "الفلسطيني" الذي سيأتي لرؤية بيته عندما يشتد به الشوق والحنين لذلك تبادر "أم حسن" قائلة « **أنا ناطرتك من زمان** » (1)

تبدو "إيليلا" للوهلة الأولى ناقمة ومتضايقة من زيارة "أم حسن" « **شعلت المرأة الإسرائيلية سيجارة، ونفخت الدّخان في الهواء، وكانت تنظر إلى لا مكان، بقيت المرأتان وحدهما في الصّالون، الأولى تبكي والثانية تدخِّن والصّمت...** » (2)

لكن سرعان ما نكتشف حجم المعاناة التي تعيشها (إيليلا) عندما تحكي تفاصيل هجرتها الإجبارية إلى "فلسطين" « **كنت وحدي تلميذة وحيدة من لبنان، وكانوا كلّهم يتكلّمون العبرية، بقيت خمسة أشهر صامتة في الصفِّ، لم أكن أجرؤ على الكلام مع أحد** » (3)

تطلعنا شخصية "إيليلا دويك" من خلال هذا التصريح على نموذج اليهودي العربي المضطهد، الذي آمن بمشروع الوطن القومي اليهودي *، ليجد نفسه يهوديا من الدرجة الثانية

(1) باب الشمس، ص105.

(2) المصدر نفسه، ص111.

(3) المصدر نفسه، ص109.

*يرجى العودة إلى إبراهيم نجم، أمين عقل، عمر أبو النصر جهاد فلسطين العربية،، ط1، 2009، ص22.

يعاني الاحتقار والتهميش داخل المجتمع اليهودي « **كانوا يرشون اليهود الشرقيين بالمبيدات كأنّهم حيوانات، قبل إدخالهم البراكات الحجرية** » [1] يكشف هذا الاقتباس المعاملة السيئة التي كان اليهود الشرقيون يعاملون بها عندما هُجّروا إلى فلسطين، ما دفع "إيليلا" إلى النقم على السلطات اليهودية واعتبار المسكن الذي قدمته لها بعد زواجها سجنًا لأحقادها وآلامها، لذلك تصرخ في وجه "أم حسن" قائلة « **إنت ساكنة ببيروت وجايي تبكي هون، أنا يلّي بدّي أبكي، قومي روحي، قومي يا أختي روحي، ردّي لي بيروت وخذي كل ها لأرض المقطوعة** [2]»

يقيم "إلياس خوري" من خلال هذا المثال مقارنة بين حالة التشظّي التي تعيشها "إيليلا" التي تركت منزلها بعدما آمنت بالحلم اليهودي، وحالة فقدان الانتماء التي تعيشها "أم حسن" التي أجبرت على ترك منزلها لندرك في الأخير أنّ المستفيد الوحيد من حملات التهجير والتشريد هي الحركة الصهيونيّة.

2- شخصية الدكتور أمجد:

أ- البعد الجسمي:

لم يرد وصف الدكتور أمجد إلاّ مرّة واحدة على لسان "خليل" « **أصلع، قصير، رفيع، مستطيل الوجه، خدان نافران، وعينان صغيرتان، يضع نظارة على عينيه، إطارها ذهبي لا يتلاءم مع لونها البني، ولا يفارق الغليون فمه، كتفان قريبتان من بعضهما بعضًا، كأنّه لا عرض له،**

[1] باب الشمس، ص112.

([2])المصدر نفسه، ص109.

ويتكلّم بسرعة، ناظرًا إلى البعيد، كي يوحي بأهميّة ما يقوله » [1] يقيم الوصف في هذا الاقتباس سلسلة من العلامات الدّالة على نوعية تفكير الشخصية في قوله " **يتكلّم بسرعة ناظرًا إلى بعيد** "، بالإضافة إلى الإشارة لطبقته الاجتماعية في قوله " **لا يفارق الغليون فمه** " كما ندرك أنّه من الشخصيات التي تفتقر إلى الذّوق « **يضع نظارة على عينه إطارها ذهبي لا يتلاءم مع لونها البني** » والواقع أننا نعتقد أن هذه الصّفات مشحونة بكثافة دلالية كبيرة سنتطرّق إليها في البعد النفسي.

ب – البعد الاجتماعي:

يعيش بفلسطين، أمّه سورية من ناحية حلب، لا يتكلّم اللهجة الفلسطينيّة، بل لهجة غريبة هي مزيج من الفصحى واللهجة اللبنانيّة، لم تكن تجمعه بطاقم العمل ولا بمرضاه علاقة طيِّبة، كما يمكن اعتباره من الشخصيات التي تعيش على هامش الحدث، فهو لم يشارك في الانتفاضة ولا في مظاهرات أوسلو، ولم ينظم إلى أيِّ حركة سياسية أو اجتماعيّة، ولم يعتقل ولا مرّة، فهو ببساطة يعيش بعيدًا عن كومة الملابسات التي يتخبّط فيها الفلسطينيون، يشغل منصبه لقضاء مصالحه الخاصة وللمتاجرة بالأدوية التي تصل إلى المستشفى في السّوق السّوداء، من جهة أخرى يسعى إلى قطع أجهزة العناية عن "يونس" بحجة قلّة الأدوية والإمكانات الطبيّة « **المستشفى لا يستطيع استقبال حاله كحالة يونس، أمثاله يذهبون للموت في بيوتهم** » [2]

(1) باب الشمس، ص78.

(2)المصدر نفسه، ص193.

يتجاهل الدكتور "أمجد" مكانة "يونس" السياسية والتاريخيّة، ويسخر في مناسبات كثيرة من "خليل" الذي كان يحاول إقناعه بضرورة احترام تاريخ يونس الغني بالبطولات والتضحيات « **لا مكان للرموز في المستشفى، الرموز مكانها في الكتب** » [1] إذ بالرغم من محاولات خليل المريرة من أجل إبقاء "يونس" بالمستشفى، إلاّ أنّ أمجد استطاع أن يحقّق خطّته الدّنيئة فبعدما أبلغ مكتب التحقيق عن مكان اختباء "خليل" سارع إلى قطع العناية عن يونس ما أدّى إلى تدهور حالته الصحيّة التي انتهت بموته.

ج – البعد النّفسي:

يمثّل الدكتور "أمجد" نموذجًا للشخصيّة ذات الكثافة السيكولوجيّة ، عمله كطبيب لم يحجب سلوكه المضطرب ، تحكي الممرِّضة زينب عن محاولات التحرّش المتكرّرة بمريضاته« **سمعت صراخ المرأة، ثمّ أصوات صفعات، خرجت المرأة مهدِّدة لتعود بعد أقل من ربع ساعة ومعها زوجها، وبدأ الدكتور يتكلّم بصوت مرتبك ويرجو** » [2]

يكشف هذا الاقتباس عن الحالة النفسية المتأزِّمة التي يعيشها الدكتور "أمجد"، ربّما أفرزتها ظروف اجتماعيّة لم يصرِّح المؤلِّف بها، فبدل أن يكشف عن المريضات بما تستدعيه الأمانة المهنيّة راح يتحرّش بهنّ، هذا ما يدفعنا إلى استحضار البعد الجسدي (أصلع رفيع قصير مستطيل الوجه، عينان صغيرتان، كتفان قريبتان كأنه لا عرض له، خدّان نافران) هذه الأوصاف تدفعنا إلى الاعتقاد أنّ قبحه حال دون تمكّنه من بناء علاقات سويّة بالنساء ويتأكد ذلك في هذا المقطع « **كان أمجد يتحدّث عن كايد والمرأة الكرديّة، حين انتقل فجأة إلى الحديث عن خبراته الجنسيّة مع النساء الكرديّات، هل تصدِّق هذا الكلام**

(1) باب الشمس، ص169.

(2) المصدر نفسه، ص78.

البذيء، قال أن امرأة كرديّة، كانت تتلفن له كلّ يوم، وتتنهّد على التّلفون وتتحدّث عن ألوان سراويلها الدّاخلية» [1]

يعرض "خليل" من خلال هذه القصّة التي كان يعيدها على مسامع "يونس" درجة العجز التي يحاول أمجد إخفاءها من خلال اختراع قصص حول نساء وهميات لا وجود لهن سوى في مخيِّلته والتباهي ببطولات جنسيّة مصدرها الرغبات المكبوتة « **إنّ الجسد في إطار صراعه الآبد مع الإكراهات السوسيوثقافية التي تمارس عليه عنفها المادي والزمني بمصادرة رغباته واشتهاءاته وردع قواه الباطنيّة يبتكر لنفسه أساليب أخرى تهيؤها له إمكانياته وقدراته التي يتميّز بها(...)عن طريق الاستنجاد بالمفكِّرة والمخيِّلة والمصوّرة»** [2] وهذا يعني أنّ الإنسان بصفة عامة والرّجل بصفة خاصة قد يلجأ إلى الخيال حيث لا رقيب على سلوكاته ولا رادع لأفعاله ينهل منه ما يشاء وكيفما شاء حفاظا على فحولته وشرفه في آن واحد وهذا ما يؤكّده خليل في هذا المثال « **أنا أكره هذه الذكوريّة الحمقاء، وأعتقد أنّها تغطّي عجزًا مستحكمًا عند الكثير من الرِّجال** » [3]

ولعلّ استحكام هذا العجز عند "أمجد" قد تعدّى الاعتداء على الجسد الأنثوي ليصل إلى الإساءة إلى زملائه في العمل، وقد شمل خليل الذي كان يذكّره بدرجة عجزه من خلال علاقاته الكثيرة بالنساء، ما أدّى إلى احتدام الصراع بينهما، انتهى بدخول خليل السّجن بعد تبليغ "أمجد" السلطات الفلسطينيّة عن مكان اختبائه.

(1) باب الشمس، ص124.

([2]) ابراهيم الحجري، المتخيّل الروائي العربي، 53 -54.

(3) باب الشمس، ص124.

3- شخصية "عدنان أبو عودة":

إذا كانت نهاية "يونس" أحد رموز الثورة الفلسطينية في سرير مقرف في غرفة جدرانها متآكلة بعيدًا عن أولاده وأحفاده ووطنه فإنّ نهاية صديقه "عدنان أبي عودة" ليست أحسن من نهايته.

مثّلت شخصيّة "عدنان أبو عودة" نموذج الفلسطيني الذي ينتمي إلى الجيل القديم، شخصيّة آمنت بالثورة، وتشرّبت بأمل العودة إلى الوطن عودة المنتصر، لكن إصابته في إحدى العمليّات الفدائيّة التي شارك فيها كلّفته ثلاثين سنة من حريّته « **سمع عدلان الحكم عليه بالسّجن لمدّة ثلاثين سنة، انفجر ضاحكا، سأله القاضي ما به. لا شيء. بس انشا الله فكرك أنّ دولتكم رح تعيش كمان ثلاثين سنة** » [1]

يطالعنا هذا المثال على درجة كبيرة من التفاؤل المشحون بالألم، فـ "عدنان" مثله مثل الكثير من الفلسطينيين من أبناء جيله ، الذين اعتقدوا أنّ إقامتهم في المخيّمات مرحلة مؤقّتة وفلسطين ستعود بعد فترة قصيرة بعد تدخل العرب والمنظمات العالمية التي تنشد السّلام، وقف عدنان في المحكمة وقال ما يجب قوله، قال إنّه لا يعترف بالمحكمة فهو فدائي وليس مخربًا « **هذه أرض آبائي وأجدادي أنا لست مخربا ولا متسلّلا، أنا عدت إلى أرضي** » [2]

خرج "عدنان" من السّجن بعد عملية تبادل الأسرى الشهيرة التي تمّت عام 1983، بعد أن فقد عقله من جرّاء التعذيب وسوء المعاملة داخل السّجن الإسرائيلي « **بدأ يفقد**

(1) باب الشمس، ص136.

(2) المصدر نفسه، ص136.

أعصابه بشكل فجائي، ويتكلّم مع الناس كأنّه يكلِّم السجّان الإسرائيلي، ويرطن بالعبرية، ثمّ مع الأيّام فقد قدرته على النطق، وصار يصرخ ويخرج من البيت عاريًا » [1]

يمكن أن نفسر سلوك "عدنان" على أنّه نوع من الثورة على القيم التي يعرفها المجتمع من خلال ترك العنان للجسد المنفصل عن الوعي « **تصل الرواية العربية، أحيانا درجة قصوى من توصيف مدى عجز الشخصية عن التأقلم مع السوسيوثقافي الذي يحيط بها حين تجعل الحل الأمثل لانعاتقها هو ، فضلا عن الانتحار وتخليص الجسد من ألم عدم التّحمّل ، الجنون وانتهاك حدود العقل من أجل العيش وفق منطق خاص لا يخضع لمنظومة المجموعة البشريّة»**[2]

ولعلّ ما صعّد الحالة النفسية المضطربة لـ "عدنان" هو إدخاله لمستشفى المجانين على يد أبنائه الذين أصبحوا يتحرّجون من سلوكه خارج المنزل « **إذا اشتدّ هيجان الجسد بما يسبّب للمجتمع حرجا، يودع هذا الجسد غير المرغوب فيه إلى سجن من نوع خاص خاص**[3] [3] حيث أنهى أيّامه الأخيرة مربوطا بسلسلة حديديّة إلى سرير مقرف في غرفة مظلمة، ليموت وحيدًا متأثرًا بصدمة كهربائية شديدة.

هذا ما يجعلنا نستنتج أنّ معظم شخصيات رواية "باب الشمس" عرفوا نهايات بائسة وأليمة، في ظل تقاعس الحكومات وتواطؤ المسؤولين على تصفية كل من يرغب في التغيير، ونلخِّص أنماط الشخصيات التي درسناها سابقا من خلال الجدول الآتي:

(1)باب الشمس، ص137.

(2) ابراهيم الحجري، المتخيّل الروائي العربي، ص100.

(3) المرجع نفسه، ص100.

الشخصيات المحوريّة	الشخصيات الرئيسيّة	الشخصيات الثانوية *	الشخصيات المرجعيّة **
يونس	نهيلة	إيليلا دويك	نجيب محفوظ
	خليل	أم يونس	غسّان كنفاني
	شمس	عدنان	جرجي زيدان
	أم حسن	الدكتور أمجد	دستو يفسكي
		أبو يونس الشيخ ابراهيم	
		الأستاذ يونس	
		العقيد مهدي	
		المحقق الإسرائيلي	
		المحقق الفلسطيني	
		مجنونة كابري	
		كاترين	
		سارة ريمسكي	
		سليم	
		نجوى	
		أمين	

* الشخصيات الثانوية كثيرة يستحيل ذكرها كلها لذلك ذكرنا بعضها.

** الشخصيات المرجعيّة هي الشخصيات التي تحيل على دلالات وأفكار محدّدة سلفا في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ مضامينها ودلالاتها الرمزيّة مرتبطا بدرجة استيعابه لهذه الثقافة.

الشخصيات المحوريّة	الشخصيات الرئيسيّة	الشخصيات الثانوية	الشخصيات المرجعيّة
		ناجي فوّاز محمّد نصّار شاهينة أحفاد يونس سالم مروان سلمى ـ نزار ـ نوّار قاسم/ زوجة قاسم سناء حارة أم حسن فوزي أخو أم حسن رامي ابن فوزي أم عيسى جارة أم حسن الدكتور نعمان الناطور كايد عفيفة صديقة كايد	

نجمل بعد هذا التّفصيل والتشريح لمظاهر الشخصية في رواية باب الشمس الملاحظات التي نرى أنها تشكّل أبرز النقاط في التّحليل فيما يأتي:

-ما يميّز شخصيات رواية باب الشمس هو أنها شخصيات تنمو عن طريق الذاكرة، لا تقل الشخصيات الثانوية عن الشخصيات الرئيسية من حيث دورها في بناء النسيج النصّي، إذ كلّ شخصية تستحضر حكاية تصلح لأن تكون مشروع رواية جديدة.

-عرفت معظم شخصيات الرواية ظروفا قاهرة في محيطها، إذ خبرت الهجرة والمنفى والجوع والسِّجن ما أسهم في ظهور نمطين من الشخصية:

1 نمط يبحث عن سبل تحقيق العدل والحرية وتلّخص في شخص "يونس".

2 نمط تبرز فيه الشخصيات منهارة تماما، تعيش على التشظي والتوتّر الذي انعكس على ملامحها وأفعالها ومنولوغاتها ما دفع بها إلى الجنون والانتحار و الرغبة في الموت والهروب إلى المجهول.

-اهتمّ "إلياس خوري" بتنويع نماذج شخصياته وخلق صراعات بينها وصلت إلى حدّ التصفيات الجسدية ، ففي الوقت الذي يجب أن تنصرف الأحقاد وتتوحّد الأصوات لتضرب العدو الحقيقي"الكيان الإسرائيلي" تغرق شخصيات الرواية في عراك دموي يعلن عن موت القضية الفلسطينية.

-استطاع الروائي أن يربط بين شخوص الرواية بالرغم من عددها الهائل ، فالقارئ يكتشف أثناء القراءة أن الشخصيات حتى وإن لم تلتق بصفة شخصية، إلا أنها عاشت في قرى متقاربة وهاجرت إلى المخيّمات نفسها وهناك نمت الحكاية وأصبحت صورا تستحضرها الشخصيات كلما استدعتها الذاكرة.

- أسهم الوصف في تصوير شخصيات الرواية كما هي لا كما يجب أن تكون من خلال تعريتها و التأمل في بواطنها ليكشف عن كل قبيح أو جميل من شأنه أن يطفو على السطح ليتقاطع مع المكان والزمان الذي يشغله.

الفصل الثالث

المحكي الفيلمي في رواية"باب الشمس"

1-الزمن السينمائي

2- عناصر تشكيل الزمن السينمائي

3-الترتيب بين زمن الرواية وزمن الفيلم

4-الدّيمومة

5-التواتر

6-الفضاء السينمائي

7-التبئير وزاوية النظر في الفيلم "باب الشمس"

8-الحبكة في المحكي الفيلمي "باب الشمس"

9-اللغة الدراميّة

10-الشخصية في فيلم "باب الشمس"

الفصل الثالث :المحكي الفيلمي في فيلم باب الشمس

مدخل :

قبل أن نتطرق إلى تحليل المحكي الفيلمي واستخراج أهم تقنياته السرديّة، وجب الإشارة إلى نقطة مفصلية من شأنها أن تجنِّب الدِّراسة الكثير من المساءلات والمغالطات، تتمثل في اختلاف الدّال بين "الفيلم" وهو المادة المصوّرة والمسموعة عن المدلول وهو الكتابة (تحليل الفيلم)، وهذا ما ينعدم في مجال التحليل الأدبي نظرًا لتجانس الدّالين من المكتوب الرواية إلى المكتوب (التحليل)، حيث يجد الباحث نفسه في دراسته لمادة الفيلم مشتّتًا أمام مجموعة من المكونات: (الألوان، الأضواء، الحركات) وما يعمل على تركيبها (مونتاج الصور...) وما ينتمي إلى المسموع (علاقات الصور بالأصوات)، كما أنّ وصفه لهذه العناصر بطريقة شمولية هو مشروع آيل للفشل، لذلك ارتأينا أن نستعين بجهاز الفيديو الذي سمح لنا بتوقيف الشريط السّمعي البصري وإعادة مشاهدته بشتّى الأشكال، إذ سهّل لنا الوقوف على تفاصيل اللقطات والمَشاهد ووضع ملاحظات فورية خاضعة بدورها لإعادة النظر بعد عدد كبير من المُشاهدات للقطة نفسها، وحتّى يأخذ تحليلنا للفيلم طابعًا علميًا اعتمدنا على مراجع متنوّعة أسهمت في إضاءة جوانب كانت غامضة بالنسبة إلينا نذكر على سبيل المثال لا الحصر مدّة اللقطة، حركات الكاميرا، زوايا النظر، المونتاج... وقد أخذنا بعين الاعتبار مجال الرؤية في سؤال جوهري، من يرى؟ وما هي مسافته بالنسبة للمرئي؟ وكان هدفنا من خلال ذلك، الفصل بين رؤية المشاهد (الباحث)، رؤية الكاميرا (عدسة الآلة)، رؤية الشخصية الساردة (المعلِّق)، رؤية شخوص الفيلم.

– يعدّ فيلم "باب الشمس" المعدّ [1] عن رواية بالعنوان نفسه من الأفلام الروائية الطويلة التي تنطلق من الواقع لتحكي لنا مجموعة من الحكايات انتقاها المخرج بعناية من العدد الهائل الذي اجتاح السّند الروائي، حيث حافظ على الإطار العام للحكاية باعتبارها الرّحم السّردي للفيلم والرواية معًا، لكنّه من جهة أخرى غلّب الجانبين السياسي والاجتماعي، وهو بذلك يعطي قيمة كبرى لصراع البقاء تحت ظل رهانات صعبة.

هذا ما يدفعنا إلى القول بأن الفيلم الروائي لا يمكن له تجاوز المادة السردية الكامنة في النص إذ تمثّل « **قيمة إيجابية تسمح للمخرج بتكوين رؤية واضحة حول العمل السينمائي في كلّيته** »[2] وحتّى نستوعب العملية الإخراجيّة داخل التجربة الروائيّة، ارتأينا أن نُشير إلى نقطة جوهرية تُعدُّ حلقة الوصل بين مادة الرواية ومادة الفيلم تتمثل في سيناريو الفيلم، ولا يفوتنا أن ننوّه إلى صعوبة الحصول عليه إذ في وجوده كنّا قادرين على الإجابة على أسئلة كثيرة بدرت إلى أذهاننا، كسبب طول الفيلم ودافع المخرج إلى اختيار أحداث معيّنة دون غيرها وسبب احتفاظه ببعض الحوارت الطويلة التي جاءت في الرواية... ولعلّ علمنا بتدخل الكاتب" إلياس خوري" في إعداد السيناريو قد يجيب على بعض تساؤلاتنا لكنّه لا يعوِّض وجود السيناريو كمادة تجمع بين الأدب والسينما في تقدّم البحث.

(1) في حوار جمعني بالمخرج التليفزيوني "ماحي محفوظ" أكّد أنّ الإعداد خاص برؤية المخرج نحو حصّة تليفزيونية معيّنة ولا يجوز استخدام هذا المصطلح في مجال السينما. لمزيد من المعلومات حول "الإعداد والاقتباس" يرجى العودة إلى محمّد صبري صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد"

(2) Steven Bernas. L'écrivain au cinéma, L Harmattan, France 2005, p15-19.

* يُرْجَى العودة من أجل التعمّق في مفاهيم " السيناريو" "وطرق كتابة السيناريو" إلى:

-مدكور ثابت، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم، دار الثقافة للنشر، دط، 2007.

- Luc Délisse, l'invention du scenario, les impressions nouvelles, Belgique2006.

وعلى أيّة حال، فإنّ الإقرار بغيابه يجنِّبنا الخوض في أمور نظريّة لا تزيد البحث إلاّ حشوًا ولغوًا لا طائل منهما، وبما أن العلاقة بين الفيلم والسيناريو علاقة وطيدة، فإن استنتاج بعض الخصائص السّردية التي استعارها نص السيناريو من النص الروائي ليست بالعمليّة المستحيلة إذا عدنا إلى المادة الفيلميّة وحلّلناها بموضوعيّة.

1. حاول السيناريو مراعاة تتبّع الترتيب الزمني الذي شهدته الرواية من خلال جزأي الفيلم (الرحيل والعودة).
2. حاول السيناريو مراعاة الجوّ العام لمَشاهد الحرب والهجرات الجماعية للفلسطينيين.
3. حافظ السيناريو على تقنية تيار الوعي التي طبعت نص الرواية وهذا يتناسب كثيرا مع الحدث المفصلي غيبوبة "يونس" وانفجار الذاكرة لدى "خليل".
4. اختزل السيناريو عددا كبيرا من الشخصيات، وحافظ على الشخصيات التي تخدم الحبكة الرئيسيّة في الفيلم.
5. لم يستطع السيناريو على الرّغم من مشاركة مؤلِّف الرواية في كتابته أن يُغَطِّي كلّ الأحداث الموجودة في الرواية.

ونجح دون شك في تقديم قراءة بصرية للأحداث والشخصيات، ولكنّنا افتقدنا إلى بعض القصص التي نراها غنيّة بالدراما كقصة سارة ريمسكي وتورّط ابنها مع المخابرات الإسرائيلية، وقصة "نهيلة" عندما هرمت وقصّة نعمان الناطور الذي عاد إلى الدانمارك حاملا مفتاح منزله بالقدس، هذه القصص وغيرها لم تظهر في الفيلم لكنّها محفورة في ذهن كلِّ قارئ، لأنه ببساطة هو المخرج الأوّل لكلِّ رواية يقرأها.

1 –الزمن الفيلمي :ينقسم الزمن الفيلمي في رواية باب الشمس إلى قسمين :

1-1 الزمن الكلّي في فيلم "باب الشمس"

عند فحص المحكي الفيلمي للمخرج يسري "نصر الله" نلاحظ أنّه اعتمد الزمن كعنصر أساسي وبنائي في عمله الفنّي، حيث جعل من طريقة الإعلان على الشاشة عاملا مساعدًا على تحديد المراحل الزمنية التي يتنقّل بينها، ما أسهم في تذليل صعوبات تحديد الزمن لدى المشاهد، خصوصا عندما نعلم أنّ فيلم "باب الشمس" يعتمد على تقنية "تيار الوعي" التي تعرف ارتدادات ومراوغات زمنيّة كثيرة «**إنّ اكتشاف التداعي الحرّ والمونولوج الدّاخلي والحوار والحديث المستعاد والمتمثل، وفهم ما يدور، والتذكّر والتخييل...يعكس مدى الأهميّة المتزايدة لدراسة عنصر الزمن من خلال فهم تقنيات السرد الروائي/السينمائي**[1]»

فالزمن إذن، أصبح مفصولا عن صفته الزمنية (الكرونولوجيّة) إذ لم يعد يسير في خطيّة ثابتة تسير بالحبكة في اتجاه واحد (مقدِّمة، عرض، خاتمة)، غير أنّ الجدير بالذكر في هذا الأسلوب هو كون السينما الحديثة جعلت المتلقي عنصرًا مشاركًا في العملية السرديّة، فلم يعد يتلقى سيلا من الصّور وهو في وضعية محايدة، بل أصبح يضع مخططات استباقية قد تتّفق أو تتعارض مع مخطط المخرج أثناء مشاهدته للفيلم.

تنطلق أحداث الفيلم في شتاء شاتيلا عام 1994، يكتشف المُشاهد الزمن من خلال الإعلان المكتوب على الشاشة، حيث يبدو مخيّم شاتيلا تحت وقع المطر الغزير الذي يختفي تدريجيا لتظهر لقطة إغرائية تجمع "خليل" السارد الرئيسي في الرواية والفيلم

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1، 1996، ص98.

بعشيقته "شمس"، ينتهي هذا المشهد بمشهد خارجي يصوِّر "شمس" متّجهة نحو منزل "أبي دياب" تحت وقع المطر الشديد، يرى المتفرِّج من تبئير صفر رجلا ينزل الدّرج.

تعرض الكاميرا في لقطة قريبة *"شمس" التي تفتح حقيبتها وتخرج مسدّسها الذي تصوّبه مباشرة إلى "أبي دياب" الذي كان واقفا أمامها، تصرخ شمس "زَوَّجْتُكَ نفسي" وفي لقطة سريعة تنتقل الكاميرا إلى "أبي دياب" الذي يسقط مباشرة على الأرض غارقًا في دمائه تهرب شمس لتختفي بين الجموع.

تنتقل عدسة الكاميرا إلى عرض مشهد داخلي "طرق عنيف على الباب"، تفتح "أم حسن" تفاجأ بمجموعة من الشباب يحاولون اقتحام منزلها، تدفعهم إلى الخلف وتغلق الباب في وجوههم، تتجه "أم حسن" إلى "خليل" الذي كان يختبئ عندها وتعلمه بضرورة مغادرته المكان بعدما أصبح مكشوفا، ثمّ تلحّ عليه بضرورة الاختباء بمستشفى "الجليل" حيث نقل "يونس".

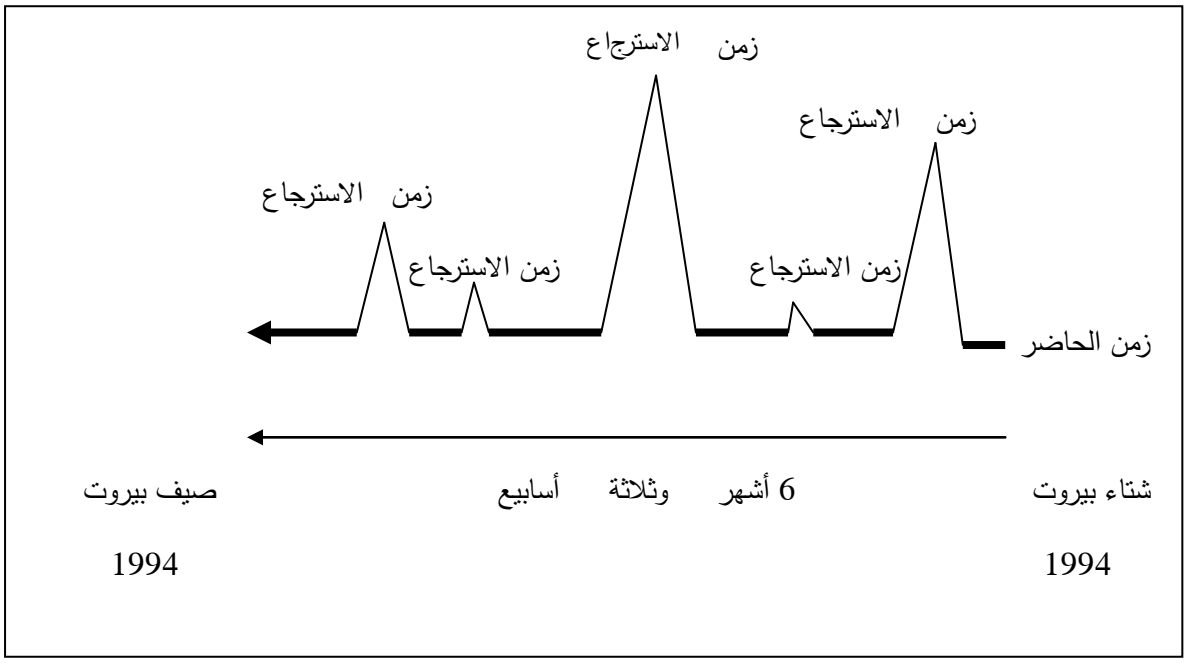
تنتقل الكاميرا إلى مشهد خارجي الجليل "ليلا" تحت قصف الرَّعد وصوت الأمطار الغزيرة يظهر في اللقطة الموالية "خليل" و"أم حسن" يركضان في اتجاه المستشفى، وهناك يبدأ "خليل" حياة جديدة حيث يغدو فجأة طبيبًا وممرِّضًا وساردًا رئيسيًّا يسرد من موقعه – غرفة داخل مستشفى الجليل – جملة من القصص جاءت متوزِّعة بين ثلاثة أزمنة، حاضر آني ينفجّر على إثر وقوع يونس في غيبوبة، ليتمدّد في اتجاه الماضي والماضي البعيد، الذي لم يُستحضر على شكل كتلة واحدة متماسكة، وإنّما ظهر في صور شظايا متناثرة،

* من أجل التوسع في مجال حجوم اللقطات وأنواعها يرجى العودة إلى برناند ف.ديك، تشريح الأفلام، تر محمد منير الأصبحي، المؤسسة العامة للسينما،ط6،2013،ص93-99.

متوافقة مع الحالة النفسيّة المتشظيّة التي كان"خليل" يتخبط فيها إذ يسرد في حالة من الفزع والخوف ما انعكس على ذكرياته وحكاياته المسترجعة فجاءت مرتبكة حزينة ومتذبذبة.

«إنّ الإلمام اليسير بمبادئ علم النفس لقادر أن يفسِّر لنا تماما كلّ تلك النقلات المونتاجيّة للقطات والمشاهد داخل النص السينمائي بالإضافة إلى المعالجات الزمنية بواسطة نقلات المونتاج لاصطياد لحظة زمنيّة في الماضي ثمّ العودة إلى الحاضر[1]»

ويمكن أن نمثّل زمن الحكي وارتداداته في مدّة ستة أشهر من خلال المخطط الآتي:



انطلق زمن الحكي في شتاء 1994 وانتهى في صيف السنة نفسها، يمثل الخط المستقيم الزمن الحاضر (الآني) والذي جاء في خط ممتد من شتاء 1994 إلى صيف 1994، في حين تعود الاسترجاعات الممثّلة برؤوس المثلثات إلى أزمنة مختلفة سنتطرق إليها في المخطط الآتي:

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص296.

زمن الحكي

6 أشهر وثلاثة أسابيع

الجزء الأول من الفيلم	(الرحيل)	الجزء الثاني	من الفيلم (العودة)	بعد ستة أشهر	6أشهر وثلاثة أسابيع
انطلاق زمن الحكي					
1943	1948	1983	1994	من سنة1994	من سنة 1994
– شتاء بيروت 1994 – مشهد إغرائي شمس/ خليل – شمس تقتل أبا دياب – جماعة أبي دياب تبحث عن خليل – سقوط يونس إثر إصابته بأزمة دماغية – التحاق "خليل" بالمستشفى	– زواج يونس بنهيلة – طفولة نهيلة – الحياة اليومية في قرية عين الزيتون – المستوطنات الأولى في قرية عين الزيتون	–الهجوم الصهيوني سقوط عين الزيتون – فرار أهل القرية –انسحاب جيش الإنقاذ – اللجوء إلى مخيمات لبنان – ولادة إبراهيم ابن يونس – زيارة يونس لنهيلة – موت إبراهيم – القبض على عدنان صديق يونس – دخول نهيلة السجن الإسرائيلي – الإفراج عن نهيلة	– عودة أم حسن إلى منزلها بالكويكات –تسترجع أم حسن ماضيها – اليهودية إليلا ترحب بأم حسن وتريها التعديلات التي أضافتها للمنزل والحديقة – أم حسن تزور خليل في المستشفى وتخبره عن العلاقة التي كانت تجمع نهيلة ويونس	– شمس وخليل مشهد إغرائي (مكرر) – شمس تسترجع طفولتها وزواجها من فواز – شمس تخبر خليل عن رغبتها في استرجاع ابنتها "دلال" من فوّاز – خليل يسترجع أحداث دورته التدريبية في الصِّين 1977 – خليل يسترجع حادثة قصف حي البرجاوي في لبنان – شمس تستيقظ صباحًا وتتّجه إلى منزل "أبي دياب" وتقتله مشهد (مكرّر) – خليل يجرّ إلى السِّجن – إعدام شمس رميًا بالرصاص – عودة خليل إلى المستشفى بعد الإفراج عنه	– تعرف خليل على مجموعة من الممثلين – اصطحابهم في جولة بلبنان – خليل يحكي لكاترين "ممثلة فرنسية" عن طفولته ورغبته في رؤية أمِّه – مشهد إغرائي كاترين/خليل – تعرف خليل على سليم الذي يساعده في الحصول على المضادات الحيوية ليونس	– موت يونس – أولاد يونس يغلقون مغارة "باب الشمس"

حافظ المخرج على تقنية تداعي الفكر، حيث جاءت معظم أحداثه في قالب استرجاعي، ظهرت من خلال التلاعب الزّمني الارتداد إلى الوراء ثم العودة إلى الحاضر أو استشراف المستقبل، ولم يظهر الحاضر – زمن الحكي – إلاّ في المشاهد الحدثية التي يتوقّف فيها السّارد "خليل" عن الحكي.

نلاحظ من خلال الجدول أنّ تحديد الزمن الفعلي لتطوّر الأحداث في تراتبيّة معيّنة يكاد يكون مستحيلا، ولعل مرد ذلك يعود إلى طبيعة الرواية والفيلم المعدّ عنها، فالرواية ومن بعدها الفيلم يخضعان لتقنية تداعي الفكر التي تسمح للذاكرة باستحضار أكثر من حدث في مشهد واحد وأحيانا في لقطة واحدة، ما يجعل المُشاهد في مستوى التلقّي، مجبرًا على وضع تأويلات وتفسيرات سريعة تساعده على جمع اللقطات واستيعاب الأحداث **«فليس الأمر مجرّد مجموعة من الوقائع والأحداث تتوالى وتتعاقب بعضها في أثر بعض، وإنّما يتم الأمر من واقع الالتزام بخطّة فنيّة تأخذ شكل وصياغة محدّدة عبر معالجات زمنيّة واضحة وقاطعة تأخذ شكل تطوّر حدثي يتراوح ما بين نقطة في الحاضر والعودةإلى ماض عايشته الشخصيّة ويتمّ من خلال التّداعي والشرود والاسترجاع والقفز والعودة إلى واقع راهن للحدث، هنا تعني الآن والحاضر في زمن السّرد[1]»**

هذا يعني أنّ الزمن الفيلمي محكوم بأطر وتقنيات سينمائية تختلف عن الزمن الواقعي وزمن الرواية المحكوم بالماضوية، الأمر الذي يجعل من عملية إنتاج الزمن السينمائي واقعًا جديدًا يفرض على المخرج التحكّم في عناصر تشكُّله وإلاّ عجز المتلقّي

(1)فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص184.

عن استيعابه «**إنّ زمن التّلقِي وهو زمن المشاهدة يتعامل فعليًا مع زمنين، يتّصل الأوّل بزمن القصّة أو زمن العالم المتخيّل، ويتصل الثاني بزمن المحكي الذي ينتجه الفيلم**[1]»

هذا يجعلنا أمام تعدّدية زمنيّة، الزمن الفعلي الذي نستغرقه لرؤية الفيلم ونمثّله بزمن المُشاهدة، زمن القصة ويتمثل في الأحداث كما جرت في فضائها الأوّل وزمن الحكي الذي يعيد ترتيبها وبناءها وفق معايير وأنساق تفرضها طبيعة السينما، يمكن أن نلخِّصها في الوسيطين البصري واللفظي وما يحملانه من خصائص وتقنيات سرديّة.

1-2 الزمن الجزئي في فيلم "باب الشمس"

يرتبط الزمن الجزئي بزمن العرض على الشاشة، وهو زمن يختلف من فيلم إلى آخر، وبما أنّ الفيلم الذي نحن بصدد دراسته يحتوي على جزءين "الرحيل" و"العودة" فإن زمن العرض جاء طويلا نسبيًا، حيث دام الجزء الأوّل [2ساو13د] ودام الجزء الثاني [2سا و26د].

وإذا كانت الرواية تشعر القارئ بأنّه يعيش في الماضي، فإنّ الفيلم يشعر المُشاهد أنّه يعيش اللحظة "الحاضر" «**الصورة الفيلميّة مثل الوجود تكون "معيشيّة" بمعنى عندما تكون لحظة حاضرة في علاقة مع لحظة من الماضي، أين** [*] **الأشياء لم تكن كما هي عليه اليوم**[2]»

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة لرواية عمارة يعقوبيان والفيلم، الوسام العربي، ط1، 2011، ص468.

[*] نستعمل "حيث" المكانية بدل "أين" التي تدل على الاستفهام.

(2)المرجع نفسه، ص472.

هذا يعني أن الزمن الواقعي في حياتنا المعاشة نستشعره من خلال أثره على المحيط وعلى جسد الإنسان، لكنه داخل الفيلم محكوم بفضاء الصّورة [1]التي تحبس داخلها ثلاثة أزمنة: الماضي الحاضر والمستقبل «**نجد في السينما أنّ الزمن لا ينفصل عن المكان. أما في الأدب فيمكن الفصل بينهما، كما يمكن استبعاد عنصر المكان من السرد كلية**[(2)]»

فالسارد في الرواية يستطيع أن يركِّز على التجربة النفسية للشخصية دون الإشارة إلى الفضاء الذي تشغله، وهذا ما يستحيل في السينما، حيث يتلزّم على المخرج ربط شخوصه وأشيائه بفضاءات محدَّدة في الوقت ذاته، ويمكن أن نمثّل لحركة الزمن داخل فضاء الصورة من خلال بعض اللقطات التي رصدناها من خلال تتبّعنا للشريط السينمائي لفيلم "باب الشمس".

ينفتح المشهد على لقطة قريبة تظهر في التوقيت الزمني من التوقيت الكلي للفيلم ج1 [13د و 18ثا] تسير عدسة الكاميرا في حركة ماسحة لغرفة يونس مستشفى الجليل متجهة نحو نافذة الغرفة التي كانت مغلّفة بالسّواد ما يجعلنا نستنتج أننا في فترة الليل، تبقى عدسة الكاميرا ثابتة ومن خلال تقنية المزج يظهر ضوء ساطع خارج النافذة يقتحم فضاء الغرفة [13د23 ثا] ليدلّنا على تغيّر الزمن وحلول الصباح.

[1] Christian metz, essai sur la signification au cinéma11, p71.

(2)إنجا كاريتتيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ص137.

تتكرّر التقنية نفسها في الزمن [1سا37د و 46ثا] من خلال تبئير ساحة المستشفى التي تكشف على ظلام دامس يشير إلى فترة الليل، تثبت الكاميرا في الوضعية نفسها ومن خلال تقنية التضبيب * ينفتح مشهد جديد من الماضي البعيد يصوِّر نهيلة في قريتها الجديدة" دير سالم" تحمل ابنها إبراهيم ويونس خلف الأشجار يراقبهما، نكتشف أنها فترة الصباح من خلال درجة الإضاءة.

* التضبيب تقنية سينمائية تعمل على مزج الصورة لتظهر ضبابية وتستخدم أثناء الانتقال من زمن إلى آخر، لمزيد من المعلومات حول تقنيات القطع والمزج في السينما يرجى العودة إلى برناند ف.ديك، تشريح الأفلام، ،ص120-130.

يساعد العنوان الظاهر أسفل الإطار على استيعاب القفزات الزمنية على فترات طويلة، هذا يدفعنا إلى القول أنّ حركة الزمن في السينما مرتبطة بعبء الفضاء، فلا يمكن أن يتحرّك الزمن دون أن يضع في حسابه تغيّر الفضاء وكلّ التفاصيل التي تخصّه، والأمر سيّان سواء كان الزمن ارتداديا نحو الخلف أو الأمام، ويمكن أن نمثّل حركة الزمن نحو المستقبل من خلال لقطة بدأت في التوقيت الزمني [15د ج1] يظهر يونس شابا في مقتبل العمر، وفي المشهد الموالي لظهوره [34د و 58ثا] تتغيّر ملامح وجهه وثيابه فيبدو رجلا ناضجًا في العقد الرابع من عمره، وتعدّ لقطة تمرير الزمن المتعلّق بشخصية " نهيلة" من أجمل اللقطات من حيث الإبداع الفني الذي تقاطع مع الخطاب السينمائي.

تظهر نهيلة في لقطة متوسطة طفلة تجمع الخشب، تصيبها إحدى الشظايا في كفِّها، تتحرّك عدسة الكاميرا من خلال لقطة قريبة جدا تعرض حركة الدم السائل في خط مستقيم على كفّ نهيلة، تتبعه عدسة الكاميرا لينفتح المشهد الموالي على الوضعية نفسها "نهيلة" امرأة تجمع

الخشب، ما يجعلنا على مستوى القراءة نربط بين حركة الدّم في خط مستقيم و حركة الزمن في اتجاه المستقبل، وهنا يتوجب علينا الإشارة إلى التفاصيل الكثيرة التي تصحب القفزات الزمنية الطويلة، ونلخِّصها فيما يأتي:

- ظهور تجاعيد على الوجه مع بعض الشعر الأبيض.
- تغيّر ملامح الوجه.
- تغيّر طريقة الكلام ودرجة الصّوت وإيقاعه.
- تغيّر قَصّة الشعر.
- تغيّر أسلوب اللباس والماكياج – الإكسسوارات ...

في حين يُظهر القفز على مدّة زمنيّة قصيرة تغيّرات طفيفة يلاحظها المشاهد من خلال مشاهد كثيرة نعرِّج على بعضها:

تظهر "نهيلة" في الزمن[35د و26ثا] بلباس العمل (فستان طويل مشدود على جانبي سروال ضيّق) تمارس عملها المعتاد تقليب الأرض، ومن خلال قطع حاد تظهر في المشهد الموالي [36د و38ثا/ ج1] في غرفة نومها بلباس النوم.

يظهر خليل في الزمن[08د 44ثا] في غرفة يونس رفقة الدكتور أمجد بلباسه اليومي، ثم يظهر في الزمن[09د 20ثا]في الغرفة نفسها لكن بزي الممرض ندرك أن الزمن قد تغير عن طريق نافذة الغرفة التي تكشف عن الظلام .

تظهر أم نهيلة في الزمن [21د 37ثا] داخل غرفة ابنتها تحضّرها لاستقبال زوجها، ثم تظهر في الزمن [22د 30ثا] خارج الغرفة تودّع ابنتها وتتمنى لها السعادة والهناء في حياتها الزوجية، هذا يعني أن تغيّر الفضاء داخل الغرفة/ خارج الغرفة يعلمنا بتغيّر الزمن.

ما يجعلنا نستنتج أنّ الزمن الفيلمي متعلِّق بصفة مباشرة بالمحيط الذي يشغل فضاء الكادر، قد نقبض عليه من خلال تبئير عين الكاميرا للنافذة التي تسمح بتحديد القفزات الزمنية القصيرة [ليل، صباح، مساء] وقد نلجأ إلى الهندام الذي يتغير بحكم تغيّر المكان أو الوظيفة كما يمكن رصده من خلال عناصر الطبيعة [تغيّر الفصول]... وقد نستعين بصوت السارد أو الحوار الذي يجمع الشخصيات التي قد تصرِّح بالمدة الزمنية التي مرّت داخل المحكي الفيلمي، وأحيانا يلجأ المخرج إلى التعليقات المكتوبة أسفل الشاشة والتي تصاحب القفزات على فترات زمنية واسعة عادة.

2-عناصر تشكيل الزمن الفيلمي:

2-1المونتاج*:Montage

" "المونتاج هو تعريب للمصطلح الفرنسي وجدنا مصطلحات عدة قي البديل العربي لكننا وصلنا إلى مصطلحين أقرب إلى المفهوم الأصلي هما التوليف والمونتاج، يرجى العودة إلى برناند.ف.ديك، ص 136-138

يعدّ المونتاج من أهم عناصر تشكيل الزمن، من خلال تركيبه للقطات والمشاهد وتقطيعها تقطيعًا متماشيًا مع الشريط السّمعي والرؤية الفنية للمخرج، فالسينما الحديثة لم تعد تُعنى بالتسلسل المنطقي للأحداث، حيث تعمل كل لقطة على الإحالة إلى لقطة لاحقة أو سابقة، بل باتت تبحث عن توليفات تعبيرية تنشأ نتيجة تصادم اللقطات التي ترمي إلى إحداث تأثيرات عاطفية وفجوات ذهنية يعمل المشاهد على ملئها.

من جهة أخرى يعمل المونتاج على خلق إيقاع معيّن في الفيلم، من خلال جملة من التقنيات تعتمد على جمالية الصّورة وعمق الفكرة «**يعمل المونتاج على تلخيص أكثر من عمليّة داخل التركيب الفيلمي، لأنّه يعمل على تقطيع وإعادة تركيبه من جديد**[1] »

وإذا كان الاقتباس يعتمد على قراءة النص المكتوب فإنّ المونتاج هو قراءه فكرية ونسبية للنص المصوّر يعمل الخرج على إنتاجه [2] هذا يعني أنّ النص يشتغل على أجزاء الفيلم المصوّرة سلفا، ويضعها في ترتيب جديد ويحرص على تشكيل متتاليات سليمة في أنساق مختلفة لكنّها مترابطة من حيث المضمون والمعنى، ولا تقتصر أهمية المونتاج في

كونه المحرِّك الأوّل لوتيرة المحكي وامتداد الزمن، بل يتعدّاها إلى تحقيق الانسجام والمرونة على مستوى المحكي الفيلمي كليّة.

وحتّى يرفع المونتاج من قيمة اللقطة، ويسير بالفيلم إلى خطِّ النهاية، دون أن يشعر المشاهد بخلل في الإيقاع أو تنافر في اللقطات، وجب على المخرج مراعاة تفاصيل كثيرة أثناء عملية التركيب «**فالهدف الأساسي للمونتاج هو البحث عن النقاط البؤرية داخل الصّورة لإبرازها، وهو ما حدّده "S.m Eisenstien" هنا بالمُهيمنة، سواء أكان هذا التركيز**

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 478.

(2) Muriel Plana, Roman, Théâtre, Cinéma, Bréal édition, Paris, 2004, p36.

على الزمن أم الفضاء أم التّفاصيل الصغيرة التي تكوّن الصُّورة كالحركة أو الرؤية أو الطّول أو اتجاه الخطوط أو الديمومة أو غيرها...[1]»

فالخصوصيات المهيمنة التي تميِّز اللقطة أو جانبًا منها تسهم في بناء جسر من المتتاليات السّردية المنسجمة، يخضع فيها المكوِّن الصُّوري والسَّمعي للعبة المونتاج **«يفترض المونتاج تقطيع المشهد إلى أكبر عدد ممكن من اللقطات وفق تصوّر بصري معقول خاصة إذا كان المشهد طويلا، وغنيًا بالمكونات، أو يتأسس على الحوار[2]»**

الذي يُصبح بدوره خاضعًا لجملة من التقطيعات المتناسبة مع الصورة، ما يحمل إيقاعا مضاعفًا إلى الفيلم يخضع إلى الرؤية الإخراجيّة « **فاللقطات وعمليات التتابع التي تظهر من خلق حالات درامية متعدّدة ما هي في الحقيقة إلاّ حالات أبرزتها العلاقات الناتجة من تنظيم اللقطات في حجومها وفي ما تعنيه تلك اللقطات حيث أنّ العلائق هي التي تظهر من تدفق اللقطات** »[3] إنّ هذا التجاور والترابط هو الذي يخلق الجدل داخل اللغة السينمائية، فالمونتاج قي السينما الحديثة قد تعدى تقطيع اللقطات وإعادة تركيبها بل أصبح يعمل على حجم اللقطات ومدى قربها من عدسة الكاميرا ما يخلق من هذه العمليات المونتاجية لغة جديدة كما سنرى في المبحث الخاص باللغة.

- ينقسم المونتاج الفيلمي* إلى نوعين:

1-<u>المونتاج التناوبي</u>:Montage alterné

(1)وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص480.

(2)محمّد اشويكة، السينما المغربية، دار التوحيدي للنشر 2012، ط1، ص124.

(3) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو في السينما والقنوات الفضائية، ص93.

* يرجى العودة إلى وافية بن مسعود تقنيات السرد بين الرواية والفيلم ص 480، 481، 483، 484.

يستعمل هذا النوع من المونتاج عند تصوير مشهدين في فضاءين مختلفين يظهران وفق نسق تناوبي (Alternance) ويبرز في المقاطع المحمّلة بالصِّراع المتصاعد نحو أزمة معيّنة، تصاحبه دفقات زمانية متسارعة مصاحبة للوضعية المضطربة التي تسير تنازليا من مرحلة الذروة إلى مرحلة الانفراج، ويمكن تمثيله من خلال المشهد الذي رصدناه في التوقيت[59د و20ثا/ج1].

يظهر "يونس" في لقطة جماعية مبأرة من طرف عدسة الكاميرا، يحضِّر مع أصحابه كمينا على الطريق الرابط بين قرية "عين الزيتون" وقرية "شعب"، يتغيّر المشهد ليصوّر لنا في لقطة بعيدة سيّارات الجيب التي كانت تحمل جنودا إسرائيليين متجهين صوب الكمين . ومن خلال المونتاج التناوبي الذي يحرص على الانتقال بين فضاءين مختلفين يتصاعد عامل القلق والتشويق لدى المتفرّج الذي أصبح في هذا المشهد على معرفة ودراية بحساسيّة الوضع ويتقاسم هذه المعرفة مع الشخصية [يونس وأصحابه]، في حين يجهل العدو الإسرائيلي موضوع الكمين الذي ينتظره على الجهة الأخرى من الطّريق، يعمل المخرج

على تبئير موقع الكمين وموقع اختباء "يونس" وأصحابه من زوايا مختلفة، ومن خلال حركة الكاميرا السائرة المصاحبة لحركة سيارات الجيب الإسرائيلية تزداد عملية الترقّب من خلال لقطات قريبة تظهر يونس وأصحابه، لينغلق الحدث على مشهد النيران المشتعلة وصوت القنبلة المُدوِّي.

2- مونتاج المتتالية بالمراحل:Séquence pae épisodes

يشتغل هذا النوع من المونتاج على أهمّ المراحل التاريخية التي تمنحنا إمكانية ربط الأحداث بالتواريخ وإعادة تركيبها وتفسيرها داخل الحمولة التاريخية، هذا ما أدى إلى تشكيل جملة من المتتاليات رصدناها في مشاهد كثيرة على مستوى الفيلم، ارتبطت بصوت السارد (الراوي خليل) الذي اعتمد أسلوب طرح أسئلة عن تواريخ محدّدة ظهرت من خلال صوت السارد الذي امتزج بالصورة لتطفو المادة التاريخية فوق السطح في حين يتلاشى صوت الراوي تدريجيا، ويمكن أن نمثّلها من خلال لقطة ثنائية تبدأ في الزمن[41دو19ثا/ج1] جمعت "خليل" بـ"يونس" النائم في غيبوبة، يقترب "خليل" من "يونس" يمسك ذراعه ويقرأ الرقم المحفور عليها " 1948"، ثم يشرع في تكرار السؤال ذاته " أين كنت في 15 مارس 1948 عندما سقطت قريتك عين الزيتون، ومن خلال تقنية التضبيب ينفتح مشهد على فضاء مغاير، قرية عين الزيتون تحت القصف الإسرائيلي يعود بنا إلى سنة 1948 - مشهد استرجاعي - ينفتح على الزمن[43د/57ثا] ج1.

لقطة قريبة خليل يقلب يونس

لقطة متوسطة مغادرة نهيلة والشيخ القرية

كما استعمل المخرج تقنية أخرى لاسترجاع حادثة تهجير شباب المقاومة الفلسطينية إلى الدّول العربيّة، يظهر خليل في لقطة قريبة جدًا يبدأ توقيتها في [45د و40ثا/ج2] حيث يستغرق في قراءة رسالة جاءته من طرف أمّه وعند وصوله إلى جملة بحثت عنك في الملعب البلدي تنتقل عدسة الكاميرا إلى فضاء جديد، مصحوب بعنوان جانبي على كادر الشاشة "الملعب البلدي أوت 1982"[1]، تظهر الكاميرا في حركة سائرة وكأنّها تتفرس وجوه الشباب الفلسطينيين الذين كانوا مشغولين بمعاملات السفر، تتنقل بينهم كأنّها تبحث عن "خليل" الذي فضل الانزواء في زاوية من زوايا الملعب يراقب اللحظات الأخيرة التي جمعت بين أصحابه من شباب المقاومة الفلسطينية وأهاليهم ، يقرِّر هو الآخر الالتحاق بالجماعات المهاجرة فيلتحق بإحدى الشاحنات العسكرية التي بدأت تتحرّك نحو وجهتها ، لكنه سرعان ما يغيِّر رأيه فيقفز إلى الخارج دون أن يخبر أصدقاءه عن سبب تغيير رأيه المفاجئ، والواقع أنّ أسلوب تدفّق اللقطات المتناسب مع إيقاع مجرى الصّور والأصوات، أسهم في إدراك

(1) في 30 أغسطس أشرفت القوات المتعددة الجنسيات على خروج منظمة التحرير الفلسطينية من لبنان وانسحاب القوات الإسرائيلية ووصول القوات الأمريكية والإيطالية والفرنسية للإشراف على خروج مقاتلي منظمة التحرير.

[1]القارئ للسبب الذي دفع "خليل" إلى تغيير رأيه في موضوع الهجرة، فهو الوحيد الذي لا يملك شخصا يكترث لحاله ويحزن لفقدانه.

2-1الصّوت والصّورة وإنتاج الزمن:

لا يمكن أن نتحدث عن تحليل فيلمي دون أن نجمع بين الجانبين السّمعي والبصري، حيث يسمح هذا التوليف بمضاعفة فرص استيعاب المحكي عند المُشاهد، حتّى عندما ندرك قدرة الصّورة على تثبيت الزمن وتعيينه من خلال الاستحضار وقدرة الصوت على الاستمرار في الزمن الخطِّي، يبقى المونتاج من أبرز الوسائل التي تعمل على صياغة جملة من العلائق التي تجمع بينهما، ويمكن أن نميِّز بعضها من خلال هذين النموذجين من فيلم "باب الشمس".

أ- العينة الأولى:

يتجلّى الزمن على مستوى الصّوت دون أن يتعدّاه إلى الصّورة، يظهر خليل في لقطة قريبة جالسًا إلى جانب "يونس" يحدِّثه قائلاً: «**بعدما استقال عبد الناصر سنة 62 وقفت في نصّ المخيّم وقلت من الأوّل، وبعد رجوعك سنة السبعين من مذابح الأردن، قلت لها من الأوّل يا مَرى وظلّيتلك ماشي**»

هذا النموذج يحبس الزمن داخل الصّوت، فالمُشاهد لا يرى الأحداث على مستوى الصّورة من خلال تقنية الفلاش باك كما حدث في مشاهد سابقة.

ب – العينة الثانية:

يظهر خليل في لقطة ثنائية جديدة تجمعه بـ"يونس" يحدِّثه قائلا: **«إنت قُلْتِلِّي إنُّو فَلسطِين ضاعت عشانكم محاربتوش زيِّ المنام زيِّ المجانين زيِّ مش عارف إيش (...) وِين كنت يوم هجمت وحدة البَلَمَاق ومعها بِغال محمَّلة بالدّخَايِرْ، وَ دَحْرَجِتْ بِرميل المتفجِّرات على بلدكم»**

يمتزج صوت السارد بفضاء صوري جديد، يتمثّل في مشهد خارجي لقرية عين الزيتون ليلاً، أضواء بعيدة تقترب في بطءٍ ، يُظهر هذا النّوع من المونتاج حركة الزمن داخل الصّورة *، في حين يأتي الصّوت لسدّ الفراغات التي تُخلِّفها الصّورة، فالمُشاهد يُدرك من خلال الصّورة أنّ قرية "عين الزيتون" قد تعرّضت للقصف، لكنه لا يعرف السنة التي وقع فيها الهجوم.

يمكن أن نعرض بعض أنواع تجليات الزمن داخل الفضاء الصّوري والشريط السّمعي من خلال الجدول الآتي:

* لا تعرف الصورة المتحرِّكة سوى زمن واحد (الحاضر) زمن المشاهدة، يتّضح هذا من خلال استحالة إدماج مسافة بين النشاط الحكائي وبين المحكي، خلافا للأدب الذي بإمكانه إدماج مسافة بين زمن القصة وزمن السّرد.

التاريخ	الحدث	نوع المونتاج
1943	زواج يونس من نهيلة	– اندماج الصّوت في الصّورة
15 مارس 1948	سقوط قرية عين الزيتون	– اندماج الصّوت في الصّورة
1962	استقالة جمال الدّين	– انحصار الحدث على مستوى الصوت
1970	مذابح لبنان	– انحصار الحدث على مستوى الصوت

1- المزج السمعي:Tuilage audio

يعتبر المزج من إحدى خواص التقنيات السينمائية، ويظهر على مستوى الصّور من خلال ذوبان الصّورة السابقة في الصّورة اللاحقة، والأمر نفسه مع المزج السّمعي بحيث يعتمد على الصوت الذي يجمع أكثر من لقطة أو مشهد، ويتلاشى تدريجًا بصفة انسيابية لا تُشعر المُشاهد بالخلل على مستوى إيقاع الصّوت، ويمكن أن نجده في جملة المَشَاهد الطَّويلة التي صَوّرت الهجرة الجماعيّة للفلسطينيين في اتجاه قرى مختلفة، يرتفع تدْريجيا صوتٌ يبدو أنّه صوت يخرج عبر مكبِّر الصّوت، حيث يقول المتحدِّث «**ممنوع على العرب التواجد بهذه المنطقة، سنقتل رجالكم ونغتصب نساءكم** » هذا الصّوت يتكرّر عدّة مرّات على مستوى مشاهد مُتّصلة ثم يبدأ في التلاشي تدريجيًا «**يتناسب هذا النّمط من الرّبط من إنتاج أثر نفسي يضغط على الشخصيّة بواسطة الصّوت المستمّر** [1]» الذي يجعل الشخصيّة تشعر أنّها مطاردة ومحاصرة بصوت تجهل مصدره، ما يتسبب في مضاعفة شعورها بالعجز والإحباط، وقد لاحظنا على مستوى فضاء الصورة كيف أصبح سكان قرية عين الزيتون يركضون ويصرخون في حالة من الارتباك والجزع القاهر.

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص491.

هذا ما يدفعنا إلى القول أنّ ظهور الصّوت واستمراره في الفضاء دون الإعلان عن هويّة المتكلِّم، يحمل دلالات عميقة تصبّ في طبيعة الإسرائيلي "المكر والخداع" المتقاطعة مع طبيعة العربي السّذاجة العمياء.

2. الجسر السّمعي بالنسج:Pont audio par trucage

يظهر هذا النوع من المونتاج في نمط الصّوت الواحد الذي يربط بين لقطتين أو مشهدين مختلفين، حيث يعمل على تَفعيل إيحاءات مرتبطة بمضمون الحدث الذي يجمع بين مشهدين بالرغم من انفصالهما الظاهري، ولعلّ شريط الأغنية واحد من الآليات التي يُمكن لها أن تقِف على مثل هذه الظواهر في المحكي الصّوري، يَرتفع صوت أغنية "سأبكي لِـ فيروز" داخل مُسجِّلة سيّارة "شمس" التي كانت في طريقها إلى مخيّم "الميّة ميّة" حيث كان مقدَّرًا لها أن تُغتال بطريقة بشعة، من جهة أخرى يتّجه "خليل" إلى مقر كتيبة "شمس" قصد تنبيهها وقد رافق وصوله إلى هناك الأغنية نفسها، ينهار "خليل" عندما يكتشف أنه وصل متأخِّرًا، في حين تواصل "شمس" تقدّمها إلى المكان عينه والملفت للانتباه هو استمرار الأغنية أثناء وبعد اغتيال "شمس"، ولعلّ استمرار الجسر السّمعي لشريط الأغنية في هذا المستوى يحمل دلالات عميقة تتمثّل في نمو الجريمة في أوساط الفلسطينيين الذين أصبحوا يتقاتلون فيما بينهم، متناسين الهدف الأسمى لوجودهم – استرجاع الوطن – وهو الشيء الوحيد الذي يستحق التّضحية بالنفس والنّفيس.

3- الترابط بالمزْج Raccord en fondu

يعمل هذا النوع من المونتاج على ربط المشاهد الطّويلة مِنْ خلال عمليّات المزج المتتابعة، تَأْتِي في إيقاع انسيابي لا يشعر المُشاهد معه بالقفز على الزمن، ما يُسهم في تقدّم وتيرة السّرد نحْوَ الأمام وهذا ما سجّلناه من خلال المَشاهد الطَّويلة التي صورت الهجرة الجماعية لأهالي القرى الفلسطينية نحو مخيمات اللجوء اللبنانية في مدّة ساعة وسبع

وعشرين دقيقة دون أيِّ قفزات على مستوى الزمن، ولو أمعنا النظر في هذه المدّة لوجدناها قريبة من المدّة الزمنية التي نَعيشُها في الحياة الواقعية عندما ننتقل من فضاء إلى آخر، لكن هذا لا ينفي أنّها غير كافية للانتقال من قرى فلسطين إلى الجنوب اللبناني حيث استقرت الجماعات المهاجرة.

على العموم يمكن الاستنتاج أنّ المونتاج يسلك طرقًا متعدِّدة في عمليات الربط والقَطع على مستوى الصورة والصوت، ويعد الزمن هو العامل المبلور للعملية المونتاجيّة، من خلال حركته في اتجاهات مختلفة (استرجاع/استشراف) ما يجعل منه العنصر الأساسي في السينما، إذ قد نتخيّل مشاهدة فيلم دون حوار ودون شخصيات أو دون موسيقى، لكن مستحيل أن نتخلّى عن عنصر الزّمن الذي يَسري في مجرى اللقطة والمشهد ولعلّ هذا ما يجعل السينما حقيقيّة.

3-الترتيب بين زمن الرِّواية وزمن الفيلم:

لعب الزمن في النص الروائي "باب الشمس" دورًا لا يستهان به في بناء الأحداث، إذ استطاع من خلال تشظِّيه وانكساره أن يحفِّز الوعي النشط لدى القارئ، الذي افترق عن كونه متلقيا سلبيا ليصبح عنصرًا مشاركًا في جمع شتات الحكايات وإعادة تركيبها وفقًا لمخطّطاته الإدراكيّة والمعرفيّة التي أنشأها قبل فعل القراءة وأثناءها وبعدها.

اعتمد الفيلم المعدّ عن الرواية التقنيّة نفسها فيما يخصّ زمن التّشظِّي والانكسار، عَمِدَ المُخرج من خلالها سرد الأحداث من زوايا مختلفة وبأساليب متعدِّدة، ولعلّ اعتماد الكاتب "إلياس خوري" على تقنيات سينمائية كالتشظِّي والتزامن والتواتر أسهم في تقريب إيقاع الرواية من إيقاع السينما، حيث استفاد المخرج "يُسري نصر الله" من آليات وتقنيات كثيرة جاءت في نسيج الرواية.

3-1المفارقات الزمنية:

أحدثت تقنية تيار الوعي التي التزمها المخرج مفارقات زمنية متنوعة، أدت إلى كسر الزمن على مستويات عدة ما أسهم في خلق ارتدادات واستباقات زمنية ظلت محكومة على مستوى التلقي بالزمن الحاضر الذي تحكمه الصورة، لكن هذا لا ينفي بأية حال وجودها وإنما يدفعنا إلى رصدها بعد إدراك علاقتها بالزمن الحاضر وطرق انسلاخها عنه :

1-الاسترجاع في السينما:

يعتمد فيلم "باب الشمس" على راوٍ يتحمَّل عبء الحكاية، يشرع "خليل" في سرد وقائع الحكاية مباشرة بعد استقرار الوضع الصِّحِي لـ"يونس"، وبما أنّ "خليل" لم يكن حاضرًا في الحقل الصُّورِي لمعظم الأحداث التّي يستحضرها، فإنّه يلجأ إلى استخدام العبارة السِّحرية "كان يا مكان" ما يعطي صفة الحياديّة للمحكي الذي هو بصدد استظهاره.

يرتبط زمن المحكي الفيلمي بالحاضر(زمن المشاهدة) عكس الرواية التي ترتبط بالماضي، لذلك فإن الاسترجاع في الرواية لا يشعر القارئ بكسر استمرارية الزمن عكس ما يحدث في المحكي الفيلمي[1]، لذلك يلجأ المخرج إلى أساليب متنوِّعة[2] توهم المشاهد بتغيّر الحقبة الزمنية أو الفترة الزمنية المقصودة نُلخِّصُها فيما يأتي:

1- قطع حاد، دون ربط معيّن، مونتاج حاد(صورة الماضي تُعبِّر عن صورة الحاضر) وفي هذه الحالة يكون الحوار، الدِّيكور، الملابس، الشَّكل الخارجي للشخصيات عنصرًا موجِّها يسمح للمُتفرِّج بأن يضبط الزّمن.

(1) Linda SEGER et Edouard Blanchot, Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision, Édition Dixit, p22.

(2) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلميّة وزاوية النظر، سلسلة سينما وتلفزيون، دط، 2013، ص181، 182.

2- الربط المتسلسل ويتعلّق بلحظة مرتبطة بشخصية تسترجع ماضيها (حركة سائرة أماميًا، لقطة مكبّرة...) اخْتفاء الصُّورة الحاضرة وبداية ظهور صورة الماضي، ظهر هذا النوع من الاسترجاع في مقاطع سرديّة كثيرة، نذكر استرجاع "أم حسن" لحادثة التقاطها للرّضيع الذي أطلقت عليه اسم "ناجي" بعدما نجا من موت محتّم، حيث تقترب عدسة الكاميرا من "أم حسن" الجالسة إلى جانب "خليل" في غرفة المستشفى، تستمر الكاميرا في حركة سائرة نحوها حتّى يشغل وجه "أم حسن" فضاء الكادر ثم ينفتح المشهد الموالي مباشرة على فضاء جديد – قرية الكويكات تحت القصف – تظهر "أم حسن" امرأة شابة تَرْكُض مع الأهالي بعيدًا عن النِّيران الحارقة وصوت الرصاص، فجأة يرتفع صوت بكاء طفل صغير تعود "أم حسن" أدراجها تلتقط الطِّفل وتلتحق بالأهالي مرّة أخرى.

3- تقنية التّضبيب بين صورة الحاضر وبين صورة الماضي، ظهرت هذه التقنية مع الراوي "خليل" عند استحضاره لمشهد الهجوم على حيٍّ البرجوازي حيث كان رفقة مجموعة من الفدائيين ينتظرون وصول أوامر مغادرة المكان، وقد صاحبت هذه التقنية مشهد الإغماء الذي أصاب "خليل" بعد سقوط قنبلة بالقرب من المكان الذي كان يحرسه.

4- تقنية التبطيء تعتمد هذه التقنية على توقيف الصّورة فترة من الزمن قد تكون قصيرة جدا بحيث لا يشعر بها غير الباحث المتخصص لكن سرعان ما تعود بنا إلى السرعة العادية، وجب أن نشير إلى أنه لم نجد النموذج المتناسب مع هذه التقنية على مستوى الفيلم.

5- تقنية تغيير الإضاءة، الألوان، الانتقال من الصّور الملّونة إلى الصّور بالأبيض والأسود، ظهرت هذه التقنية مع الراوي "خليل" عند استحضاره لمشهد قصف حي البرجوازي" حيث كان يقيم مع مجموعة من الفدائيين الفلسطينيين، ولم يقتصر التغيير على مستوى اللونين "الأبيض والأسود"، بل تعدّاه إلى الديكور وقصّة الشعر والهندام ... والملفت للانتباه أنّ ظهور "الأبيض والسود" لم يدم طويلا، حيث وسم اللقطات الأولى لعملية الانتقال من حاضر السرد إلى ماضيه، وهذا ما حدث في المشهد الاسترجاعي الخاص بـ "أم حسن" التي

كانت تستحضر رحلتها الطويلة إلى بلاد المنفى – جنوب لبنان – حيث ظهرت في اللقطات الأولى "بالأبيض والأسود" تسير بين الأشجار وتقطع الوديان في لقطات متصِّلة تمتزج مباشرة بلقطات ملوّنة تستمر حتّى نهاية المقطع الاسترجاعي.

6- استعمال صوت خارج حقل الرؤية، لم تظهر هذه التّقنية إلاّ مرّة واحدة رافقت استرجاع "خليل" لمشهد زواج "يونس" من "نهيلة ولم يدم صوته طويلا داخل حقل الصورة المسترجعة.

2-<u>العودة إلى الأمام – الاستباق</u> –

يبدو أنّ الاستباق في فيلم "باب الشمس" جاء نادرًا بالمقارنة مع الاسترجاع الذي حضر في مقاطع سرديّة كثيرة، ولعلّ ذلك يعود إلى صعوبة تصوير الاستباق بحيث يقتنع المشاهد أنّه أمام مشاهد استباقيّة أو ربما فرض الطابع التاريخي للفيلم حضور الاسترجاع دون الاستباق ومثلما هو الحال بالنسبة للأفلام السينمائية المعدّة عن روايات ذات طابع تاريخي اجتماعي يرتبط الاستباق بالأحلام ويمكن أن نختزله في النماذج الآتية:

أ- <u>العينة الأولى:</u>

يظهر يونس في قاع حفرة مليئة بالجثث يرتدي قميص نومه الأزرق الذي خاطته "نهيلة" وقدّمته له قبل سفره إلى لبنان، في أعلى الحفرة تظهر "نهيلة" ترمي إليه قميص النوم الخاص بابنهما "إبراهيم"، يرافق الصّورة صوت موسيقى مرعبة تنبئ المشاهد بخطر سيحلّ بهما (يونس/نهيلة) يستيقظ يونس في حالة من الفزع والخوف ويسرع إلى صديقه "عدنان" ليخبره عن تفاصيل الحلم الذي تكرّر معه عدّة مرّات يترك "يونس" لبنان ويعود إلى منزله "بدير الأسد" ليصطدم بخبر موت "ابنه إبراهيم".

ب- <u>العينة الثانية:</u>

تظهر "أم حسن" في فستان أبيض طويل، تقف عند شجرة قريبة من مسجد "الكويكات" حيث كانت تقيم، تسرد "أم حسن" تفاصيل الحلم "لخليل" وتخبره أنّها ستموت قريبًا استنادًا لتفسيرها الحلم، وهذا ما تحقق على مستوى السرد حيث ماتت "أم حسن" بعد زمن قصير من مشهد "الحلم".

ج- العينة الثالثة:

يظهر على مستوى المَلْفُوظ دون الفضاء الصّوري، يخبر الدّكتور أمجد "خليل" أنّ "يونس" في مرحلته الأخيرة، والأحرى به أن يخبر أولاده استعدادًا لمراسيم الدّفن، وهذا ما حدث بعد زمن قصير من مشهد الإعلان الصّريح لموت "يونس".

انطلاقا ممّا سبق نخلص إلى مجموعة من النّتائج نحدِّدها كما يأتي:

-يصعب على السينما بطبيعتها الفضائية والصّوريّة تجسيد العوامل الكامنة داخل الشخصيّة كالذكريات والأحلام والهواجس، لذلك تلجأ إلى تقنيات مختلفة [التضبيب، الألوان، الإضاءة، الشريط الرقمي ...] لتقفز على أزمنة مختلفة (الماضي/المستقبل)، باعتبار أنّ الصّورة لا تعرف إلاّ زمنا واحدًا هو الحاضر.

- تنوّعت أساليب الاسترجاع في فيلم "باب الشمس" بين استرجاعات مرتبطة بالصّوت دون الصّورة، واسترجاعات مرتبطة بالصّورة والصوت معًا وأخرى ارتبطت بالصّورة دون الصّوت.
- يرتبط المحكي المكتوب بالماضي لذلك يظهر الاسترجاع في قالب متناسق ينْسَاب بِشكل تلقائي نحو أزمنة بعيدة وبعيدة جدًا تسهم اللغة في ضبطه، في حين ترتبط السينما بالعرض - الزمن الآني -لذلك سيبدو الاسترجاع مبْهمًا خصوصا في السينما

الذهنية – الحداثة وما بعدها – لذلك يلجأ المخرج إلى إيجاد البديل من خلال تطوير تقنيات جديدة دون الوقوع في فخ الرتابة والتكرار أو اللبس لدى المشاهد.

- يرتبط الاستباق داخل المحكي الفيلمي "باب الشمس" بـ"الحلم" الذي جاء في سلسلة من الصّور الخالية من الكلام، يأتي الحوار في مرحلة ما بعد "الحلم" ليفسِّره وليؤكِّد ظنون المشاهد أو ينفيها، في حين حمل الحوار الذي جمع الشخصيات في سياقات مختلفة طابع الاستباق نذكر على سبيل المثال لا الحصر:

1- الحوار الذي جمع المحقِّق الفلسطيني بـ خليل" يخبره عن نية المنظمة المتمثلة في تصفية شمس.

2- الحوار الذي جمع "خليل" بأمجد يخبره عن قرب أجل يونس.

3- الحوار الذي جمع "زينب" بـ "خليل" تخبره فيه عن قرب القبض عليه من طرف جماعة "أبي دياب" وهو ما حدث على مستوى المحكي الفيلمي بعد مدّة زمنيّة قصيرة.

4-الدّيمومة:

يرتبط الزمن في الفيلم بالصّورة التي تعمل على ترتيبه وإعادة تركيبه، في حين ترتبط الدّيمومة بالمدة الزمنية التي تأخذها الأحداث الواقعيّة داخل المحكي الفيلمي، ولمّا كانت الصّورة ترتبط بالحاضر بالنسبة للمتلقي، فإنّ ديمومة بعض الأحداث قد تقترب من الزمن الواقعي الذي تأخذه خارج المحكي الفيلمي، ويمكن أن نقبض على مختلف الأنساق التي تأخذها ديمومة الأحداث والملفوظات الصوريّة داخل المحكي الفيلمي من خلال تقاطعها مع التقنيات السرديّة نفسها التي تعرّضنا لها في الروية:

4-1سرعة السرد: عرفت سرعة السرد في الفيلم عدة تنويعات نلخصها في التقنيات الآتية:

1-التلخيص:

يعدّ التلخيص من أكثر الأشكال تسريعا للحكي، و إذا كان السارد في الرواية يعتمد على تقنية واحدة – القفز على مراحل زمنية وأحداث معينة – فإنّه في الفيلم يأخذ أشكالا وأنساقًا مختلفة، يعمل المونتاج على تركيبها من خلال التسريع والتجميد والتصوير التناوبي والمتوازي والتبايني ... ويمكن أن نعود إلى الفيلم لننتقي بعض النماذج:

ينفتح المشهد الاسترجاعي لمراسيم زواج "يونس" بـ "نهيلة" على الزمن [20د و30ثا/ج1] يستعمل المخرج تقنية المونتاج التناوبي حيث يعرض على فضاء الشاشة أجواء العرس المتّصلة بمنزل العروس "نهيلة" وهو فضاء داخلي، ثم ينتقل إلى فضاء مغاير – خارجي – حيث يحتفل "يونس" مع ضيوفه في جوّ صاخب يميّزه الرقص الجماعي والأغاني الفولكلورية يعلوه الهتاف وطلقات الرصاص.

استمرت حركة الكاميرا في التنقل بين الفضاءين مدّة ستّ دقائق لتستقر في الأخير عند فضاء واحد جمع العروسين، حيث ظهرت "نهيلة" في ثوب أبيض طويل تحمل عشرة شموع مثبّتة على أطراف أصابعها تتجه نحو زوجها "يونس" الذي كان يفرش الأرض أمامها عنبًا لكي تعبر فوقه واستمر هذا المشهد مدّة دقيقتين، وعلى الرغم من أنّ المُشاهد قد استمتع بتفاصيل كثيرة تخصّ الأعراس الفلسطينية، إلاّ أنّ السينما غير الواقع فالزمن اللازم للعرس هو يوم واحد على أقل تقدير، وهذا ما يستحيل في عالم السينما حيث الأمور تحسب بالثواني وأجزاء الثواني، فكلّ استطالة صوريّة في غير محلّها أو في خارج إيقاعها قد تقتل الفرجة ويؤول العمل بكليته إلى الفشل.

على العموم يمكن اعتبار أنّ زمن العرس [8د] كان مناسبًا ودقيقا، كسر جو الألم والخيبة التي شعر بها المُشاهد بعد مَشاهد طويلة من الحروب والدّمار والموت والهجرة.

2-الحذف:

ظهر الحذف في مقاطع كثيرة من الفيلم لكن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ المخرج الجيِّد وحده يعرف كيف ينتقي المشاهد الدرامية من صلب العمل الروائي، دون أن يقضي على روح العمل الروائي«**يمكن للفيلم أن يختزل سلسلة من الأحداث والصِّراعات في كتاب يحتوي على خمسين صفحة، في مجموعة من اللقطات لا تتجاوز ثلاث دقائق**[1]»

فالمخرج الذكي لا يقتنع عادة بنقل المادة الروائية إلى عالم الصّور دون عملية الانتقاء، ولعلّ مرحلة الانتقاء هي أصعب تحدٍّ قد يواجه المخرج خصوصًا عندما يكون أمام عمل روائي كبير، لذلك فإنّ الخبرة والذوق وحدهما قادرين على اختيار المقاطع السرديّة التي تضيف سحرًا وإبداعًا للعمل السينمائي وهذا ما يجعلنا نقول إن السينما إذن هي فن الاختيار بجدارة ، ظهر الحذف في المحكي الفيلمي "باب الشمس" في شكلين رئيسيين :

أ- الحذف بمعنى القفز على فترات طويلة :

تظهر نهيلة طفلة صغيرة في ساحة المنزل تجمع الخشب، ومن خلال القطع تظهر في الوضعية نفسها امرأة شابة في مقتبل العمر.

تتكرّر التقنية نفسها مع خليل الذي يظهر في معسكر التدريبات الخاص بالأشبال، يمرّ تحت الأسلاك الشائكة طفلا لا يتجاوز الخمس السنوات وحين يمرّ تحتها للمرّة الثانية يصبح شابًا في العشرينيات من عمره.

(1) Linda SEGRE et Edouard Blanchot, Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision, p22.

اتخذ المخرج من مشهد العبور تحت الأسلاك وسيلة للمرور عبر الزمن، إذ يجهل المُشاهد الأحداث التي وقعت مع خليل [5سنوات – 20 سنة] والأمر نفسه بالنسبة للأحداث التي خبرتها "نهيلة" في الفترة الزمنية التقريبية [9سنوات – 20سنة] «**الحبكة الطبيعية تعطي المعلومات الكافية فقط لبناء القصّة حسب الأسلوب والنوع** » [1]

وهذا يعني أنّه لا يمكن أن نثقل الحبكة بأحداث لا تخدم أسلوب المخرج ولا تتماشى مع الجنس الدرامي، فالاختيار يخلق فراغات على مستوى القصة، تعمل تقنيات السينما على ملئها بمعادلات صورية لفظية وهذا ما يجعل عالم السينما فنا جامعا لمختلف الفنون فهو يحاول بجهد أن يجمع كل الفنون في قالب درامي واحد.

ب-<u>الحذف بمعنى القفز على فترات قصيرة</u>:

نشاهد عدنان في مشهد خارجي يحاول تهريب الأسلحة عبر الحدود اللبنانية الفلسطينية، يُقبض عليه من طرف الجنود الإسرائيليين، ليظهر في المشهد الموالي داخل المحكمة اليهوديّة حيث حكم عليه بالسجن مدّة 30 سنة.

في مشهد آخر يذهب أبو يونس إلى منزل أم "نهيلة" يطلب يد ابنتها، تظهر "نهيلة" في زيِّ العروس في المشهد الموالي مباشرة، ومن النماذج التي تجسِّد الحذف على مستوى المحكي اللفظي نذكر:

لم تظهر نهيلة في فترة الحمل إلاّ مرّة واحدة عندما كانت حاملا بابنها البكر "إبراهيم" لكنها تكشف أثناء التحقيق الذي جمعها بالمحقّق الإسرائيلي عن أولادها الآخرين «**اسمي**

(1) يحي عزمي، السرد في السينما، أكاديمية الفنون ، دط، دت، ص 142.

نهيلة بنت محمّد الشوّال، مَرَت يونس إبراهيم الأسدي، أم إبراهيم، سالم، نور، وحبلى بالبطن الرابع »

يساعد هذا النوع من التصريح «**على حذف مقاطع تصويرية كثيرة ما يسهم في إزاحة اللبس والمضي بالحبكة في اتجاه تقدّمي كما أنّ الاقتطاع اللفظي أكثر مرونة من ذلك الخاص بالصّورة**[1]» وهذا يعني أن الكلمة المركّزة قد تنوب عن مجوعة من اللقطات والمشاهد إذ تعد في حالات مماثلة أكثر من ضرورية ما يؤدي إلى اختزال الكثير من الوقت والجهد، من جهة أخرى نعتقد أن المشاهد غالبًا ما يشعر بالحذف على مستوى الصّورة [تغيّر الفضاء، الألوان، الشخصية...] في حين يتقبّل الاقتطاع اللفظي (الحذف على مستوى الأحداث) بمرونة وانسيابية أكثر.

3-<u>المشهد</u>:

نشأت السينما في عهدها الأوّل صامتة، اعتمدت في صياغتها على الحركات والإشارات والمناظر وتعابير الوجه والإماءات * ...وبالرغم من غياب الحوار إلاّ أنّ الفيلم نجح في التعبير عن نفسه وفي خلق عالم درامي سحر المشاهدين آنذاك، ومع تقدم التكنولوجيا ظهر الصّوت الذي اقتحم الشريط الصّوري من أجل دعم الصّورة وتزويدها بآليات تواصلية جديدة تُقرِّبها من المشاهد ويعدّ الحوار (الكلمات) من الرموز التّحكيميّة في المحكي الفيلمي، يعمل على نقل أفكار وسلوكات الشخصيات في قالب صوري يعطي للمشهد طابع الآنية حتّى عندما يكون الخطاب مسترجعًا.

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص512.

* يرجى العودة إلى مقال إبراهيم نوال بعنوان فن الإيماء:: بلاغة الصمت، مجلة مهرجان المسرح العربي، العدد 6-15-يناير2017، ص8-9.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ الحوار في المحكي الفيلمي قد استفاد من الحوار الموجود في المتن الروائي، حيث عمِد إلى تقليصه في بعض المشاهد الحوارية وإلى نقله حرفيا في بعضها الآخر كما حدث في الحوار الذي جمع الأستاذ "يوسف" والضابط الإسرائيلي بعد الهجوم على قرية "عين الزيتون" والحوار الذي جمع "يونس" بـ"خليل" حول البرتقال الذي جلبته "أم حسن" معها بعد زيارتها الأخيرة لمنزلها بقرية الكويكات – فلسطين(1)

يمكن أن نعرض بعض المشاهد الحوارية التّي جاءت مكمِّلة لفضاء الصّورة

العينة الأولى:

– يُصوِّر هذا المشهد الحواري المرّة الوحيدة التي يظهر فيها يونس في زمن العرض – الحاضر– ويعدّ من أهمّ المشاهد الإيحائيّة والمعبِّرة.

– يونس: إيش هذا؟

– خليل: برتقال من فلسطين "أم حسن" جَابَتُو معها.

– يونس: لاَءْ، كَمَانْ الوطن لازم نُوكْلو، نُوكَل كلّ برتقال فلسطين، نوكل الجليل، نوكل فلسطين.

– الحوار الجيِّد لا يعتمد على عدد الكلمات ولا على غموضها كما نجده في السينما الذهنية، وإنّما يعتمد على بساطة الكلمات التي توحي بالدلالات العميقة، ولا يتجسّد ذلك إلاّ في وجود عمل متكامل يجمع بين الزاوية السمعية والصّورية، حيث عمد المخرج إلى استخدام الصّور القريبة جدًا التي تُبَئِر بطريقة مباشرة الجزء العلوي من جسد الشخصية، حيث تقترب عدسة الكاميرا تدريجيًا نحو عمق الحقل لتغوص في اللّون البرتقالي المتشكِّل

(1) بعد اتفاقية أسلو سمحت السلطات الإسرائيلية للفلسطينيين بزيارة منازلهم بالأراضي الفلسطينية.

عن العدد الكبير من البرتقال الذي تجمّع أمام يونس وخليل ، ونعتقد أنّ تكثيف اللون البرتقالي بحيث شغل كلّ مساحة الشاشة، يوحي بعمق الصّدمة التي تعرّض لها الفلسطينيون بعد اتفاقية أوسلو التي أسفرت عن مجموعة من الحلول الوسطى [اللون البرتقالي] التي لا تخدم مصالحهم، حيث وجد الجانب الفلسطيني نفسه مجبرا على قبول الجزء الصغير [حبّات البرتقال] من الوطن في حين احتكر الجانب الإسرائيلي الجزء الأكبر من الأراضي الفلسطينية .

العينة الثانية:

يظهر الدكتور أمجد وخليل في لقطة ثنائية قريبة داخل غرفة يونس مشهد داخلي تميّزه إضاءة خافته.

–خليل: شو في يا دكتور إيش حالة الأخ "يونس"، اعطِتلوْ مَسيَّلْ الدّم؟

– الدكتور أمجد: الشافي الله، ما أدّموش أكثر من اثنين وسبعين ساعة، بعدما يموت الأفضل أنّك تترك المستشفى والأحسن سَلِّم حالِك للأمن.

يكشف هذا الحوار عن شخصية "الدكتور أمجد" القاسية وغير مبالية لمصير الآخرين، كما يكتشف المُشاهد سرّ "خليل" وسبب مكوثه في المستشفى لا يبارحه.

على العموم يبدو الحوار في هذا النموذج بسيطًا ومباشرًا يخلو من الإيحاء، في حين تفضح الصورة [الفضاء، الإضاءة] والموسيقى التصويرية الجانب المظلم والمصير المؤلم الذي ينتظر "خليل" و"يونس" «**الممثل في السينما لا يعتمد على اللغة الأدبية في حواره وإنّما يسعى نحو تحقيق الفعل ورد الفعل عن طريق أقل عدد ممكن من الكلمات**[1]» إذ يسمح الحوار المركّز والبنّاء للعناصر السينمائية الأخرى بالبروز فيظهر المشهد بذلك متكاملا ومتناسقا.

(1) Steven Bernas, L’écrivain au cinéma, p11 .

العينة الثالثة:

يكشف هذا النموذج على نوع خاص من الحوار، ارتأينا أن نطلق عليه "الحوار الذاتي" وقد تميّز بملفوظ يصدر من طرف واحد "خليل" ويرتبط أساسًا بزمن العرض، يستمر "خليل" في الكلام محاولا إيقاظ "يونس" الذي لا يتجاوب معه [لفظيا أو حركيا]:

– يا إلهي كيف تصير إلْإِشْيَا، انفجر دماغك وأنا حياتي انفجرت.

– أنا بَسْ كِنْتْ أَحِبْهَا، لازِمْ تفيق وتقول ما إليش علاقة بالجريمة، أنا في عرضك يا يونس، أنا في حمايتك.

تتحرّك عدسة الكاميرا تناوبيا بين "خليل" و"يونس" في حركات متفاوتة السرعة ما يوحي بدرجة القلق والاضطراب التي يعيشها "خليل"، وقد ظهر ذلك على مستوى الكلام أيضا حين انتقل خليل من حديثه عن صحة "يونس" إلى حديثه عن مقتل عشيقته "شمس".

العينة الرابعة:

يكشف هذا النموذج عن المشاهد الحوارية المسرودة (المسترجعة) دون تدخل الرّاوي * ومن أمثلته المشهد الحواري الذي جمع "نهيلة" بالمحقِّق الإسرائيلي في غرفة التحقيق بإحدى السّجون الإسرائيلية:

– ما اسمك

– نهيلة مَرَتْ يونس الأسدي [1]( ) يا الله شو حِلُو

* الراوي : يمثل "خليل" دور الراوي الرئيسي في المحكي الفيلم، لكن صوته لم يتعدّ المشاهد المعروضة في الزمن الحاضر، حيث لا نجد صوته كمعلِّق [حكي مضاعف] أثناء ظهور الصورة، فدوره لا يتعدى التّمهيد لظهور المحكي الصوري المسرود.

– شِنُو هُوْ لْحِلُو

– الضَّوْ يا سيدنا، صَارْلي بَعْرِفْشْ أَدِّيشْ بِالعِتْمَه ولِسَّ شِفْتْ الضَّوْ.

– زَوجك فِين هُوَ، هل تعرفين مكانه؟ متى رأيته آخر مرّة ( )ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟)

– بلى سَامِعْتَكْ، بس مِشْ عَمْ بَفْهَمْ عَمْ تِحْكِي نَحَوِي.

– أنت متّهمة وتهمتك خطيرة.

– شو هي يا سيدنا.

– أنت حامل أليس كذلك؟

– أيّوه يا سيدنا

– وبعدين

– بدِّي إِذِنْ من الحاكم العسكري عشان أحبل، بَعْتَرِفْ أنا حبلى بَقْدَرْ أَرَوِّحْ.

– وين يونس، وِينهو

– والله ما بعرف

–يَعْني هُوَّ

– مين

– زوجك ( )

([1] تمثل هذه الأقواس زمن الصمت على مستوى الحوار الذي جمع نهيلة والمحقق الصهيوني.

– لماذا لم تجاوبي؟ جاوبيني وخلّينا نْكَمْلُّو، يونس هو والد الطِّفل ( )

– مافْتِكِرْشْ

– لدينا طرق ستجبرك على الكلام، خذوها

– بِدِّ إِحْكِي

– عظيم تفضلي

– ما عرفش مين أبو الولد. يعني مش مِتأكدَه

–ما معنى هذا الكلام؟ هل أنت ... ( )

– إيه، أنا شرموطه، ليش ما فيش شراميط في دولتكم المحترمة، سجِّل أنا شرموطه وما بَعْرَفْشْ مين أبو الولد.

– تعترفين أنّك عاهرة، شيء مخجل

–مخجل شرشحتمونا، وسرقتوا بيوتنا، وإسَّا تَعطُونا دْرُوس بالأخلاق، إيه أنا شرموطة شر.. مو.. طه.

– تفوه، اخرجي.

يدخل هذا النوع من المشاهد الحوارية في الحوارات المطوّلة وقد ارتأينا أن نستحضر أغلبه نظرًا لدقّة الكلمات المنتقاة ومدى انصهارها في كيان المرأة العربيّة

المضطهدة ولعلّ أهم النقاط التي يجب ملاحظتها عند الإصغاء إلى شخص يتحدّث هي: «**نغمة الصّوت ورخامته واختيار الكلمات وطريقة الإلقاء والتوقيت**[1]»

ولقد لمسنا هذه العناصر مجتمعة في حديث نهيلة، إذ بدت واثقة من كلماتها تتحدث في بطء شديد ينم عن الذكاء فهي في موقف ضعف لابدّ لها من كسب بعض الوقت لاختيار الأجوبة الصّحيحة حيث لا مجال للعودة إلى الوراء، وقد استعانت بعامل الصّمت الذي استفزّ المحقِّق، ما أكسبها الوقت المضاعف للتفكير في الحيلة المناسبة «**الصّمت في السينما وهم بصري وحقيقة في آن واحد، يوظِّفه المخرج المتمكِّن من أدواته بِجعل التقنية المناسبة في خدمة الفكرة التي يريد التعبير عنها، ثمّ يضع المتفرِّج أمام فلسفة سينمائية أصلية**[2] »

هذا يعني أنّ الصّمت إن وظِّف بطريقة جمالية وخادمة للفكرة مثلما هو الحال في هذا المشهد الحواري، يغدو لغة متكاملة تتحدّد أجزاؤها من خلال عناصر المحيط (الإيماءة، الديكور، الملابس، الإضاءة، الحركة، اللازمة، ملامح الشخصيّة) «**فالصّمت نوع من التعبير والتواصل، وكلّما كان المشهد صامتا (دون حوار)، كلّما تعدّدت القراءات ما يزيد من قيمة اللقطة معرفيا وجماليا** [3]» في حين قد يفقد دوره ويصبح عامل ضعف يؤثر على العملية المونتاجية برمّتها إذا وظّف بطريقة عشوائية لا تخضع لمبدأ الانتقاء والانسجام.

تظهر "نهيلة" في الحوار الأخير امرأة جريئة تختلف عن المرأة التي عرفناها سابقًا، الزوجة المهجورة التي تنتظر زوجًا غائبًا، الأم المقهورة التي تتصيّد الفرص من أجل إطعام

(1) حسين رامز محمّد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص421.

(2) محمّد اشويكة، السينما المغربيّة – أطروحات وتجارب – منشورات دار التّوحيدي، ط1، 2008، ص118.

(3)المرجع نفسه ، ص118.

أولادها، وقد تحقق ذلك عندما كذبت على المحقّق وأقنعته بأنها امرأة فاسدة تعيش عن طريق علاقات غير شرعية أدّت إلى جهلها هويّة الأب، والملفت للانتباه أنّها كانت تسرد هذه القصة المخجلة على مسامع المحقِّق ومساعديه دون أن يظهر على ملامحها أدنى مستوى من الخجل وقد تمادت في جرأتها عندما أصبحت تكرِّر بصوت مرتفع كلمة "شرموطة" بالنبر والتجزئة [شر..مو..طه] ما يدفعنا إلى القول أن للحوار وظيفتين « **الأولى هي دفع الفعل إلى الأمام والثانية هي الكشف عن الشخصيات وخواصها**[1]»

ولعلّ عامل التناقض بين طبيعة "نهيلة" السابقة وسلوكها في ذلك اليوم –يوم التحقيق –هو ما ولّد عنصر الدهشة والإعجاب لدى المشاهد، فلو قدمت لنا الشخصية في إطار المرأة المنحلة ثمّ جاءت لتعلن عن جهلها لهويّة الوالد لكانت ردة فعل المُشاهد عادية، في حين أن ظهور نهيلة في مظهر جديد [ملامح الوجه، حركة الجسد، رخامة الصوت، القهقهة العالية] أسهم في إقناع المُشاهد أنّ الشخصية الدرامية في نمو مستمر تغذيها الظروف المحيطة بها وتفجِّرها في اللحظات الحاسمة، وقد استغل المخرج الضوء الخافت الموجود في غرفة التحقيق ليسلِّط الإضاءة على وجه نهيلة دون جسدها

« **الوجه أساس الإيحاء والتأويل** [2] » هذا ما يدفعنا إلى الاستنتاج أنّ المخرج لم يرد التواطؤ مع الكلام الجريء الذي صدر عن "نهيلة" إذ تجنّب تسليط عدسة الكاميرا على الأجزاء الحسّاسة من جسدها، الشيء الذي دفع المشاهد إلى استحضار سلوك الشخصيّة الذي ظهر من خلال مواقفها

(1)حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص236.

(2) محمّد اشويكة، السينما المغربيّة –رهانات الحداثة ووعي الذات – دار التّوحيدي للنشر، ط1، ،2012، ص212.

السابقة ومقارنته بسلوكها يوم التّحقيق ليتمكّن في الأخير من إصدار حكمه على مدى عفّة أو فساد "نهيلة"، شأنه في ذلك شأن المحقّق الإسرائيلي الذي كان يراقبها قبل وبعد التّحقيق وكذلك أهل القرية الذين كانوا يجترّون احتقارهم لها كلّما انتفخ بطنها بالأطفال.

العينة الخامسة:

يعدّ هذا النوع من المشاهد الحوارية المنقولة حرفيا عن النص الروائي، يظهر "يوسف" – معلّم أطفال القرية – وسط أهالي القرية المتجمعين في الساحة الكبيرة للقرية بعدما أجبرهم الجنود الإسرائيليون بإخلاء منازلهم، تقترب عدسة الكاميرا تدريجيا وكأنها تبحث عن شخص معيّن، تتوقف عند "يوسف" في لقطة قريبة تجمعه برئيس الجنود، ومن خلال مونتاج تناوبي تنتقل الكاميرا بين هذا الأخير و" الضابط الإسرائيلي" حيث يرتفع صوت "يوسف" وسط صراخ النساء وبكاء الأطفال قائلا «**نحن نستسلم، قريتنا سقطت ورجالنا انهزموا، ونحن نستسلم، ونتوقع أن نعامل بطريقة إنسانية، انتبهوا جيّدًا، نحن أسرى، وعليكم معاملتنا كما يعامل الأسرى المدنيون في الحرب، نحن لا نشحذ عطفكم، نطلبه وسنردّه إذا عاملتمونا بشكل جيِّد، فسنرد الحسنة بأفضل منها، غدًا، كما تعلمون، سوف تدخل الجيوش العربيّة فلسطين وسنهزمكم، وعندها سنعاملكم كما تعاملوننا اليوم، الأفضل أن يتمّ التفاهم اليوم، اللهمّ إنّي بلّغت**[1] »ردّد المعلّم "يوسف" كلّ هذا الكلام ذا الطّابع الوعظي الخطابي، دون أن ينبس الجندي الإسرائيلي بكلمة، والواقع أنّ مثل هذه الحوارات الطويلة تقتل إيقاع الفيلم وتؤدّي إلى تشتيت انتباه المتفرِّج «**إنّ أسوأ ما يمكن القيام به من قبل الكاتب الدرامي**

(1) باب الشمس، ص175.

هو أن يجبر شخصياته على الكلام أو أن يتّخذ منها منافذ للوعظ والإرشاد والخطب فيبتعد عن شخصياته قدر ابتعاده عن الدراما[1] »

فالحوار الدرامي عليه أن يمتص عواطف الشخصيات ويكشف دوافعها ثمّ يوظفها في مجموعة من الكلمات المركزّة والمؤثّرة من حيث المعنى والإيقاع والنبرة ودرجة الصّوت في وقت قصير، أمّا باقي العمل فيترك للصّورة التي تتربّع على عرش السينما ولا تترك مجالا للصّوت، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الحوار في السينما العربية والسينما الجزائريّة على وجه خاص لا يزال في حاجة إلى دراسة جديّة نابعة من عمق الثقافة العربيّة ومتقاطعة مع التجربة الإنسانية، وأنا شخصيًا أجد حواراتها هزيلة لا ترقى إلى قوّة الحوار الدرامي، ناهيك عن نبرتها الخطابية العالية وكأنّ المشاهد يستمع إلى صراخ خال من الإيقاع الذي يفترض أن ينبع من داخل الشخصية مثلما هو الحال في الأفلام العالمية، هذا

ما يدفعنا إلى القول أن الصّورة تبقى أبلغ من الصّوت حتّى في المشاهد الدّامية التي تحمل عادة الكثير من الصّراخ في الأفلام العربية، ولعلّ الوقت قد حان لمراجعة نبرة الصّوت وحدّتها في الحوار داخل السينما العربيّة التي تمثّل أجمل لغات العالم بلاغة وإيقاعا.

4-<u>الوقفة</u>:

ترتبط الوقفة في الرواية بالوصف حيث تتحمّل لغة المؤلِّف مسؤولية تقديمه في جزئياته وكليّاته بالتدرّج وبالإيحاء وحتّى بالأسلوب التقليدي - الوصف من أجل الوصف - الفيلم هو الآخر يحتاج إلى وقفات بين الحين والآخر لكن الكاميرا - عين المخرج - هي

(1) صالح محمد صبري، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، طرابلس الدار الأكاديمية للطباعة والتأليف والترجمة والنشر، ط1، 2007، ص83.

التي تقف على مستويات الوصف «**تتكفل سلسلة من التقنيات وآليات التشكيل بتجسيد الوصف في اللقطات من أجل إضاءة تفاصيل شخصيّة أو مكان ما، والإصرار على تقديم الجزئيات المشكِّلة والمصاحبة لحدث معيّن**[1] »

وإذا كان المؤلِّف في الرواية يعتمد على العين المجرّدة في نقل ووصف الفضاء والعناصر المشكِّلة له، فإنّ المخرج يحتاج إلى الكاميرا في وضعيات متنوِّعة محمولة بواسطة آلات [*] مختلفة «**حركة الكاميرا الترافلينغ المرافقة والجانبيّة التي تتكفّل من جهة بعرض الحركة ووصف الفضاء الذي تتحرّك فيه، أومن جهة أخرى حركة الكاميرا البانوراميّة الأفقية أو العمودية التي يجري استعمالها من أجل وصف الفضاء بصورة إجمالية**[2] »

نعرض بعض النماذج من المحكي الفيلمي التي تصوِّر لنا مظاهر الوصف في وضعيات مختلفة:

العينة :

ينفتح المشهد على لقطة عامة تقترب عدسة الكاميرا تدريجيا من نوافذ المنازل – قرية عين الزيتون – وكأنّها تختلس النظر وفي حركة أفقية سائرة [•] تصور خلف النوافذ، مشاهد الحياة اليومية لأهالي القرية (لعب الأطفال، حضن الأمّهات لأولادهن...) ومن خلال حركة الكاميرا التناوبيّة، ننتقل إلى مشهد خارجي حيث يستعد جنود إسرائيليون للهجوم على

([1])وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص516.

[*] تساعد هذه الآلات في وضعيات متعددة على نقل اللقطات قي وضعيات مختلفة تتوافق مع رؤية المخرج وتحيلنا إلى قراءات محددة ، من أجل التوسع في هذا المجال يرجى العودة إلى فران فينتوار، الخطاب السينمائي، تر علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012،ص241-297.

[2] وافية بن مسعود، ص516.

[•] لقطة متحركة هي في الأصل لقطة تكون فيها آلة التصوير موضوعة فوق أي نوع من العربات، أو الآليات المتحركة مثل عربة آلة التصوير، الرافعة الشاحنة، السيارة، بل حتى قد تكون مربوطة بشخص ما.

القرية، يقتربون تدريجيا مخترقين عتمة اللّيل بمصابيحهم وصوت براميلهم المحشوة بالمتفجرات، تبدأ عمليات التّفجير، يرتفع صوت الأطفال وصراخ النساء، يشرع الأهالي في الهروب، وتبدأ مشاهد الموت والدّمار بكلِّ أنواعه، تتسارع حركة الفارين وكذلك حركة الكاميرا، التي أصبحت فجأة في كلِّ مكان تتفرّس وجوه الأطفال والنساء والشيوخ التي بدت مصبوغة بالخوف وبالسّواد يُحاصر الناجون من أهل القرية في الساحة، ويُجبرون على مغادرة المكان وهكذا تبدأ رحلتهم الطويلة من قرية إلى قرية وصولا إلى لبنان، وقد استغل المخرج المناظر الطبيعيّة التي ربطت بين فلسطين وجنوب لبنان، من خلال الصّورة الثابتة (Image Fix) [(*)] التي كثيرًا ما تقترب من الصّورة الفوتوغرافية في تصوير مظهر الغروب، جريان الأودية، سقوط ماء الشلال، وقد حرص المخرج على إرفاقها بموسيقى تصويريّة تعبّر عن الحزن العميق الذي سكن فؤاد الفلسطينيين ، كما تتبّعت عدسة الكاميرا ركام القرى الفلسطينية بعد إفراغها من سكّانها في لقطات بانوراميّة [(**)] ماسحة وأخرى سائرة قريبة أو متوسِّطة، غطّت المذابح الجماعية التي طالت الإنسان والحيوان وأبرزت الجانب الوحشي للعدو الإسرائيلي.

5-التواتر

يمكننا أن نلاحظ بوضوح من خلال مشاهدتنا للفيلم أنّ التواتر من العناصر المميِّزة لبنية الفيلم، إذ يعمل التواتر على تفعيل ذاكرة المُشاهد وكشف جوانب قد تكون غامضة بالنسبة إليه كما يسمح بعرض أكثر من زاوية نظر للحدث نفسه.

1- السرد المفرد:

[*] يرجى العودة إلى محمد اشويكة، السينما المغربية، ص66،67.

[**] يرجى العودة إلى عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية نظر، ص86.

هذا النوع من السّرد يعمل على الموازنة بين تواتر الأحداث في القصّة المنقولة وتواترها في المحكي الفيلمي كما يحرص على عرض الحدث بالعدد نفسه الذي مثّله في الواقع [مرّة واحدة في القصة تقابلها مرّة واحدة في العرض] ولا يعود إلى تصوير الحدث مرّة ثانية إلاّ إذا كان هذا الحدث قد وقع فعلا مرتين أو ثلاث... على مستوى القصة، نذكر بعض الأمثلة من المحكي الفيلمي: مشهد اغتيال "شمس"، شاهدناه مرّة واحدة كما حدث في القصة مرّة واحدة، كذلك مشهد موت "يونس" ومشهد القبض على "عدنان"...

يمكن القول إن معظم المشاهد ظهرت مرّة واحدة إذ لم تكن هناك حاجة دراميّة أو سينمائيّة تفرض إعادتها، وقد جاء هذا تماشيا مع الخطية الزمنية التي اعتمدها المخرج في تقديم مادته السينمائية عكس المؤلف الذي ركز على الزمن الارتدادي ولعل اعتماد المخرج على تقدم السرد في اتجاه واحد (ماضي_حاضر) يهدف إلى عدم إرباك المشاهد الذي قد يضيع في دهاليز الحكايات الجانبية والارتدادات الزمنية وبالتالي يفقد الفيلم قيمته الفنية.

2-السرد المتشابه: يتلخّص هذا النوع من السّرد في مشهد الأعمال الروتينية التي ينجزها "خليل" عندما يكون في غرفة المستشفى [تغيير المصل، قياس درجة الحرارة، تحميم يونس، شفط البلغم، قطرة العيون...] وبالرّغم أنّ مثل هذه الأعمال تنجز بصفة يومية إلاّ أنّها لم تظهر على مستوى الصّورة إلاّ مرّة واحدة وقد لاحظنا وجود "السرد المتشابه" على مستوى المحكي اللفظي الذي جمع الشيخ إبراهيم بأم "نهيلة".

- أم نهيلة: أَسَوِّيلك شاي.

- الشيخ إبراهيم: اقعدي إنتِ باينة مشغولة.

–إي والله مشغولة بالعزيمة ألِّي عملها "كاظم بيك"، عَامِل عزيمة كبيرة لملاّكين من "دار السُرْسُق"[1]، بِدّهم بِيجو مِنْ لبنان، ويمكن بِيجِي الانجليز، شَغلة أراضي بيع وشِرى، الله يلعن اليهود عالانجليز عالِّي يبيعوا الأراضي »

يكشف هذا المحكي اللفظي عن عمليات بيع الأراضي الفلسطينية التي كانت جارية قبل سنة النكبة "1948"، والظاهر من خلال الملفوظ أنّ هذه العمليات تكرّرت على مستوى القصّة لكنّها لم تظهر في المحكي إلاّ مرّة واحدة.

ومن أمثلة السرد المتشابه الحوار الذي جمع "شمس" بـ "خليل عندما أخبرته عن قسوة زوجها الذي كان يضربها ويطلق عليها أبشع الشتائم بصفة يوميّة، لكنها لم تحك عن هذه المعاناة إلاّ مرّة واحدة.

3– السرد التكراري:

يتعلّق السرد التكراري في فيلم "باب الشمس" بالصّورة والصّوت معًا، حيث اعتمد المخرج على تصوير الحدث نفسه في أزمنة متباعدة ومن زوايا مختلفة، يظهر في كلِّ مرّة جانبًا كان محجوبًا في التصوير السّابق حيث يزوِّد المُشاهِد بمعلومة جديدة تساعده على فهم الإطار العام للحدث.

1– العينة الأولى:

تظهر شمس في لقطة قريبة جالسة قرب "خليل" الذي كان غارقا في نومه تخرج مسدّسها تحدّق إلى خليل * تحشو مسدّسها بالرصاص وتصوِّبه نحوه، لكنّها تعود لتجمعه

[1] آل السرسق من لبنان ملاكين لمرج ابن عامر بفلسطين مساحته 400 ألف دونيم ويشتمل على 22 قرية من أخصب سهول فلسطين باعه آل السرسق بين عامي 1921 و1925 للمعمرين اليهود ما أدى إلى ارتفاع نسبة البطالة عند الفلسطينيين وتضييق الخناق على حركتهم داخل أراضيهم لمزيد من المعلومات عد إلى جهاد فلسطين العربية، ص79.

داخل محفظتها ثم ترتدي حِذاءها العسكري وتخرج مسرعة تنزل عبر الدّرج تصطدم بـ "أم حسن" التي ترمقها بنظرات حادة، بعدها مباشرة تظهر"شمس" في زقاق ضيِّق تسير تحت وقع المطر الغزير، تصل إلى منزل صغير في زقاق ضيِّق تتوقف ثمّ تنادي بصوت مرتفع «سامي أبو دياب، سامي أبو دياب » تستدير تحمل مسدّسها يظهر "سامي" أمامها تطلق النّار عليه وتفرّ مسرعة.

يظهر المشهد نفسه لكن تتغيّر وضعية الكاميرا – زوايا النظر * ويتغيّر لباس شمس، وتحذف بعض اللقطات، تخرج شمس من غرفة خليل بعدما تودِّعه، وعند نزولها على الدّرج لا تلتقي "بأم حسن" مثلما حدث في المشهد الأوّل، تسير في زقاق ضيِّق، تصل إلى منزل "أبي دياب" تأخذ وضعية مختلفة عن الوضعية التي أخذتها في المشهد الأوّل، تنادي «سامي أبو دياب، سامي أبو دياب، انزل » تطلّ زوجته من النافذة تردّ على "شمس" «شو بدّك منّو » تجاوبها "شمس" بدِّي احكي مع زوجك، مش معك، "أبو دياب" وعدني بالزواج، يظهر سامي أمامها، يدفعها إلى الحائط وينعتها بالعاهرة تخرج مسدّسها وتقتله، تخرج زوجة "سامي أبي دياب" تضمُّه إلى صدرها وتبدأ في الصّراخ الممزوج بالبكاء (شمس قتلتو، العاطلة قتلتو...)

يمكن للمُشاهد العادي أن يكتشف حضور تفاصيل جديدة وغياب أخرى، لكن تبقى زوايا تبئير الشخصيات والفضاءات وزمن العرض من اختصاص الباحث الذي غالبا ما ينتبه إليها.

2-<u>العينة الثانية</u>:

* سنتوسع في المبحث الموالي في هذا الموضوع –زاوية النظر –

يحكي "خليل" لصديقته "كاترين" عن كيفية موت "عدنان" الذي جنّ بعد خروجه من السِّجن الإسرائيلي في مشهدين مختلفين، حيث يظهر "يونس" في المشهد الأوّل أمام عدنان الجالس على كرسي، يحمل "يونس" مسدّسه ويقوِّص على رأسه، يسقط عدنان على الأرض ميِّتًا، تستغرب كاترين من هذه النهاية، فيعود ليغيِّر قصته لكن يُبقى التكرار على مستوى المحكي اللّفظي دون أن يتعدّاه إلى المستوى الصوري، يحكي "خليل" عن مرض "عدنان" وعن "جنونه" الذي دفع بأولاده إلى وضعه في مستشفى المجانين حيث كانت نهايته على إثر صدمة كهربائية عالية.

3-<u>العينة الثالثة</u>:

تحكي "نهيلة" ل."يونس" عن موت ابنهما "إبراهيم" بطريقتين مختلفتين حيث تذكر في المرّة الأولى أنّ أطفال من يهود اليمن ألقوا بحجرة فوق رأسه عندما كان يلعب بالقرب من مستوطنتهم، لكنها تعود لتغيّر حكايتها عندما ترى شرارة الانتقام في عين زوجها ، لتخبره أنّه مجرّد حادث لا علاقة لأطفال اليهود به.

على العموم يمكن القول أنّ السرد التكراري في الفيلم ارتبط بتحرّك عدسة الكاميرا في زوايا واتّجاهات متنوّعة ما أدّى إلى طفو أكثر من زاوية نظر على مستوى المادة السينمائية (الشخصيات فيما بينها) وعلى مستوى العرض(المُشاهد) الذي وجد نفسه مجبرا على التحليل والمقارنة وإبداء الرأي.

6-الفضاء الفيلمي:

لا يمكن أن نتحدث عن الزمن دون أن نربطه بالفضاء الذي يحتويه من خلال حركة الأشياء والموجودات والأشخاص و... في المكان الواقعي، لكن ما يهمّنا في هذه المرحلة هي المادة الحكائيّة المُحاصَرة داخل كادر مُستطيل، تسكن بين أضلاعه وتتحرّك في العمق **«هذا المكان هو مكان سينمائي بِالطّبع ولكنّه يعاني التّجزئة والانقطاع بل والانعزال عن سياق أوسع وأشمل، هو ما نسمّيه بالمكان السّردي[1] »**

هذا يعني أنّ المكان السينمائي يأخذ وجوده من خلال المكان السردي الذي ينتمي إلى عالم القصّة، لكنه يخضع إلى تقطيعات وتغييرات كثيرة تتماشى والطّابع العام لمساحة العرض السينمائي « المكان الفيلمي هو **الحيِّز الذي يجري فيه الحدث عبر الصّورة المتحرِّكة ويخضع لانتقائيّة تميِّزه عن الأماكن الأخرى لتصوير ذلك الحدث، وهو إمّا مكان طبيعي خارجي، مِمَّا لاَ دَخْلَ للإنسان في بنائه كالغابات والجبال والصّحاري وغيرها، أو هو مكان فِيزِيقِي بناه الإنسان كطراز العمارة والأثاث ويخضع لاستشرافات البُعد النَفسي والاجتماعي والثَّقافي، فهو مرتبط بالأحاسيس والدّوافع والحاجات، ويأتي في سياق خصائص ذاتية تميِّزه وتربط أجزاءه بعلاقات إنسانيّة يجري لإظهارها من خلال الوسائل التعبيريّة الصّوريّة كالإطار والإضاءة والعمق وخواص التّصوير والحركة والزمن[2]**

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص166.

(2) طاهر عبد المسلم، عبقرية الصّورة والمكان، دار الشروق، ط1، الأردن، 2002، ص28 – 29.

فالفضاء السينمائي لا ينحصر في المكان الذي تقع فيه الأحداث، وإنّما يتعدّاه إلى الفضاء المُمْتَد في عمق الكادر عموديا وأفقيًا وكذلك إلى ما خلف الكادر "الشاشة المرئيّة" هذا ما يسمح بتفعيل العملية التخيّلية لدى المشاهد، الذي غالبا ما يرتبط بصريا وذهنيا بالأحداث وبالأمكنة التي شغلتها **«مساحة ذلك المكان تظلّ مفتوحة غير محدّدة أو ثابتة ولكنّها تخضع فقط لحجم ومساحة الأحداث، وأيضًا لتلك الإشارات أو للأفعال وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئيّة من حيِّز الشّاشة[1]»**

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ الكادر (الإطار)* السينمائي لا يرتبط بتاتا بالأحداث المحصورة في ذلك المستطيل الصّغير، فالفضاء السينمائي أعمق وأبعد من ذلك، مثلما يعمل النص الروائي على خلق فضاءات تخيليّة غير موجودة داخل نسيج النص، كذلك السينما تستفيد من قدرة المُشَاهد التخيلية للانفتاح على فضاءات لا محدودة **«لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي إلاّ من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة[2]** »

حيث يظهر على الشاشة جزء منه في حين يبقى الجزء الآخر مرتبطا بعالم ما وراء الشاشة والذي هو « **جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيّل لمكان السّرد[3]** »

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص165.

* اختلف الباحثون في مصطلح "الإطار" "الحيز" "الكادر" المقابل لشاشة العرض، وقد راح الكثير منهم يتبنّون مصطلح "الإطار" عد إلى السرد السينمائي، ص159*

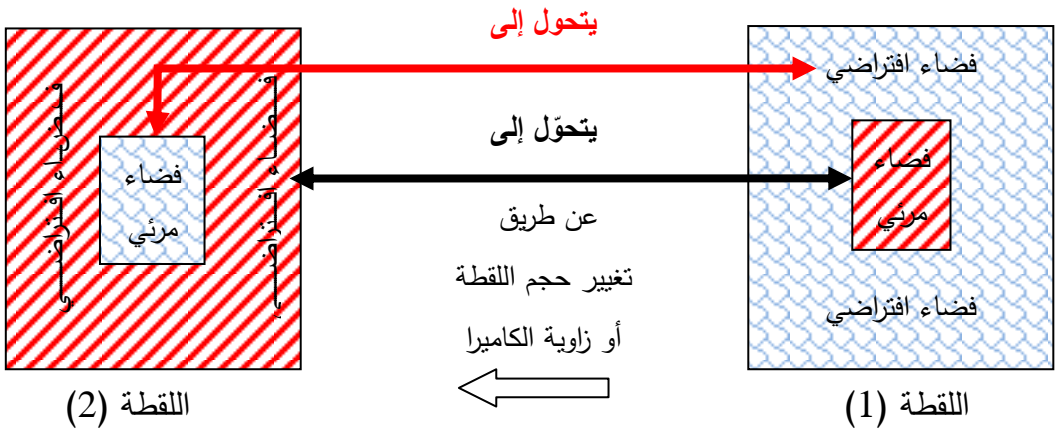
(2) Jacques Aumont, Esthétique du Film, Arman Colin Cinéma, 3em édition, p15

(3) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص162.

هكذا يصبح الفضاء السينمائي حصيلة قراءتين في اتجاهين مختلفين [من/إلى] تُرسل الشّاشة فضاءات متنوّعة من خلال الصّور المرئية، يستقبلها المُشاهد ويُعيد بناءها ذهنيًا لتأخذ أبعادًا وأشكالا تَفُوق الخطوط الوهميّة المحصورة داخل الإطار.

يضع "نويل بورش" تعريفًا جديدًا للفضاء غير المرئي، أطلق عليه الفضاء الضديد **«إذا كان المجال يتميّز بوضوح فيما هو محدود داخل الإطار وما هو مرئي فيه، فالمجال الضديد يتعلّق بما هو غير حاضر في المجال ويُفْتَرَض أن يكون موجودًا خارجَه، ولا يجري التعرّف عليه إلاّ بعودته للدخول مُجدّدًا** .[1] »

هذا يعني أنّ المجال الضّديد هو المجال الذي يُدرك المُشاهِد وُجوده لكنه لا يراه داخل الإطار، ويتأسّس من خلال حركات الكاميرا، حيث تسمح وضعيات الكاميرا المختلفة بكشف أجزاء غير مرئية لكنّها مُدركة بالنسبة للمُشاهد، لأنّها ببساطة موجودة في محيطه، كما تسهم زوايا نظر الشخصيات من خلال اللقطات القريبة أن تنبِّئ المُشاهد بوجود فضاءات أخرى غير مرئية، قد تصبح مرئية بمجرّد دخولها داخل الإطار، ارتأينا أن نوضّحها من خلال الشكل الآتي:



(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص400.

يظهر هذا الشكل كيفية تحوّل الفضاء المرئي في اللقطة (1) إلى فضاء افتراضي في اللقطة (2) وكيفية تحول الفضاء الافتراضي في اللقطة (1) إلى فضاء مرئي في اللقطة (2) ما يجعلنا نستنتج أنّ الفضاء السينمائي في حركة دائمة ينتقل بين المرئي والافتراضي، قد يدخل الافتراضي إلى مجال الرؤية بصفة مدروسة [حجم اللقطة –زوايا النظر– مداخل ومخارج الشخصيات *، حركة الكاميرا] وقد يترك لعملية المُشاهدة التي أصبحت عملية إيجابية وحيويّة بفعل تداخل تقنيات السرد السينمائي مع آليات العرض السينمائي.

لقطة الثلاثة تظهر ثلاث شخصيات متفاوتة العمق داخل فضاء الكادر

* ترتبط "مداخل ومخارج الشخصيات" بالفضاء الافتراضي، حيث يعمل المشاهد من خلال تفعيل مُخَيِّلَتِه على تصوّر فضاء يتناسب وطبيعة العرض – المشهد المرئي – ويتوضّح هذا النوع من المَشاهد الافتراضية في المسرح، حيث يصعب خلق جميع الفضاءات.

6 -1أنواع الفضاء الفيلمي:

لا يمكن أن نتحدث عن الفضاء دون أن نربِطَه بالدّلالات التي يُنتِجها من خلال تفاعله مع العناصر الموجودة داخل مجاله، والتي يأتي عرضُها داخل اللَّقطة الواحدة أو داخل سلسلة من اللقطات، وقد قسّم الباحث "أوندري قودرولت" الفضاء إلى أربعة أقسام هي على الترتيب الفضاء المفرد، الفضاء الغيري، الفضاء القريب، الفضاء البعيد[*].

1-الفضاء المفرد (الهويّة):L'identité spatiale

يعتمد الفضاء المفرد على تتبّع محتويات الفضاء داخل لقطة واحدة أو سلسلة من اللقطات تنتمي إلى المشهد نفسه، تعمل الكاميرا على تصويره من زوايا مختلفة تعتمد على لقطات متنوّعة (قريبة/ بعيدة)، لكنّها تحرص في كلّ مرّة على العودة إلى تصوير الفضاء الأوّل «**ذلك هو السبب الذي يجعلنا نتكلّم عن الهويّة الفضائية**[1] »

ولعلّ التأكيد على جزئيّة فضائية في الفيلم، من شأنه توجيه بؤرة المُشاهدة إلى مقاربات نوعيّة تتقاطع مع رؤية المخرج والذي عادة يحسب لكلِّ لقطة حسابها، من حيث علاقتها بلقطة سابقة وأخرى لاحقة داخل الإطار العام للصّورة، ويمكن أن نعرض بعض نماذج "الفضاء الهوية" من خلال المحكي الفيلمي الذي وجدناه غنيًا بالدلالات المتعالقة مع الهويّة الوطنيّة .

(*) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية، ص402، 403، 404، 405، 406.

(1) المرجع نفسه ، ص402.

تظهر "أم حسن" في لقطة ثنائية تجمعها باليهوديّة "إلليلا دويك" التي سكنت منزلها تتحرّك الكاميرا في أرجاء المنزل لتستقرّ في لقطة قريبة جدا لوجه أم حسن «**كل شئ تنقله تقاطعات الأجساد لأنها مصدر التعبيرية السينمائية**»[1]

هذا يعني أنّ احتلال وجه [أم حسن/إليلا] لمساحة كبيرة من إطار الشاشة وترك الموجودات الأخرى على الجوانب يجعل من الوجه فضاء قائمًا بذاته يصنع المعنى ويفتح مجال التّأويل أمام المُشاهِد، تبتعد الكاميرا تدريجيا عن وجهي المرأتين وفي حركة ماسحة تنتقل بين أثاث المنزل لتعود مرّة أخرى إلى تبئير "أم حسن" في لقطة قريبة تظهر فيها واقفة تتأمّل إبريقها الفخاري في صمت كئِيب، تقترب "إيليلا" منها. تدخل فضاء الهوية – بعدما كانت في المجال الضديد تقدِّم لها أم حسن الإبريق وترمُقُها دون أن تجيبها، تجلس على المقعد، تشعل سيجارتها، وتطلق نظرها في اللامكان، حيث يبدو عليها الشرود، ثمّ تشرع في استحضار ماضيها داخل المنزل، يبقى الاستحضار على مستوى المحكي اللفظي دون أن يتعدّاه إلى المحكي الصّوري، تخرج "أم حسن" إلى حديقة المنزل، تتبعها الكاميرا في حركة جانبية، يشغل وجه "أم حسن" فضاء الحديقة في حين تبقى "إيليلا في المجال الضّديد، حيث نلتقط حضورها من خلال بعض الكلمات تعبِّر فيها عن رأيها، يعمل الفضاء على احتواء "أم حسن" داخل الحديقة كما فعل داخل المنزل، ما يدفعنا إلى القول أنّ "فضاء الهوية" في المحكي الفيلمي "باب الشمس" قد استفاد من الثنائية (المجال المرئي/ المجال الضديد) وكذلك الثنائية (الفضاء الجزئي/ الفضاء الكلِّي) إذ جعل من فضاء المنزل والحديقة الملازمة له فضاءً بؤريًا لكلّ فلسطين، في حين عمل على تهميش الآخر الطرف اليهودي المتمثِّل في شخص "إيليلا دويك" من خلال تثبيتها في الفضاء الضديد أو الفضاء الجزئي.

([1])محمد اشويكة-السينما المغربية- رهانات الحداثة ووعي الذات، ص212.

لقطة زاوية مرتفعة تحاصر أم حسن يوم زيارتها لبيتها المسلوب

ينفتح النموذج الثاني من فضاء الهويّة على مشهد داخلي حيث يظهر "خليل" في لقطة قريبة داخل غرفة ضعيفة الإضاءة، فجأة نستمع إلى صوت حاد اخترق الصمت الذي ساد الغرفة قبل حين، تنتقل الكاميرا في حركة سريعة لتكشف عن صاحب الصّوت الذي يعود إلى "المحقِّق الفلسطيني في قضية اغتيال أبي دياب، تتحرّك الكاميرا في فضاء ضيّق بين "خليل" و"المحقِّق" حيث تبدو الشخصيتان في لقطات قريبة كلّما تعلّق الأمر بالأسئلة العامة

[الاسم، العمل، السكن...] في حين تنتقل عدسة الكاميرا إلى تبئير الوجه [خليل/المحقق] عندما ينتقل هذا الأخير إلى الأسئلة الخاصّة [العلاقة الحميمة، الخيانة، التواطؤ...] تستمر عدسة الكاميرا في تبئير الوجه لتصل تدريجيا إلى الأذن الذي شغل فضاء الكادر وقد تماشت هذه اللقطة مع اقتراب المحقِّق من "خليل" ليهمس بكلام خافت غير مسموع، لكن المُشاهد بفعل معرفته للسّياق العام للقطة قد يستنتج طبيعة الكلام الذي يقال في مواقف مشابهة « **السينما لعبة إيحائية تعتمد على الحذف والتّقطيع والاختصار... تصنع المعنى عبر التفصيل وتتيح إمكانيات شاسعة للتأويل، الوجه أساس الإيحاء والتأويل، فلا يمكن أن تكشف لقطة للسّاق عن التّعب بنفس القوّة التي يستطيع أن يعبِّر عنها الوجه** » [1]

هذا يعني أنّ الفضاء قد يستغل لغة الجسد ليوقظ الدلالات الكامنة فيه، وقد لاحظنا سيطرة اللقطات القريبة على جسد المُحقِّق الذي كان يفيض سخرية واحتقارًا لـ "خليل" في حين ظهر "خليل" في معظم اللقطات القريبة مبأرًا من الخلف "مستوى الظهر" وكأنّه يخجل من الظهور أمام عدسة الكاميرا بعدما اكتشف أنّه كان يعيش مع امرأة تعشق رجلا آخر وتخونه، هكذا يغدو الفضاء الضيِّق المقترن بالجسد علامة في حدّ ذاته يكشف عن رهانات الصّورة اللامحدودة، فإذا كان فضاء الهويّة في النموذج الأوّل مقترن بالهويّة الوطنيّة فإنّه في النموذج الثاني مقترن بالهويّة الشخصيّة.

2-الفضاء الغيري:L'altérité spatiale

يرتبط الفضاء الغيري بالانتقال الذي يحمل طابع الاستمرارية، يعمل على القفز بين فضاءات مختلفة في لقطات ومشاهد منفصلة، لكن الذي يجمعها هو وحدة الموضوع [المعلومة والحدث] الذي يدفع الشخصية إلى الحركة من الفضاء المرئي إلى الفضاء الضّديد

(1) محمد اشويكة، رهانات الحداثة ووعي الذات، ص212، 213.

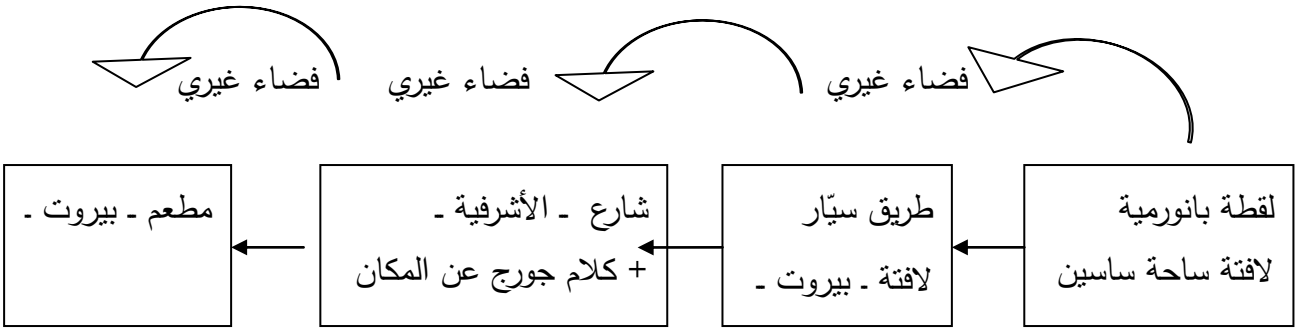
دون أن يشعر المُشاهد بالخلل، لأنّه – كما ذكرنا سابقًا – لا يتوقّف عن عملياته البنائية والتخيلية التي تسمح له بافتراض المَشاهد المقطوعة أو الأجزاء الناقصة من رصِيده المعرفي الإدراكي وواقعه المعاش، يمكن أن نعود لبعض النماذج من الفيلم رأيناها تسهم في توضيح الكيفية التي تعمل بها هذه الروابط:

-**النموذج** : ينفتح المشهد على لقطة زاوية مرتفعة * ماسحة لشوارع وأحياء بيروت، ومن خلال تقنية المزج يظهر "خليل"، "كاترين"، "جورج"، "خطيب كاترين" داخل سيارة تسير داخل نفق مؤدٍّ إلى بيروت، ينفتح مشهد جديد على لقطة سائرة تتبعهم في جولتهم داخل شوارع بيروت، ومن خلال القطع يظهر الأربعة في مشهد داخلي –لقطة متوسطة– داخل مطعم يتناولون الغذاء.

يكشف هذا الوصف عن تعدّد الفضاءات في زمن قصير، حيث انتقلت الكاميرا من الفضاء المرئي – السيارة – المتجِّهة نحو بيروت إلى الفضاء الضديد [متابعة السيّارة سيرها وصولا إلى بيروت وهذا ما لم يظهر على مستوى الإطار] لتنتقل بنا إلى شوارع بيروت وتدخل بنا مرّة أخرى في المجال الضديد [فالمُشاهد لم ير إلا جزءًا من المدينة] تنقلنا الكاميرا في المشهد الأخير إلى المطعم وهو الفضاء المرئي [في حين يبقى الفضاء الضديد متعلِّقًا بإنهائهم للطعام ومغادرتهم للمكان وهذا ما لم يظهر داخل الإطار– الفضاء المرئي –]، وحتّى نفسِّر الكيفية التي يبني بها المُشاهد [فضاءاته الضديدة]

ارتأينا أن نضع هذا المخطط:

* لقطة توضع آلة التصوير فيها فوق الشيء الذي يجري تصويره



تتحرك الشخصيات في فضاءات مرئية وأخرى ضديدة، لكن تواصل المعلومة [اللافتة + الكلام] أعطى للفضاءات رابطًا يسمح باستمرارية الحركة دون توقف المحكي السّردي المرافق للصّورة ما يسمح للمُشاهد بافتراض فضاءات وهمية تربط بين الفضاءات المرئية

3- <u>الفضاء القريب</u>:L'espace proche

يتعلّق الفضاء القريب بالانتقال من مكان إلى آخر لا يرتبط المكان الثاني بالأوّل إلاّ من خلال حضور الشخصيّة في المكانين معًا، وهذا محكوم برابط الزمن الذي يأتي قصيرا ويفصل بين الفضاءين، يعمل المونتاج من خلال ضبطه لعامل الوقت على قطع اللقطات وربطها، على العموم لاحظنا أنّ حضور هذا النوع من الفضاء قد شغل مساحة واسعة داخل المحكي الفيلمي، نعرض بعض النماذج :

يظهر "يونس" و"عدنان" في لقطة ثنائية قريبة مختبئين داخل سيارة، ندرك عن طريق الحوار أنهما يتسللان عبر الحدود اللبنانية ليدخلا فلسطين، يحكي السائق عن الهجرات الجماعية وعن محاولات العودة إلى الوطن التي باءت بالفشل ، في حين يكتفي يونس وعدنان بالإنصات خوفا من اكتشاف أمرهما، يرافق المحكي اللفظي المحكي الصّوري الذي يُبَأَّر من زاوية الكاميرا المثبّتة داخل السيّارة ، و عن طريق القطع يظهر "يونس" و"عدنان" في منطقة جبلية تكسوها الأشجار الطّويلة والحشائش الشائكة يدرك المُشاهد أنّه أمام فضاءين منفصلين (السيارة/الجبل) حيث تعدّ الشخصية (عدنان/يونس) المحرِّك الأساسي لرابط الاستمرارية، كما يدرك المشاهد أنّ الفضاءين قريبان زمنيًا (حضور الشخصية – الإضاءة –السِّياق).

4-الفضاء البعيد:L’espace lointain

يعتمد هذا النوع من الفضاءات على القطع الصريح بين الفضاء السابق والفضاء اللاحق، حيث تنعدم الروابط [الشخصية – المعلومة – الرابط الزمني] ويمكن أن نستعين بهذا النموذج من المحكي الفيلمي:

لقطة مكبرة لوجه شمس يوم الاغتيال لقطة معاكسة لخليل يكلم المحقق

تظهر "شمس" في لقطة قريبة جدًا حيث يشغل وجهها فضاء الكادر، تقود سيارتها في منطقة جبلية مليئة بالمنعطفات، تقفز عدسة الكاميرا إلى فضاء مغاير لتصوِّر لافتة مكتوب عليها [مخيّم الميّة ميّة] يدرك المُشاهد أنّها متّجهة نحو المخيّم، تتحرّك الكاميرا في حركة سريعة لِتُسلِّط عدستها على جَسَدِ "شمس" الذي بدا مضطربًا وقلقًا من خلال طريقة نقلها

للسرعات وضغطِها على المكبح وإدارتها للمقود، وبمجرد دخولها المخيّم يشرع التجار في غلق دكاكينهم (*) تشعر"شمس" بالخطر، تخفِّف السرعة وتحضِّر سلاحها ثم تشرع في التراجع إلى الخلف، فجأة يظهر عشرات الشباب حولها يطلقون النّار عليها دفعة واحدة، لتتحوّل إلى أشلاء متطايرة في مدّة قصيرة لا تتجاوز بضع ثواني، من خلال القطع تنتقل عدسة الكاميرا إلى فضاء مغاير هو مكتب المحقِّق الفلسطيني، حيث يتواجد "خليل" الذي أُستُدعِيَ للتّحقيق مرّة ثانية، نلاحظ أن الانتقال من الفضاء الخارجي "مخيّم الميّة ميّة" إلى الفضاء الدّاخلي "مكتب التحقيق" لم يحمل أيّ نوع من الروابط التي أشرنا إليها سابقًا، فبالرغم من أنّ مقتل "شمس" أدّى إلى استدعاء "خليل" إلاّ أنّ الفضاء الثاني (مكتب التحقيق) كان بعيدًا عن الفضاء الأوّل مخيّم (الميّة ميّة)

7-التبئير وزاوية النظر في فيلم "باب الشمس":

يُعدّ التّبئير من أهمّ العناصر البنائية في العملية السرديّة، انتقل كمفهوم قائم بذاته من الحقل الأدبي إلى الحقل السينمائي حيث تُمثِّل الصّورة الإطار العام لتحديد مساراته وتحرّكاته داخل الفضاء العام للمحكي الفيلمي، وفي هذا السِّياق يمكن اعتبار الأدب الحديث «**هو أدب زاوية نظر**»[2]

* يمكن اعتبار لقطة غلق الدكاكين من اللقطات المألوفة في أفلام الونستيرن (رعاة البقر) استعدادا لإطلاق النار، وقد حملت الدّلالة نفسها في هذا الموضع.

(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلميّة وزاوية النظر، ص156.

وهذا لما لمسناه في نص الرواية – باب الشمس – الذي اعتمد نسقًا خاصًا في عرضه للأحداث وتقديمه لشخوصه التي عرفت حركة واسعة بين مستويات الحكاية الإطارية والحكايات الفرعيّة، لكن من الأهميّة بمكان الإشارة إلى تعدّد المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهذه التقنية، وحتّى لا نتوه في عشرات النماذج التي عرضت رؤيتها حول "التبئير/ زاوية النظر"، اعتمدنا نموذج "فرانسوا جوست" ونموذج "فرانسيس فانوة" * لاقترابهما من رؤية "جيرار جنيت" التي اعتمدناها في دراستنا للنص الروائي.

ينطلق "فرانسوا جوست" من سؤال جوهري: إنّ مقولة زاوية النظر أو الصِّيغة كمفهوم سردي لا يأخذ معناه إلاّ داخل المحكي، كيف تحكي الصّورة المتحرِّكة؟ كيف تتمفصل الكلمات والصّور داخل نص مركّب ينشئه الفيلم؟

إن المتمعّن لهذا السؤال يدرك أن التبئير داخل المادة السّردية التي تعتمد على الكلمة "الرواية" يبدو واضحا إذ يعتمد على كلام الشخصية (تحليل مادة مكتوبة بمادة مكتوبة)، في حين يأخذ في السينما أبعادا جديدة وقراءات متنوعة ترتبط بتعدّد الهيئات المسؤولة عنه (ما تراه الشخصيّة، ما تدركه الشخصية، ما تقوله الشخصية، ما تتذكّره الشخصيّة، ما تراه الكاميرا، ما يراه المُشاهد، ما يدركه المُشاهد)، هذا يعني أنّ التبئير في السينما هو عمليّة معقّدة تحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها، وحتى لا نخرج بالبحث عن الأهداف التي سطّرناها سابقا ارتأينا أن نحصر دراستنا للتبئير في علاقته بالشخصيات والمُشاهد وعين الكاميرا «**يتمّ تحليل الفيلم من خلال دراسة الصّورة مع تمييز الموقف السّردي في علاقته بالشخصية انطلاقا من المعلومات البصرية واللفظية. ويقتصر معنى التبئير على معرفة الشخصية،**

* عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر 155،156،177،178.

وعلاقتها بما تظهره الكاميرا إلى جانب شريط الصّوت خارج الحقل كالتذكر مثلا عندما يظلّ المشهد صامتا[1] »

هذا يعني أنّ المُشاهِد يستطيع أن يُبئِر الشخصية انطلاقا من شريطي الصوت والصورة معًا «**مفهوم زاوية النظر لا يفهم إلاّ في ارتباطه بوجود شخصيّة معيّنة، إذ لا معنى له خارج هذا الإطار، (أي الزاوية السمعيّة والبصريّة) لا معنى لهما كمعنيين مجرّدين، ويتمثل الجانب الإجرائي لهما في وصف علاقة السّارد بالكائنات التي يحكي عنها، وكدأب المحكي لا تأخذ زاوية النظر البصرية معناها إلاّ مع تعاقب الصّور[2] »**

من هنا نستنتج أنّ زاوية النظر لا تتشكل إلاّ في وجود شخصية نرى من خلالها ما يمكن رؤيته، وتحدّد نوعية هذه الرؤية والإدراك المصاحب لها من خلال وضعية الكاميرا ومدى قربها أو بعدها أو ارتفاعها أو انخفاضها عن الشيء المُبَأَّر، الذي قد ندركه نحن كمشاهدين من خلال عين الشخصية التي تشغل الإطار، في حين تنتقل زاوية النظر في حالة ما إذا كنا نحن المُشاهدين(نرى من خلال عين الكاميرا) وهذا في غياب الشخصية التي تشغل في تلك الحالة فضاءً مُغايرًا «**هنا لا يتقاسم المتفرِّج زاوية نظره مع أيِّ شخصية، بل يمتلك امتيازًا معرفيًا، وهو ما يجعلنا نتحدّث ثانية عن العلاقات بين المرئي والمعرفي[3] »**

(1)عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص 143.

(2) المرجع نفسه، ص157.

(3) المرجع نفسه، ص157.

هذا يعني أنّ زاوية النظر/ التبئير لا تتعلّق بالهيئات السّاردة الموجودة داخل المحكي الفيلمي، بل تعدّتها إلى المُشاهد الذي انتقل من كونه هيئة استهلاكية إلى أخرى فاعلة، قد تعرف ما تعرفه الشخصيّة أو قد تتفوّق عليها .

«**في السينما، قد يتعلق الأمر بالتفاوت الإدراكي بين المتفرِّج وبين الشخصية الظاهرة على الصّورة، أو بالصّوت وبالإخراج (الإشارات القولية)، التي تستضمر تفاوتا معرفيا بين القصة والوظائف السردية، وذلك لفائدة المتفرِّج** »[1] لكن هذا لا يجعل المتفرّج يعرف أكثر من الشخصية إلا إذا تعمّد المخرج ذلك، فموقعنا خارج الكادر وامتلاكنا للمرئي لا يعني بالضرورة امتلاكنا للمعرفة، وهذا يعني أنّ عملية التبئير تبقى ذاتية مرتبطة بدرجة كبيرة بعين المُشاهد(الباحث) لذلك حاولنا تحليل ووصف حقل الرؤية والعلاقات المتشكِّلة داخله في المرحلة الأولى ثم انتقلنا إلى ربطه بإدراكنا للزاوية السمعية البصرية داخل السياق من خلال مشاهدتنا المتكرّرة لفيلم"باب الشمس" استطعنا أن نرصد بعض زوايا النظر حدّدناها كالآتي:

(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر،ص164.

1-زاوية النظر المزدوجة:(*)

يعتمد هذا النوع من التّبئير على الشخصية الرائية داخل الإطار، تتحدّد رؤيتها من خلال تركيز الكاميرا على زاوية رؤيتها التي تربطنا مباشرة بمجال الرؤية، يمكن أن نمثّل لها من خلال النموذج الذي جمع "أم حسن" و"إيليلا".

تظهر "إيليلا" في أعلى السياج المحيط بالحديقة تنظر إلى الأسفل، ندرك من خلال اتجاه رؤيتها أنّها تنظر إلى "أم حسن"، ونتأكد من هذه المعلومة إذا ربطنا هذه اللقطة باللقطة السابقة التي تعلمنا بنهاية الزيارة (زاوية سمعية بصرية) من جهة أخرى تنتقل الكاميرا لتربط وجهة نظر "إيليلا" بصورة "أم حسن" التي بدورها كانت تنظر إلى "إيليلا" من خلال نظرة ذاتية، هنا تتشكل وجهة نظر ذاتية مزدوجة، تتعلّق الأولى بوجهة نظر "أم حسن" التي بقيت ثابتة في مكانها، وتتعلّق الثانية بوجهة نظر "إيليلا" التي بدت قلقة تنتظر ابتعاد "أم حسن" عن المكان، تغادر "إيليلا" المجال لتنتقل إلى المجال الضديد، في حين تظهر "أم حسن" تتحرّك إلى الأمام ببطئ شديد، وتبقى نظرتها ذاتية توجهها إلى حديقة منزلها وينغلق الحدث.

(*) لمزيد من المعلومات حول زوايا النظر في السينما يرجى العودة إلى وافية بن مسعود، تقنيات السّرد بين الرواية والسينما*،ص304-327، وعبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر،ص155-176.

لقطة صاعدة للإليلا

لقطة نازلة لأم حسن رفقة ابن أخيها

على المستوى الإدراك نستوعب كمشاهدين أنّ وجهة نظر"أم حسن" نحو البيت والحديقة يحيلنا إلى الرغبة الشديدة في امتلاك المكان، في حين تؤسس زاوية نظر "إيليلا" من أعلى إلى أسفل دلالات القوّة والسيطرة على المكان «**إنّ تحديد التبئير هو عملية شاملة، لا تنتج عن إضافة بسيطة، فعندما يظهر لنا المقطع بفضل تناوب الشخصيّة وهي ترى مشهدًا خارج الحقل، ثمّ يظهر ثانية موضوع رؤيتها يتحوّل هذا الخارج إلى داخل الحقل** [1] » وهذا يعني أن زاوية النظر في حركة مستمرة تحدّدها تعاقب اللقطات وحركة الكاميرا، إذ قد تنتقل من حقل ضديد إلى حقل مرئي .

(1)عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص165.

2- زاوية النظر المكبَّرة:

قد تذهب السينما بعيدًا عندما تبئِّر النظرة الذاتية في لقطات مكبّرة، حيث تَفصل الشخصية عن المجال وتُحاول التركيز على التفاصيل الدقيقة لدائرة العين يمكن أن نجد هذه التقنية في اللقطة التي اكتشف فيها "خليل" خيانة "شمس".

يظهر المحقِّق الفلسطيني في لقطة متوسِّطة يقابله "خليل" في لقطة صدريّة، ترتفع عدسة الكاميرا تدريجيا نحو مستوى الوجه، لتركِّز على تفاصيل "العين" التي كانت تتغرغر بالدّموع بعد رؤيته لصور "شمس" مع "أبي دياب" في وضعيات حميمة، تسهم زاوية النظر المكبّرة في تصوير الحالة الانفعالية لخليل قصد جذب انتباه المتفرِّج والتأثير عليه.

لقطة صدرية لخليل في مكتب التحقيق

3-زاوية النظر التشويقيّة:

تظهر في لقطة كبرى صورة يد امرأة تفكّك السِّلاح بعدها تشرع في تنظيف أجزائه قطعة بقطعة ثم تعيد تركيبها، تتحرّك عدسة الكاميرا تدريجيا لتكشِف وجه "شمس" ثم تعود الكاميرا إلى الانسحاب ببطء إلى الخلف لتدرج "خليل" داخل الإطار، ندرك أنّ "شمس" كانت منذ البداية مُبَأَّرة من طرف "خليل" الذي يشارك عدسة الكاميرا والمُشاهد في فعل الرؤية، من جهة أخرى نكتشف سبب التدقيق في التفاصيل (قطع السلاح) وحجب وجه الشخصية من خلال اللقطة الأخيرة التي جمعت "شمس" و"خليل"، حيث تتحرّك "شمس" في اتجاه الباب لكنها تستدير في اللحظة الأخيرة لترمق "خليل" بنظرة قلقة تعلن عن خطر معيّن ستقدم عليه.

شمس تجهّز سلاحها في لقطة قريبة جدا قبل خروجها لقتل أبي دياب

«لا تكـون الدراما أكثـر فاعليـة على مستوى النّص إلاّ في اللحظة التي نـرى فيها الشخصية تتّجه صوب مكان نعرف أنّه يلمّح بمصير درامي[1] » فالمتفرِّج بحكم حضوره في كلِّ المَشَاهد يكتسب بشكل آلي معرفة إضافيّة، تكون غائبة عن الشخصية "خليل" الذي لم يكتشف سبب تنظيف "شمس" لسلاحها ولا سبب رمقها له بتلك النظرة لحظة خروجها.

شمس تودّع خليل في لقطة ذاتية، قبيل إقدامها على قتل أبي دياب في لقطة ذاتية

(1)عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزوايا النظر، ص164.

4-زاوية النظر في المجال والمجال الضديد:

تعتمد زاوية النظر في هذه الحالة على الاتجاه الذي ترسمه العين الرائية من خلال رصدها للموضوع المُبَأَّر الذي يكون غائبًا عن إطار الشاشة، ندرك من خلال المونتاج المتوازي تواجده في الجانب الآخر – المجال الضديد – ويمكن أن نعرض هذا النموذج من خلال المشهد الذي جمع "خليل" و"أم حسن" في لقطة ثنائية داخل غرفة "يونس"، تسلِّم "أم حسن" رسالة لـ "خليل"و تخبره أنّها حصلت عليها من أمِّه التي أصّرت على تسليمها له، تظهر"أم حسن" في اللقطة الموالية في زقاق ضيِّق تسير ببطء نحو الشارع الرئيسي، في حين يظهر "خليل" في فضاء "المستشفى" يراقبها تختفي بين الجموع، ندرك من خلال زاوية نظرنا أنه صاحب هذه النظرة المُتَتبِّعة لحركة "أم حسن" وتثبت الكاميرا صحّة إدراكنا عندما تكشف موقع الرائي "خليل" واقفًا خلف شباك حديدي تابع لممرّ المستشفى، ما يجعلنا نعتقد على مستوى التبئير الدّاخلي للشخصية صعوبة تواصله مع أمِّه لوجود حاجز (الشباك الحديدي) في حين نربط الحركة البطيئة "لأم حسن" داخل الزقاق الضيِّق ونظرتها الأخيرة "لخليل" برؤية استباقية تتلخّص في دنوِّ أجلها خصوصًا إذا استحضرنا لقطة الحلم الذي رأت فيه نفسها في لباس أبيض تقترب من شيخ المسجد الذي قُتل في قريتها "الكويكات"...

5-زاوية النظر ذاتِ التبئير الصِّفر:

هو محكي غير مبأَر أو محكي ذو تبئير صفر «**ينظر فيه إلى اللقطات العامة من زاوية نظر معيّنة تُحيل على المُصوِّر الأكبر، تبرز أكثر في المَشَاهِدِ الحربيّة (اللقطات الواصفة) التي تُتيح للكاميرا والمتفرِّج الهيمنة على الشخصيات، نرى أكثر منها، كما أنّ رؤيتنا لا تُحيل على شخصية معينة**[1] »

ويمكن أن نرصد هذا النوع من التبئير في الجزء الأوّل من الفيلم، حيث ركّزت عدسة الكاميرا على مشاهد الحرب والدّمار والهروب الجماعي، إذ ندرك أنّها مَشَاهد مصوّرة من قبل المصوِّر الأكبر (عدسة الكاميرا)«**لكنّه لا يحِّدد موقعه ولا يظهره من جهة ثانية**[2] »

حيث يعتمد على وصف الحركات والأفعال والفضاءات في لقطات عامة غالبا، ترتبط بالمشاهد الطبيعيّة في فيلم "باب الشمس"، ما يدفعنا إلى القول أنّ زاوية النظر ذات التبئير* الصِّفر تعتمد على وصف المَشَاهد تباعا وعرضها على المُشاهد الذي يشعر أنّها تواجهه يراها ويدركها من خلال منظوره الخاص هذا ما يَجْعَلُها تُصنّف تحت منظور السارد العليم.

(1)عبد الرزاق الزاهر الأنواع الفيلمية وزوايا النظر ، ص178.

(2) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص315.

(*) لا تحيل الصّورة على أيّة شخصية أو لحظة خاصّة داخل حكائيّة.

لقطة عامة للهجرة الجماعية لأهالي القرى الفلسطينية نحو المنفى

6-زاوية النظر ذات التبئير الخارجي:

يتجسّد هذا التبئير من خلال نظرة خارجية للأحداث، بعيدة عن كلِّ تفسير للأفكار أو الأحاسيس وهو ما يتحقّق بواسطة تقنية المُشاهد المحايد «**تسير الكاميرا وراء الشخصية، مصوِّرة لحركاتها ومسجِّلة لأقوالها دون أن تتعدّى هذا المستوى، وبالتالي تكون معرفة المتفرِّج محدّدة فيما يرى ويسمع أو ما يستنتجه منها**[1] »

(1)وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما ، ص178.

ويمكن أن نعرض المثال المرتبط بهذا النوع من التَّبئير من خلال مشهد عودة يونس إلى قريته بعد هجوم اليهود عليها، يبحث هذا الأخير عن عائلته بين الأموات، ينتقل من مكان إلى آخر ترافقه عدسة الكاميرا في حركة سائرة ، يستمر يونس في بحثه دون أن ينبس بكلمة واحدة وعندما ييأس من البحث يجلس في إحدى الأكواخ ويحفر بسكينه رقم 1948 على ذراعه، يدرك المشاهد من خلال ربطه لهذه اللقطة بلقطات سابقة أن 1948 هي سنة الهجوم الإسرائيلي على قرية عين الزيتون.

لقطة موضوعية ليونس في قرية عين الزيتون بعد سقوطها عام 1948 يتخللها النور الصدر عن الضوء الخارجي

7-زاوية النظر السمعيّة:

إنّ مفهوم زاوية النظر لا ينحصر فقط في الزاوية البصريّة وإنّما يمتدّ إلى الزاوية السمعيّة «**من الممكن بناء وجهة صوتيّة أو بالأحرى سمعيّة، بمعالجة الضجيج والكلام والموسيقى أي باختصار معالجة كل ما هو سمعي**[1] »

هذا يعني أنّنا نبني زاوية النظر السمعيّة بالاعتماد على الضجيج "الكلام" و "الموسيقى "أي كل ما هو مسموع وإذا كانت الصّورة مرتبطة بفضاء الشاشة لا تفارقها فإنّ الصوت قد يغيب عن فضاء الصورة ما يجعل عملية تبئيره صعبة «**إذ قد نسمع الصوت دون أن نعرف مصدره، وقد يستمر الصّوت خارج الحقل حيث لا نسمعه لكن ندرك وجوده**[2] »

هذا يعني أنّه يستحيل الفصل بين السمع والرؤية داخل الفضاء الواحد، وحتى عندما يغيب الصوت يجد المشاهد نفسه بفعل العملية الإدراكية التي لا تفارقه أمام جملة من التأويلات التي يمكن أن تتفق أو تتعارض مع المحكي الفيلمي، نعرض بعض أنواع زوايا النظر السمعيّة داخل فيلم "باب الشمس" :

(1)André Gaudreault et François Jost, le récit cinématographique, P134.

(2) عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي، سلسلة سينما وتلفزيون، ، دط،2013، ص246 – بتصرّف –

أ – زاوية النظر السمعيّة – داخليّة ثانويّة – :

ترتبط هذه الزاوية بعملية السّماع التي يرصدها المُشاهد «**تحصر المسموع في السّمع، تكون مبنية بواسطة المونتاج أو بالعرض البصري**[1] »

هذا يعني أنّ الصّوت يقع في جهة ومصدره في جهة ثانية، وينحصر السَّماع في الإصغاء داخل العرض البصري، والواقع أنّ حضور هذه التقنية في المحكي الفيلمي كان متواضعًا يمكن أن نشير إلى هذا النموذج:

تتجه "شمس" نحو زقاق ضيِّق تتبعها حركة الكاميرا في لقطة سائرة، تغيِّر حركة الكاميرا وضعيتها إذ تنقلنا إلى لقطة صاعدة نحو نافذة في أعلى البناية، نستمع إلى صوت "شمس" ينادي: "سامي أبو دياب" "سامي أبو دياب" انزل، تبقى عدسة الكاميرا مسلّطة على صورة النافذة التي يطلّ منها "أبو دياب" في حين يستمر صوت "شمس" من أسفل البناية يلحّ على نزوله، ما يجدر الإشارة إليه في هذا الموضع أنّنا كمشاهدين تمكّنا من رصد الصّوت لكنّنا لم نر صاحبه لذلك لجأنا إلى العملية الإدراكية المبنية في هذه الحالة على تعاقب اللقطات.

(1)عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي، ص247.

ب-زاوية النظر السمعيّة – داخليّة أوّلية – :

ترتبط زاوية النظر السمعيّة – داخلية **أوّلية**– بالجمع بين مصدر الصّوت وصاحبه داخل الصّورة التي تحتويه، يحكم هذا النوع من زوايا النظر السّمعية أغلب الأوجه السّمعيّة داخل الفيلم إذ يعتمد هذا الأخير على الحوار المشترك بين الشخصيات في لقطات ثنائية (*) تعمل على توجيه المحكي وتطويره « هذا **ما يجعل الصّوت محتكرًا داخل الحيِّز الذي تتحرّك فيه وهو الصّورة، من جهة ثانية يعطي هذا الأمر تعدّدًا صوتيًا مهما اختلفت مصادره فهو مقيّد بعين الكاميرا، كما يتحدّد بعين المُشاهد حيث تجعله هذه التقنية أكثر قربا من العالم الحكائي الذي يتفاعل معه**[1] »هذا يعني أنّ الشَّخصيات تكون أغلب الوقت مُبَأَّرة من طرف المُصوِّر الأكبر – عدسة الكاميرا – والمُشَاهِد، في حين ترتبط الشخصيات فيما بينها من خلال الحوار المرفق بالصّورة أو الممتد من خلال الجسر السّمعي (المونتاج المتوازي) نُورِد هنا نموذجين لزاوية النظر السمعية الداخلية الأولية، تَعرِض الصّورة الأولى لقطة قريبة "لخليل" داخل غرفة "يونس" يظهر جالسا فوق سريره يُحدِّث "أم حسن" عن النتائج التي خرجت بها اتفاقية أوسلو وهي بدورها شاركته الحوار وأبدت وجهة نظرها في الموضوع ، تتنقّل عدسة الكاميرا بينهما تناوبيا ما سمح لنا أن نرى ما تراه الشخصيتان وأن نسمع ما تسمعه من خلال البعدين الصّوري والسّمعي، فمتى تكلّمت "أم حسن" كنّا نصغي إليها ونراها، ونعلم أنّ من يُصغِي مَعَنا هو "خليل" والأمر نفسه عندما يتحدث خليل، هذا ما يشعرنا بامتداد اللقطات وتواصلها على المستوى الصّوري السّمعي.

(*) أغلب لقطات الحوار جمعت بين شخصيتين.

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السّرد بين الرواية والسينما، ص322.

أمّا نموذجنا الثاني فنراه يرتبط بالمراسل الصُّحُفِي الذي كان يتجوّل في الشوارع الفلسطينية واليهوديّة لصبر آرائهم حول نتائج اتفاقية أوسلو، تعرض الصور لقطات عامة لجموع يتحرّكون في الشوارع يرفعون لافتات مكتوبا عليها "لا لاتفاقية أوسلو" ويردِّدون "نعم للعودة لا لتقسيم فلسطين" تقترب الكاميرا تدريجيًا نحو مجموعة من المتظاهرين الفلسطينيين الذين تحدّثوا عن خيبة أملهم ومدى تأسفهم وتحسّرهم على النتائج التي خرجت بها اتفاقية أوسلو، ومن خلال المونتاج المتوازي يظهر المتظاهرون الإسرائيليون الذين يؤكِّدون عدم وجود فلسطين تاريخيًا ولا حضاريًا ويدعون الفلسطينيين إلى الرحيل بلا عودة، يحكم هذا النمط زاوية سمعية بصرية مُبئِّرة للآراء المواطنين، حيث نرى الشّخصيات ونسمع كلامها لكننا لا نرى موضوع رؤيتها –الصحافي، من جهة أخرى ندرك أنّ خارج حقل الصّورة يوجد هذا الأخير الذي يُصغي معنا إلى المواطنين ويراهم معنا في الوقت نفسه، لنستنتج أنّ انزياحات التبئير داخل المحكيات السينمائية قد تُستثمر بشكل خفي وماكر حول شخصية معيّنة، ومن جهة أخرى يمكن عدّ هذا النوع من التبئير تَنَاصًا صُوريا [*]، حيث تقاطع مع أسلوب تصوير الريبورتاجات الصّحفية التي تعتمد على صبر آراء المواطنين عادة.

[*] نرى الشخصيات من الجانبين الصهيوني والفلسطيني ونسمع أصواتهم وفي الوقت نفسه ندرك وجود الصحفي الذي كان ينقل وجهات نظرهم وهذا يعني وجود كاميرا موازية لكاميرا المخرج هي كاميرا الصحفي.

ج-زاوية النظر السمعيّة الصِّفر:

تتعلَق السمعيّة في الدّرجة الصِّفر بالأصوات التي تنتمي إلى العالم الحكائي والتي يمكن رصدها «**في الحالات التي تتبع شدّة الصّوت في الشريط السّمعي بتقلبات المسافة الظاهرة للشخصيات أو عند الخلط الذي يعمل على تعدّد المستويات لأسباب قابلية الفهم وحدها (نخفض الموسيقى لكي نسمح بمرور الحوار مثلا)، هذا لأنّ الصّوت ليس مرتبطا بأيّة هيئة داخل حكائيّة، وإنّما يكون مرتبطًا بالسّارد الضمني**[1] »

والواقع أنّ هذا النموذج نادر الظهور في المحكي الفيلمي الذي قمنا بتحليله، حيث لم نمر بلقطات يبدو فيها الصوت منفصلا عن اللحظات الحكائية داخل الفيلم، كما أننا لم نرصد عمليات تشويش تعرّضت لها الشخصيات أثناء حوارها، لكننا يمكن أن نشير إلى الصّوت الذي اخترق مَشاهد الدّمار والخراب الذي صاحب سقوط قرية "عين الزيتون" حيث بدأ يشتدّ تَدريجيًا يطلب من الفلسطينيين إخلاء المكان وإلاّ تعرّضوا للقتل والاغتصاب، بقي الصوت يرتفع وكأنّه يلاحق السّكان حيثما اتجهوا، دون أن ندرك مصدر الصّوت، وهذا ما يمكن اعتباره خرقًا واضحًا للهيئة الموجودة داخل الصّورة.

انطلاقا ممّا سبق نستنتج ما يأتي*:

- مفهوم الزاوية لا ينحصر في الصّورة وإنّما يمتد إلى الصوت "الزاوية السمعيّة".
- تتعلّق الزاوية البصرية بما تظهره الكاميرا، في حين يتعلّق التبئير بما يدركه المُشاهد.

---

(1)André Gaudreault et François Jost le récit cinématographique. P136.

* يمكن العودة إلى عبد الرزاق زاهر، التحليل الفيلمي، ص246.

- زاوية النظر البصرية الصِّفر لا تُحيل الصّور عَلى أيّة لحظة داخل حكائية.
- يشارك المشاهد فِي تبئير الزاوية السمعيّة البصرية انطلاقا من منظوره الخاص.
- المحكي الفيلمي هو نتاج تركيب ثلاث عمليات أساسيّة: زاوية نظر بصرية + زاوية نظر سمعيّة + صورة ذهنية إدراكية.
- يحسّ المتفرِّج أحيانا أنّ موقع الكاميرا بعيد عن موقع الشخصية مثل اللقطة الصاعدة "شمس" التي كانت تنظر إلى الأعلى – نافذة البناية – في حين بقيت عدسة الكاميرا ثابتة على جسد "شمس" في الأسفل، ولكن هذا لا يعني أنّها غير دالة، إذ تبقى زاوية نظر بصرية سمعية ذات تبئير داخلي.
- أحيانا يمنح التأطير والمونتاج المتفرِّج معلومات تُحجب عن الشخصية ما يسمح لنا أن نتحدث عن متفرِّج لا يتقاسم زاوية نظره مع أيِّ شخصيّة (تَوَجُّه شمس نحو مخيّم "الميّة ميّة" وجهل خليل لمكان تواجدها)
- إنّ قراءة الفيلم تقتضي ضرورة تحليل المرئي سرديًا (وصفيًا) ولا ينبغي الاختيار بين المُشاهدة والاستماع وبين المعرفة، وإنّما ينبغي احترام الشّكل المتزامن للعرض ومحاولة الربط بين ما تراه وما تسمعه وما تفكِّر فيه الشخصية وبين ما نراه نحن كمشاهدين ومستمعين ومدركين للسياق، دون أن نُهمل دور المصوِّر الأكبر الذي قد يحتفظ بالمعلومات عن قصد، دون أن يشاركها مع الشخصية أو المُشاهد.
- لم يتعدَّ وجودُ السّارد الرئيسي في المحكي الفيلمي الزمن الحاضر، إذ لم يعلِّق على الشريط الصّوري السّمعي المصاحب للاسترجاع، لذلك لا يمكن أن نتحدّث عن حكي مضاعف غير متناغم، لأنّه ترك المجال للمصوِّر الأكبر وللشخصيات، يحدِّدان زوايا النظر البصرية والسّمعية، وقد اتبع الأسلوب نفسه عندما استرجع الأحداث

التي شارك فيها – تضييق البؤرة – فهو لم يستبق الأحداث بالرغم من أنّه عاشها في الزمن الماضي.

على العموم يمكن القول أنّ دراسة التبئير بحمولاته المتشابكة لا يخلو من التعقيد وعنصر الذاتية، لكن تحديد مجال البحث وحصره بنقاط محدّدة (صوت + صورة + زوايا نظر) دون التوغّل في عامل الزمن (الاسترجاع والاستباق) كما فعلنا، قد يسمح باستيعاب بعض هذه التعالقات المرئية والسّمعية والإدراكية داخل المحكي الفيلمي.

8-الحبكة في المحكي الفيلمي "باب الشمس":

مدخل:

لا يمكن أن نتحدث عن الزمن/ الفضاء/ زوايا النظر دون أن نتطرّق إلى العملية التنظيميّة التي تحمل عبء ترتيبهم في إطار سردي متكامل وتقدّمي وفي قالب درامي يشعر المُشاهد بقيمة الحدث من خلال ارتباطه بما يسبقه وما يليه من أحداث ولا يمكن للحبكة أن تتحكّم في إدراك المُشاهد للمادة المسرودة إذا لم تحرص على توفير ثلاثة عناصر جوهريّة «**كميّة المعلومات التي يمكن التوصّل إليها، مدى موضوعيّة هذه المعلومات، ومدى التّوافق الشكلي بين ما تقدِّمه الحبكة ومعلومات القصّة**[1] »

هذا يعني أنّ الحبكة المثالية تقتضي الاعتدال في نسبة المعلومات التي تُعرض على المُشاهد، فلا هي كثيرة تثقل الخطاب السّردي وتُدخل الملل إلى نفس المُشاهد ولا هي نادرة أو مشفّرة تدفع المُشاهد إلى الاستياء والتّذمّر من العمل الفنّي في كليَّتِه.

وحتّى تصل الحبكة إلى هدفها كان لابدّ من توافقها مع الأسلوب الملائم الذي يعمل على تفعيل عدد من التّقنيات المساعدة على ترتيب الأحداث بشكل يُقنع المُشاهد ويؤثِّر فيه «**قد تتطلب الحبكة أن تقع مؤثرات حدثين في الوقت نفسه، وقد تُوصل هذه المعلومة إلى المُشاهد بقطع وهي تنتقل بينهما، أو بتقديم الحدثين في العمق، أو بأسلوب تقسيم الشاشة إلى نصفين... فالأسلوب هنا عامل مهم قائم بذاته حتّى لو كان يساند الحبكة فقط**[2] »

(1) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص60.

(2) يحي عزمي، السّرد في السينما، ص138.

وحتّى يتسنى لنا استيعاب مختلف هذه التّقنيات، ارتأينا تسليط الضّوء على وسائل التأثير الدرامي التي تصبّ مباشرة في العلاقة التي تجمع بين الأسلوب والحبكة.

8-1وسائل التأثير الدرامي :

1-الفراغات:

تتعلق الفراغات (الفجوات) بالمعلومات التي نحتاج إلى معرفتها عادة، لكنّ حجبها في مواضع معيّنة يستثير انتباهنا ويدفعنا إلى بناء مخطّطات استباقيّة انطلاقا من معرفتنا السّابقة وقناعاتنا الخاصّة **«ويتمّ صنع هذه الفجوات من خلال اختيار تقديم أجزاء من المعلومات الموجودة في القصّة وإخفاء أجزاء أخرى، ويمكن مزج الأجزاء المختارة بعدّة طرق مختلفة، وفي السّينما يمكن للسّرد أن يرتّب معلومات القصّة زمنيًا أو مكانيًا[1] »**

سنعرض بعض النماذج التي لعبت الفراغات فيها دورًا مفصليًا على مستوى تقدّم الحبكة.

يُظهر المحكي الفيلمي آخر لقاء جمع بين "يونس" و"نهيلة" في مغارة "باب الشمس"، حيث تظهر "نهيلة" امرأة شابة تحكي ليونس عن وضعية الأولاد بين الدِّراسة والعمل، بعدها ينقطع ظهور "نهيلة" على مستوى المحكي الصّوري، لندرك في نهاية الفيلم أنّها مرضت ثمّ ماتت، ولم يأت على مستوى المحكي الفيلمي أيّ تلميح أو استحضار على لسان "يونس" يستعيد الأيّام الأخيرة التي جمعته بنهيلة قبل موتها.

(1) يحي عزمي، السّرد في السينما، ص145.

يقسِّم" ستيرنبيرج " الفراغات إلى نوعين مؤقّتة ودائمة «**مؤقّتة يتم سدّها بسرعة أو في الوقت المناسب، دائمة لا تُسَدّ أبدًا**[1] »

وتعدّ تقنية الكشف ثمّ الحجب من أبرز الأساليب في تقديم المعلومة، ونلمسها في المَشَاهد التي سمحت لخليل باكتشاف المصير الذي ينتظر عشيقته "شمس" في حين حجبت المعلومة نفسها عن هذه الأخيرة « **أساس الكيان الدرامي برمّته هو خلق الاهتمام والتوقع بأوسع معَانِيهما** [2] »فإثارة التوتّر لدى المُشاهد غالبا ما ترتبط بحالة الترقّب أو التوقّع وهو ما حدث في المَشاهد المرتبطة بتوجّه "شمس" نحو مخيّم "الميّة ميّة" حيث كان من المفترض أن تدْفع ديّة "أبي دياب" وكذلك مَشاهد تعقّب خليل لها من أجل تحذيرها، لكن الدراما تتحقق عندما يعجز عن ذلك، فشمس لم تدرك أن موضوع الفدية كان مجرد طعم إلا في اللحظات الأخيرة.

2-<u>التأخير والإسهاب</u>:

يمكن للسرد السينمائي ترتيب معلومات القصّة زمانيا ومكانيا بعدّة طرق، وتعدّ عملية التأخير والإسهاب واحدة من أبرز الوسائل في تحقيق الفرجة المتوتِّرة التي تسعى إلى تحفيز نشاط المتفرِّج، ومن المَشاهد المجسِّدة لهذه التقنية – التأخير والإسهاب – ونراه قد تجسّد في مشهد الهجوم على قرية عين الزيتون، الذي تأخّر بعض الوقت ليظهر بعد سلسلة من اللقطات المتنوِّعة [قريبة/ بعيدة / نانورامية ماسحة...] للقرية والمنازل والجو الدّاخلي للأسر الفلسطينية وقد عملت حركت الكاميرا المتنقِّلة بين فضاءين مختلفين [فضاء القرية / فضاء

(1) يحي عزمي، السّرد في السينما، ص144.

(2) صالح محمد صبري، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، ص101.

الجنود]على تأخير لحظة الالتحام (الهجوم)، كلّ هذه الحركات والتنويعات الفضائية أسهمت في تفعيل عنصر التّرقب والتوتّر لدى المُشاهد الذي كثيرًا ما يربط توقّعه بالمفاجأة الدراميّة.

3-<u>المفاجأة الدراميّة</u>:

تعتمد المفاجأة الدراميّة على توجيه توقّعات المُشاهد ومخطّطاته في اتجاه معيّن وعندما تصل به إلى درجة الاقتناع بصحة المخططات التي بناها، تصدمه بالمعلومة – الحجر الناقص– الذي يهدم كلّ ما بناه ليعود إلى نقطة الصِّفر مرّة أخرى ومن أمثلة المفاجأة الدراميّة ما حدث لـ "نهيلة" و"يونس" بعد سقوط قرية "عين الزيتون".

يعود "يونس" إلى قريته "عين الزيتون" ليكتشف أنّها أصبحت كومة من الرماد يبحث عن عائلته التي رحلت عن القرية، شأنها في ذلك شأن جميع الأهالي الذين أرغموا على ترك منازلهم وأراضيهم متجهين نحو المجهول، يلتحق "يونس" بالأهالي يبحث عن أمِّه وزوجته وأبيه وبحرص على أن تبقى زوجته وابنه إبراهيم برفقته، وعند وصولهم إلى قرية البروة ينسحب "جيش الإنقاذ" معلنا عجزه عن تقديم المُساعدة من أجل استرجاع القرية، يكمل الأهالي رحلتهم في حين تقرِّر نهيلة رفقة الشيخ إبراهيم – أبو يونس – العودة إلى قرية "عين الزيتون"، يرفض "يونس" العودة معهم ويقرِّر أن يواصل المسير مع المهاجرين، يُصدم المُشاهد لقرار "يونس" المفاجئ للمخطّط الذهني الذي بناه انطلاقا من المعلومات التي وفرّتها المَشاهد السّابقة والتي جعلته يعتقد أنّ يونس سيتبع زوجته وعائلته، لكن تبقى مراعاة المدّة اللازمة للكشف عن المعلومة نقطة أساسية في المفاجأة الدراميّة حيث أيّ خطأ في التوقيت قد يؤدِّي إلى فشل هذا الأسلوب في تحقيق المفاجأة.

4-المفارقة الدراميّة:Anachronie

تنشأ المقارنة الدرامية عندما يدرك الجمهور معلومة يجهلها واحد من الممثِّلين على الأقل [1] وتحقّق على مستوى المشهد الذي جمع "خليل" و"المحقق الفلسطيني" حيث يعلن هذا الأخير عن نيّة المنظمّة في قتل "شمس" من خلال تدبيرهم لمسألة الدِّية، ما يضع الشخصية والمُشاهد في كفة واحدة – إدراك المعلومة – في حين تبقى شمس في الكفّة المقابلة – جهل المعلومة – تُحدث المفارقة الدرامية التشويق لدى المُشاهد الذي يصبح في حالة ترقّب وتساؤل، متى ستكتشف الشخصية "شمس" المعلومة التي يتقاسم معرفتها مع خليل، وهذا مالا يحدث على مستوى المحكي الفيلمي إذ يفشل خليل في اللحاق بشمس ما يجعل المفارقة الدراميّة تتحوّل إلى مفاجأة دراميّة – خيبة أمل المُشاهد –

8-2الترتيب في الحبكة السينمائيّة:

ذكرنا في مناسبات سابقة أنّ رواية "باب الشمس" هي من الروايات التي تخضع للذاكرة الجماعيّة، يَحكمها توالد الحكايات وتشظِّي الزمن، ربّما هذا ما جعلنا نعدل عن دراسة الحبكة على مستوى الخطاب الروائي، حيث عشرات الحبكات المتقاطعة تارة والمتباعدة تارة أخرى، ناهيك عن عشرات الشخصيات التي لا تقلّ أهميّة عن الشخصيات الرئيسيّة، بالمقابل نجد المحكي الفيلمي قد اختزل الحبكات المكثفة والمتشابكة في حبكة واحدة معتدلة تسير في خطين رئيسيين، ارتبط الأوّل بالحكاية الإطارية التي جمعت "خليل" بـ "يونس" داخل غرفة المستشفى والأمكنة المجاورة، في حين ارتبط الثاني بالحكايات التي يستحضرها "خليل" من الذاكرة.

(1) مدكور ثابت، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، ص342.

1-البداية الأولى:

ينفتح المحكي الفِيلمي عَلى مشهد إغرائي يجمع "خليل" بِعشيقته "شمس" يرافقه عنوان أسفل الإطار شاتيلا 1994، ما يجعلنا نستنتج أنّنا في زمن الحاضر [الحكاية الإطارية].

2-البداية الثانية:

تنفتح على مشهد استرجاعي، شاب وحيد يسير في منطقة جبلية، يرافق المشهد عنوان أسفل الإطار، عين الزيتون 1943، يكتشف المُشاهد أنّه في زمن مختلف لا ينتمي إلى الزمن الأوّل.

يعمل المخرج على تقديم صورة فنية متجانسة بين حقبتين زمنيتين مختلفتين، من خلال تكثيفه لجملة من الثنائيات نذكر على سبيل المثال لا الحصر الحب العفيف الذي جمع يونس ونهيلة يقابله العشق المدنّس بالخيانة الذي جمع شمس وخليل، التعاون الذي جمع أهل القرية-عين الزيتون – خصوصًا في موسم جني الثمار تقابله الفرقة والتصفيات الجسدية في لبنان 1994، الاحترام الذي عرفه الشيخ إبراهيم من قبل أهل القرية – كبيرهم وصغيرهم – يقابله الصّمت والعجز الذي عرفته "أم حسن" فبالرغم من علمها بِعلاقة خليل وشمس غير الشرعية والتي كانت تجري في الغرفة العلوية لمنزلها إلاّ أنّها فضّلت السّكوت وعدم التطرق إلى الموضوع أمام جارها "خليل".

8-3بناء الحبكة:

يعمل فيلم "باب الشمس" من خلال تلاعبه بالزمن على تطوير ثلاث حكايات منفصلة في أزمنة مختلفة لكنّها تشكّل في الأخير حبكة واحدة، نذكرها حسب الترتيب الذي شغلته

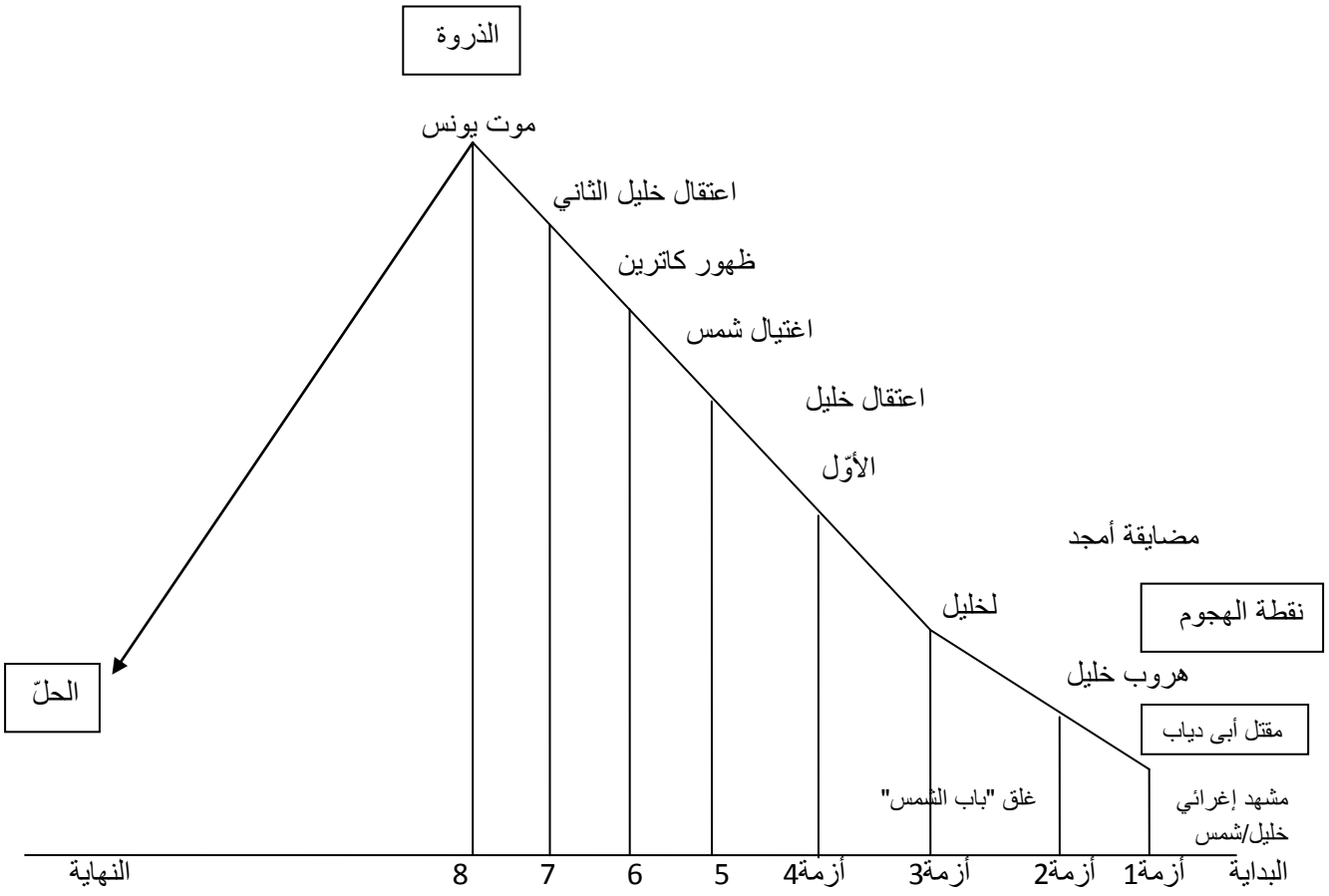
داخل الفيلم : حكاية يونس/ خليل التي مثلت الزمن الحاضر، حكاية يونس/ نهيلة التي مثلت الماضي البعيد، حكاية خليل/ شمس التي مثلت الماضي القريب.

تمثّل حكاية يونس/ خليل الحكاية الإطاريّة التّي تضمّ الحكايتين الأخيرتين، عن طريق الاستحضار (الاسترجاع) الذي يشرف عليه السّارد الرئيسي "خليل".

1- الحكاية الأولى:

يُركِّز المحكي السّردي في هذه الحكاية على شخصيتين رئيسيتين: "يونس" الملقّب بذئب الخليل كسر كلّ الحواجز الإسرائيلية من أجل رؤية زوجته "نهيلة" ، في المقابل نجد "خليل" العاشق المخدوع المتّهم بتواطئه في مقتل "أبي دياب" رفقة "شمس"، يشاء القدر أن يجمع بين" خليل" و"يونس" في غرفة ضيِّقة في مستشفى الجليل، "يونس" يُنقل إلى هناك بعد إصابته بصدمة عصبيّة، "خليل" يلجأ إلى المستشفى هربا من موت محتّم على يد أحد الطرفين (جماعة أبي دياب/ أهل شمس) وهناك يشرع في عمله كممرِّض يحرص على صحة "يونس" وكراوٍ يسرد جملة من الحكايات المتشظية لاعتقاده أنّ الحكاية تعيد "يونس" من غيبوبته، يستمر "خليل" في سرد الحكايات التي سمعها من آخرين معتمدًا على تداعي الفكر الذي يسهم في بروز انكسارات وارتدادات زمنية كثيرة (الماضي القريب/ الماضي البعيد)، في المقابل يحرص الدكتور "أمجد" مدير مستشفى الجليل على مضايقته من خلال تهديده المستمر بنقل يونس إلى دار العجزة في حالة عدم تقيّده بأوامره وتتزايد هذه المضايقات لتصل به إلى درجة إبلاغ مركز التّحقيق عن مكان اختبائه، يُقبض على "خليل" ويُجرّ إلى التحقيق حيث يصرّ على براءته، يطلق المحقّق سراحه بنيّة استخدامه كطعم يوصلهم إلى" شمس"، يعود خليل إلى مزاولة عمله في المستشفى وبعد فترة تُقتل "شمس" فيقبض عليه مرّة ثانية ليُعذّب ويُعنّف لفظيا، تتدخّل "أم حسن" وتخرجه من السِّجن وعند

عودته إلى المستشفى يكتشف تدهور حالة "يونس" فيهرع إلى تقديم المساعدات الضرورية، بعد مدة تستقر حالته ويعود خليل إلى حياته الروتينية، تظهر "كاترين" في حياته، ممثِّلة فرنسيّة جاءت لتبحث عن معلومات قد تفيدها في دور كانت ستعرضه في مسرحيّة حول مجزرة " شاتيلا "، يأخذها "خليل" في جولة حول بيروت وفي طريقهما يحكي لها حكايات كثيرة عن طفولته وعن مجزرة شاتيلا وعن قصف "حي البرجوازي" حيث كان مسؤولا عن إحدى الكتائب الفلسطينية، تتأثّر كاترين بما رأته وسمعته عن حياة الفلسطينيين بعد النكبة، وتعدل عن فكرة المسرحية لتعود إلى وطنها – فرنسا – في تلك الأثناء تتدهور حالة "يونس"، يفكِّر "خليل" أنّه حان الوقت لإحضار صور أولاده وأحفاده، يذهب إلى منزله حيث يقضي ليلته وفي الصباح عندما يعود إلى المستشفى يصطدم بخبر وفاته، يحضر جنازته وعن طريق تقنية القطع يظهر خليل في فضاء مغاير يسير في مناطق جبليّة تقطعها الوديان ويغلفها الاخضرار من كل ناحية، يكشف المشهد الأخير عن لقطة جميلة تحمل دلالات عميقة، يظهر أولاد "يونس" داخل مغارة "باب الشمس" يجمعون الأشياء التي تركتها "نهيلة" ثمّ يغلقون فتحتها بالحجارة، يختفي ضوء المغارة تدريجيًا ليحلّ الظلام الدّامس على إطار الشاشة، فجأة ينكسر هذا الظلام عندما تشتعل شمعة داخلها وهي آخر لقطة نراها قبل نزول الجنيريك، يمكن أن نمثِّل تطوّر الحبكة داخل الحكاية الإطارية من خلال المخطط الآتي:

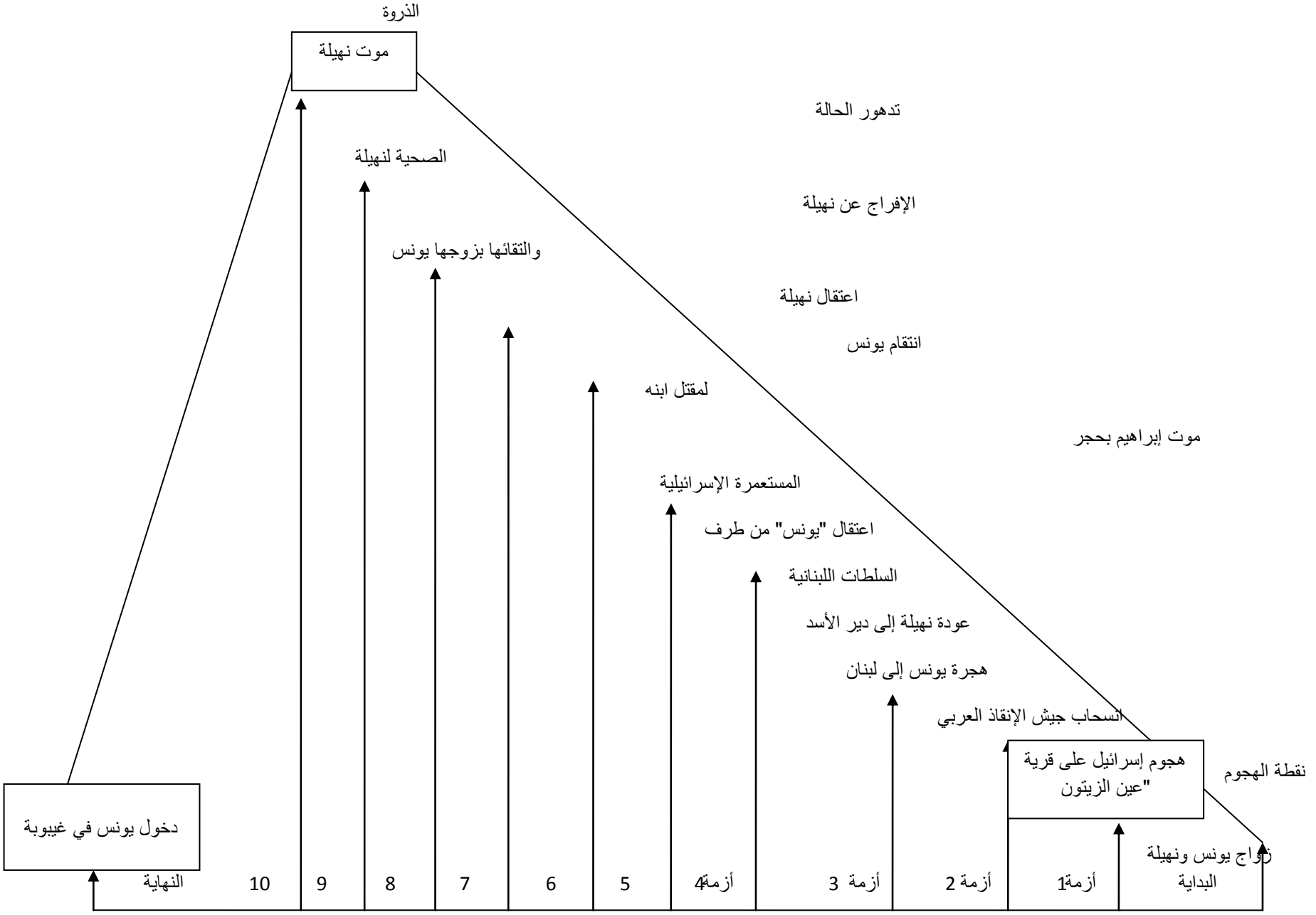


2- الحكاية الثانية:

تعود هذه الحكاية إلى الزمن البعيد ما قبل 1948 عندما قرّر الشيخ إبراهيم تزويج ابنه الوحيد "يونس"، عندها يهتدي إلى أفقر عائلة في قرية "عين الزيتون" لاقتناعه بأنّها العائلة الوحيدة التي سترضى بنسبه نظرًا لفقره المدقع، يجتمع بأمِّ نهيلة التي تبارك الزواج، بعد ليلة الزفاف مباشرة يشدّ "يونس" الرحال إلى حياة الجبال حيث كان ينشط كمحارب ضد القوّات الانجليزيّة تاركا زوجته "نهيلة"رفقة والديه ، لكنه بعد مدّة من الزمن يحنّ إلى أسرته فيعود إلى "عين الزيتون" وهناك يحدث اللقاء والحب والأولاد.. تحبل نهيلة بابنها البكر "إبراهيم"، تسقط "عين الزيتون" في يد اليهود، تهاجر "نهيلة" مع عائلتها إلى "البروة" وبعد سقوط هذه

الأخيرة تعود إلى "دير الأسد" مع العائدين، في حين يختار "يونس" أن يواصل طريقه نحو لبنان لاقتناعه بأنّها المكان الأمثل لإعادة جمع صفوف الشباب الفلسطينيين وتحضيرهم عسكريًا من أجل استرجاع الوطن، هكذا تبدأ قصة حب محتدمة بين "يونس" و"نهيلة" جمعهما القدر وفرّقتهما الحرب، وحتّى يلتقي "يونس" بزوجته كان يقطع عشرات الكيلومترات مشيًا على الأقدام متحدِّيًا كلّ الصِّعاب والحواجز اللبنانية/ الإسرائيلية، وهناك في مغارة "باب الشمس" كان اللقاء والأولاد، لتبدأ قصّة حمل نهيلة التي لا تنتهي ، هذا ما دفع السلطات الإسرائيلية لاستدعائها وتحت وطأة التعذيب تقنع المحقِّق بأنّها امرأة غير شريفة تجهل هويّة الأب، يطلق سراحها فتعود إلى قريتها مرفوعة الرأس وتخبر الجميع أنّ "يونس" هو أبو أولادها جميعًا، تتناقص زيارات "يونس" بعد انضمامه إلى حركة فتح، "نهيلة من جهتها تركِّز جهدها على خدمة عائلتها، يظهر "يونس" و"نهيلة" في لقاء أخير جمعهما في مغارة "باب الشمس"، تحكي "نهيلة" عن آلامها وعذابها، تحكي عن دراسة أولادها وعن زواج بعضهم ، في الأخير يدرك المشاهد من خلال المونولوج الذي جمع "خليل" "بيونس" أنّ موت نهيلة أدّى إلى تدهور الحالة الصحية ليونس، ليسقط على إثر جلطة دماغية في غيبوبة مدّتها ستّة أشهر وثلاثة أسابيع انتهت بموته كما لاحظنا في الحكاية الأولى.

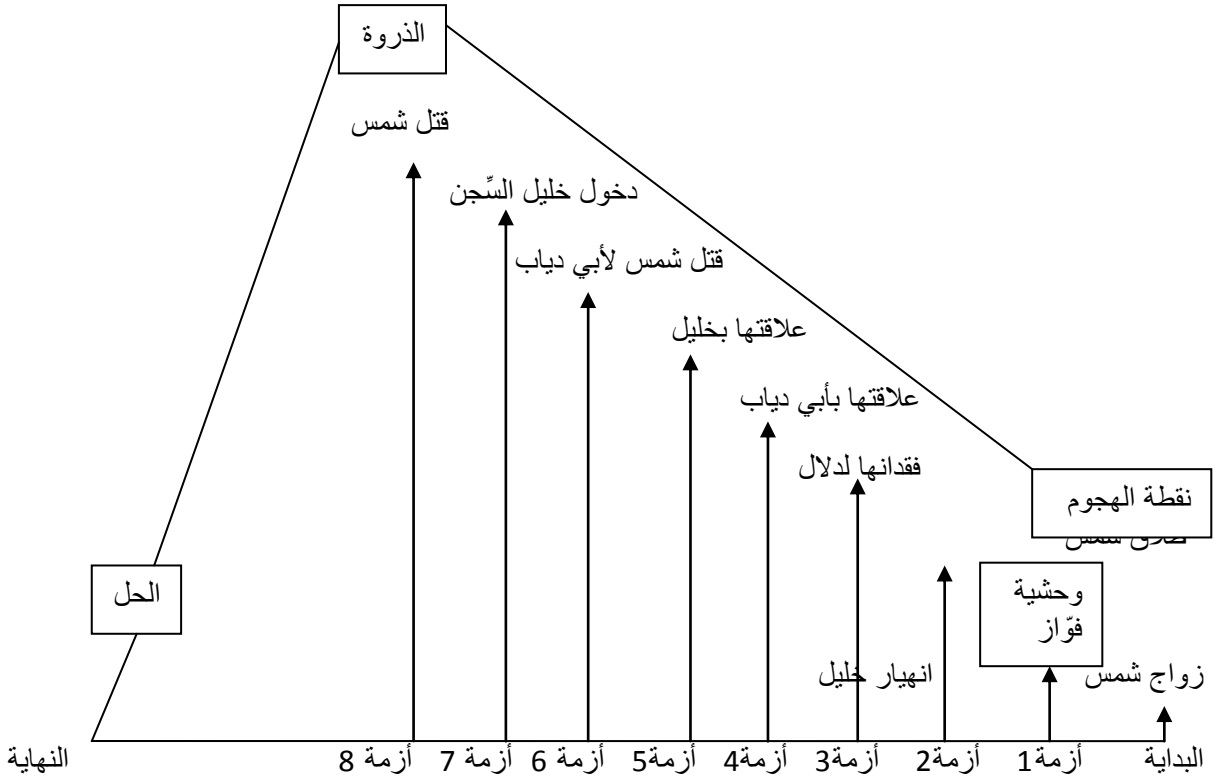
ويمكن أن نمثّل هذه الحكاية – حكاية 2 – من خلال المخطط الآتي:


الذروة
موت نهيلة
تدهور الحالة
الصحية لنهيلة
الإفراج عن نهيلة
والتقائها بزوجها يونس
اعتقال نهيلة
انتقام يونس
لمقتل ابنه
موت إبراهيم بحجر
المستعمرة الإسرائيلية
اعتقال "يونس" من طرف
السلطات اللبنانية
عودة نهيلة إلى دير الأسد
هجرة يونس إلى لبنان
انسحاب جيش الإنقاذ العربي
هجوم إسرائيل على قرية
"عين الزيتون
نقطة الهجوم
دخول يونس في غيبوبة
زواج يونس ونهيلة
البداية
أزمة1
أزمة 2
أزمة 3
أزمة4
5
6
7
8
9
10
النهاية

3- الحكاية الثالثة:

ترتكز الحكاية الثالثة والأخيرة على العلاقة الخاصة التي جمعت "خليل" و"شمس"، وتمثّل النقيض المباشر لعلاقة "يونس" و"نهيلة"، ويمكن أن نلخّصها فيما يأتي:

تتزوّج "شمس" من فوّاز" في سنٍّ صغيرة، تنتقل لتعيش معه في منزل أسرته وهناك تكتشف أنّه إنسان مريض يتلذّذ بتعذيبها عن طريق الضرب والشتم، بعدما تضع "شمس" ابنتها "دلال" تطلب الطلاق، يقبل "فوّاز" لكنّه يحتفظ بـ"دلال" من أجل الانتقام منها، تلتحق "شمس" بإحدى الكتائب الفلسطينية وبعد مدّة تنفصل عنها وتؤسّس كتيبتها الخاصة التي أطلقت عليها اسم "كتيبة شمس"، تدخل في علاقات كثيرة، تتعرف على "أبي دياب" الذي كان يعدها بالزواج، ثمّ يظهر "خليل" في حياتها وتبدأ لقاءاتهما الكثيرة في غرفته بمخيّم "الجليل"، وهناك تحكي له عن شوقها لابنتها دلال ورغبتها الشديدة في استرجاعها، يعرض عليها "خليل" المساعدة لكنّها ترفض بحجّة أنّه طبيب لا يصلح للمهمّات الصّعبة، تيأس "شمس" من علاقتها بأبي دياب بعدما رفض الزواج منها لذلك تلجأ إلى قتله وتفرّ إلى مكان مجهول، يقبض على "خليل" بتهمة التحريض والتواطؤ على القتل، يتعرّض للتعنيف اللفظي والجسدي، يفرج عنه بعد تدخل "أم حسن"، تقتل "شمس" في كمين نصب لها في مخيّم "الميّة ميّة"، يعود "خليل" إلى المستشفى لينهي الحكايات التي بدأها في حالة من القلق والاضطراب الشديدين، نمثل هذه الحكاية من خلال المخطّط الآتي:



8-4 تحليل الحبكة:

إنّ المقارنة بين المخططات الثلاث تكشف عن مجموعة من الملاحظات نحدِّدها كما يأتي:

بالرّغم من أنّ الحكايات الثلاث تبدو منفصلة إلاّ أنّها تتقاطع في مستويات عديدة، إذ أنّ موت نهيلة على مستوى الحكاية الثانية وموت شمس على مستوى الحكاية الثالثة أدّى إلى ظهور الحكاية الأولى اجتماع يونس وخليل داخل غرفة المستشفى، ما يجعلنا نقول أنّ المحكي الفيلمي في "باب الشمس" ينطلق من الوسط (سقوط يونس في غيبوبة)، ثم ينكسر من خلال عمليات الارتداد في الاتجاه العكسي لخط تدفق الزمن، حيث يعود بنا إلى المحكي السّردي الخاص بالحكاية الثانية (نهيلة / يونس) على المستوى الجزء الأوّل من الفيلم،

وإلى المحكي السّردي الخاص بالحكاية الثالثة (خليل/شمس) على مستوى الجزء الثاني من الفيلم، كما يحرص على معالجة الزمن الحاضر الذي يجمع (يونس/خليل) من خلال عمليات التناوب (الارتداد/ العودة).

تشترك الحكايات الثلاث في وضعية الانطلاق (الزواج أو ما يعادله)، تتصاعد الأزمات من خلال ثنائيات السبب والنتيجة إلى نقطة يتعذّر معها طرح المزيد من الصِّراعات تتمثّل في الموت الذي مسّ جميع الشخصيات الرئيسية «**لا يجب أن يكون هناك أسف وحزن حقيقيين على الأبطال التراجيديين الشهداء، حيث أنّهم سيكونون موضع العطف والشفقة إذا ما بقوا أحياء، هل من الممكن احتمال هذه العذابات والآلام؟ ألا يستحقون أن تنتهي آلامهم و معاناتهم؟ وهل هم في حاجة لتقدير ما، أو لوسام ما، لا داعي لأيِّ شيء فليس هنا ما يعجبهم أو يرضيهم، إنّهم يستطيعون بشكل كامل وتام وملائم أن يحقِّقوا أنفسهم فقط في المواقف التراجيديّة، ولا يوجد لديهم، ولا يفترض أن يوجد طريق آخر**[1] »

ولعلّ الروائي ومن بعده المخرج وجدَا في الموت الذروة المثالية التي تنهي مسار الصِّراعات، فلا "شمس" استطاعت أن تعيش بعيدًا عن ابنتها "دلال"، ولا يونس تقبّل حقيقة إنهاء أيّامه وحيدًا بعد موت زوجته "نهيلة"، ولا "خليل" استطاع أن يواصل حياته في الجليل بعد فقدانه لأعزّ صديق (يونس) ولأكثر النساء عشقها بعد أمِّه «**لا ينفصل الموت عن كونه**

(1) يكاترينا سالنيكوفا، السرد والمسرح– دراسات في إعداد النص – ترجمة أشرف الصّباغ، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000،ص60.

حدًّا لوجود ما، إلاّ ليعانق إطلاقه ورمزيته، لا ينتهي من إيهامه بالنهاية إلا ليولِّد تمثيلاته وصوره وجماليته الذهنية والتخيليّة[1] »

من هنا كان الموت في "باب الشمس" منطلقًا لظهور أنماط جديدة من الحيوات، لخصّها الكاتب في قوله على لسان "خليل" «**أقف هنا واللّيل يغطيني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك لا يا سيّدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا، ...أقف، المطر حبال تمتد من السّماء إلى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي[2]** »

يحيلنا هذا الاقتباس إلى النزعة التشاؤمية للروائي، إذ تزامنت كتابة الرواية مع اتفاقية "أوسلو" التي أسفرت عن تقسيم فلسطين إلى قطع صغيرة ليكتمل سيناريو الشتات والضياع، وهذا ما أدّى إلى إضعاف البنية التحتية وإجهاض كلّ محاولات النهضة أو الانتفاضة، على النقيض تبدو رؤية المخرج تفاؤليّة إذ ختم المحكي الفيلمي بلقطة تصوّر اشتعال شمعة صغيرة كانت داخل مغارة "باب الشمس" وهذا بعد أن أقدم أولاد "يونس" و"نهيلة" على غلقها، ما يدفعنا إلى القول إن المحكي الفيلمي استطاع أن يجسد القضايا الوجوديّة الخالدة والمتعلِّقة بالموت والحبّ والحرية والحرب في نص درامي من خلال مَشَاهد ووقفات تأمليّة، اقترنت بالزمن والفضاء والذاكرة والتفاصيل اليوميّة، ليصبح الموت معها الحقيقة الوحيدة التي تُكسب المحيط دلالته الإنسانية بعدما تخلّت الإنسانية عن إنسانيتها!

(1) شرف الدّين ماجدولين، الصّورة السرديّة في الرواية والقصّة السينما، الدّار العربية للعلوم ناشرون ط1،2010، ص63

(2) باب الشمس، ص527.

9-اللّغة الدراميّة:

إذا كان "الحوار" من أهم العناصر التواصلية في المحكي الروائي، فإنّه في المحكي الفيلمي الذي يعتمد على الصّورة، يعدّ عنصرا هامشيا يمكن الاستغناء عنه دون أن تفقد هذه الأخيرة دراميتها وقدرتها على التواصل مع المُشاهد، إذ لا يخفى على الجميع أن السينما بدأت صامتة خالية من الحوار وبالرغم من ذلك فقد سحرت المُشاهد ودفعته إلى الإقبال على دور السينما بأعداد هائلة، وعندما نتحدث عن اللغة الدرامية فنحن نقصد بذلك العلامات المنطوقة وغير المنطوقة التي تعمل على إيصال مدلول معين وتشمل إلى جانب الكلام « **كلّ العلامات والإشارات السمعيّة البصريّة في الماديّة المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، ويدخل ضمن هذه المنظومة جميع العلامات المصنوعة ذات الدلالة، أمّا المنظومة الإشاريّة الثانية فتؤلّف الرموز اللغويّة المتحدّث بها، والأصوات التي تنقلها حاسة السّمع، والرموز المكتوبة المرئية التي تنقلها حاسة البصر** [1] »

هذا يعني أنّ اللغة الدرامية هي مزيج من الأصوات والعلامات تعمل في شكل متكامل من أجل إيصال معنى محدّد للمتلقي، تنظِّم ما يجب أن يشاهده وأن يستمع إليه المُشاهد إذ تضع أمامه عناصر مرئيّة وسمعيّة «**إنّ الأنظمة السيميوطيقية تشمل الأنظمة اللغويّة وغير اللغويّة، فالكلمة هي جزء من حقل أعمّ وهو العلامة، فالعلامة أوسع وأشمل من الكلمة، لأنّ الكلمة ذاتها نوع لفظي من العلامات تنطلق دلالتها من قيمة اللّفظ في ثقافة ما**[2] »

(1) جعفر نوري، اللغة والفكر، مكتبة التومي، دط، 1970، ص50 -56.

(2) إيلام كير، مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة، دار الماس المصرية، دط، 1986، ص140.

هذا ما يدفعنا إلى القول أنّ اختيار الكلمة المناسبة داخل الحوار يبقى مرتبطاً بمعايير كثيرة تعدّ الثقافة واحدًا منها، فلا يمكن للكلمة أن تدلّ على غير المعنى المتداول والمتعارف عليه داخل جماعة معيّنة، لكن ما يزيد من قيمتها هو جملة العلامات المنطوقة وغير المنطوقة التي وضعت فيها.

9-1 العلامات المنطوقة:

1- الحوار:

يمثّل الحوار وسيلة الاتّصال الكلاميّة بين الشخصيات من جهة وبينها وبين المُشاهد من جهة أخرى، وهو عبارة عن كلمات وعبارات ينتقيها المؤلّف الدرامي بعناية شديدة، مراعيا ذوق المُشاهد وطريقة تفكيره ونعتقد أنّه أهم عنصر في العملية التواصلية (الشخصية المتكلّمة – الشخصيّة المتلقيّة – المُشاهد) «**فأكثر الحوار الذي استخدم في الدراما إنّما هو المأخوذ من الحياة اليوميّة للنّاس، لذلك فإنّ الحوار قريب جدًا من المتلقين وفي بعض الأحيان يكون راسخًا في ذهن المتلقّين**[1] »

وحتّى لا نتوسّع في هذا العنصر إذ مرّ معنا في دراستنا للمشهد، ارتأينا أن نشير إلى بعض النماذج من المحكي الفيلمي حيث تجسّد الحوار المنصهر في الشخصيّة* :

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص183.

* نعتقد أنّ الحوار المقنع الذي يسحر المشاهد عادة هو الحوار الذي ينبع من عمق الشخصيّة ويتناسب مع ظاهرها "الجانب الجسدي".

– ظهور المعلِّم "يوسف" يتحدّث بلغة عربية فصيحة حتّى يقنع المشاهد أنّه نال قسطًا من التّعليم يجعله مختلفًا عن فلاحي "عين الزيتون"، الممثِّلة الفرنسية "كاترين" تتحدّث باللّغة الفرنسية وتكفَّل الأديب جورج بالترجمة عندما تعسّر عليها التواصل مع "خليل"، أمّا باقي الشخصيات فقد ظهرت تتكلّم باللهجة اللبنانية أو الفلسطينيّة ممزوجة ببعض الكلمات العبريّة **فالحوار الجيِّد يضع الشخصية ويضعنا أمام السِّياق التاريخي والسياسي للمحكي الفيلمي كما يمتصّ عواطف الشخصيات، ويكشف دوافعها، ويوضِّح أهدافها ويشرح بيئتها وما يخيّم عليها من جوٍّ نفسي أو يدعّم فيها من مفاهيم وتقاليد اجتماعية** »[1]

وإذا كان الكلام يدفع الحبكة في خط تقدّمي فالصّمت هو الآخر له دوره في صبغ الصّورة بلمسة جمالية فنية، إذ يعطي للحوار إيقاعه الخاص «**الصّمت نوع من الحوار مثلما يكون فاصل التوقّف جزءًا أساسيًا في التأليف الموسيقي، الصّمت عندما يحدث في الوقت المناسب، يكون من أقوى الوسائل تأثيرًا التي يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدمها** »[2] ولعلَّ النموذج الذي شاهدناه مع "نهيلة" أثناء التحقيق الذي تعرّضت له أمام المحقِّق الصهيوني، يعد أكبر دليل على أهميّة الصّمت في إرسال دلالات معيّنة، ناهيك عن الإيقاع الذي ينشأ عنه، خصوصًا إذا انسجم مع نبرة الصّوت وطريقة الكلام في متتالية سابقة أو لاحقة له، فتبقى حينئذٍ الصّورة التي تعرض حركة معيّنة أو إيماءة أو نظرة في اتجاه معيّن خير من ألف كلمة .

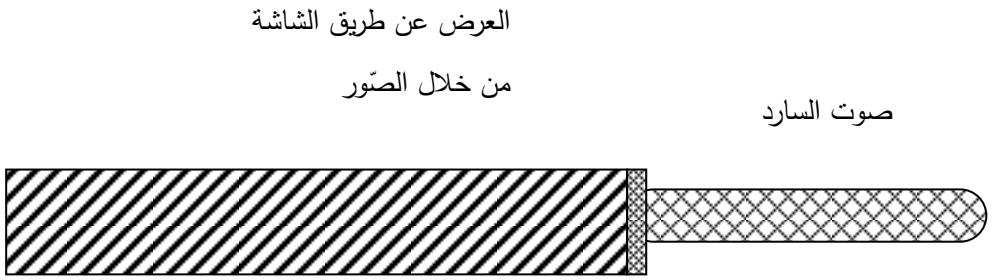
2– <u>صوت السّارد الخارجي</u>:

(1) إنجا كارتنيكوفا، كيف تتّم كتابة السيناريو، ص181.

(2) المرجع نفسه، ص196.

عند فحص المادة السردية التي يقدِّمها الفيلم، نرصد صوت المعلِّق "السارد الخارجي" ويمثل هذا الدّور "خليل" إلاّ أنّنا نعتبره صوتا خارجيًا فيما يتعلّق بالحكايات التي لم يشارك فيها وإنّما سمع عنها من رواة آخرين، في حين يغدو ساردًا داخليًا عندما يتعلق الأمر بالأحداث التي شارك فيها، لذلك نفضّل أن نطلق عليه اسم السارد الرئيسي أو المعلِّق، وإذا كنا نقبل بوجوده في المحكي الفيلمي فإنّنا مضطرون إلى هضم كلِّ الحكايات التي يرويها باعتباره السارد الوحيد، خصوصًا عندما نعلم أنّ عنصر الذاتية والعشوائية وربّما الكذب قد تسرّب إلى عنصر الحكاية، إذ أنّنا أمام سارد مضطرب وقلق هارب من موت أكيد ينتظره خلف أبواب المستشفى، لكن ما يهمّنا في هذا الجزء من البحث ليس مصداقيّة الحكاية ومدى اقترابها من الواقع وإنّما إلى أيّ مدى تطابق حكي القصّة من خلال المنطوق الشفوي وحكي القصّة من خلال العرض داخل إطار الشاشة، وهل نحن في حاجة إلى سارد رئيسي يتحمّل عبء الحكاية مثلما فعلنا في نص الرواية، ما دامت الصّورة أبلغ من ألف كلمة وأوضح من ألف سارد، إنّ تتبّعنا لوضعيات السارد الرئيسي داخل المحكي الفيلمي أوصلنا إلى أنّ وجوده كان أمرًا ضروريًا إن لم نقل محوريًا فـ"خليل" الممرِّض المضطرب في غرفة "يونس" الحاضر الغائب، كان في حاجة إلى مستمع حقيقي يشعر بعمق معاناته ودرجة وحدته، ولا يمكن أن نعتبر أن "يونس" هو ذلك المتلقي المثالي الذي كان "خليل" يبحث عنه، لذلك نعتقد أن "خليل" كان يخاطب المُشاهد مباشرة وقد تجسّد ذلك من خلال توجيه زاوية نظره نحو عدسة الكاميرا عندما يشرع في سرد الحكاية، فما يقوم به هو نوع خاص من السّرد لا علاقة له باقتحام فضاء الحكايات المسترجعة والتعدِّي على الصّورة، فصوته لم يتعد الخط الفاصل بين الإخبار(الحاضر) والعرض(الحكايات المسترجعة)، حيث كان يتلاشى تدريجيًا بمجرد ظهور الصّورة على الشاشة ما يؤدي إلى تشكّل زاويا سمعية وبصريّة محايدة وموضوعيّة على مستوى المحكي الفيلمي تبأر من طرف المُشاهد من جهة ومن طرف شخصيات الفيلم من

جهة أخرى، ما يجعلنا نقول أن صوته جاء مكملا للحكاية ومطوّرا للحدث لا مكرّرا له، ويمكن أن نمثّل مسار السرد الشفهي (الراوي) في تطوّر المحكي الفيلمي من خلال الشكل الآتي:



يوضح هذا الشكل المسافة الزمنية بين صوت السارد وعرض الصورة، إذ يبدو واضحا أن صوت السارد لا يتقاطع مع الصورة وإنما يكمّل النقص الموجود فيها.

3-<u>الأغاني</u>:

تتقاطع الأغاني مع العلامات المنطوقة ذات الإيقاع المميِّز والدلالة الخاصة، وقد جاءت في المحكي الفيلمي في مقاطع سرديّة متنوِّعة، ارتبطت بصور الرّحيل الجماعي للقوات الفلسطينية المتواجدة في لبنان، حيث نستمع إلى أغنية فيروز "سنرجع يوما" التي أضفت على مشهد رحيل شباب المقاومة الفلسطينية قيمة درامية وفنية عالية، وهذا من خلال تقاطع إيقاعها الخفيف وصوتها الدافئ مع مشهد الأرز والأزهار المتناثرة في سماء الملعب البلدي حيث اجتمع المهاجرون، في حين اتّسمت أغنية "يبكي ويضحك" التي صاحبت مشهد الاغتيال الوحشي ل"شمس" بإيقاع مرتفع وصوت حاد، مزج بين الحزن والخوف وكأنّه يخضِّرنا لاستقبال الحدث المأساوي الذي كان ينتظرها.

على العموم يمكن القول إنّ الموسيقى التّصويرية بوجه عام و"الأغاني" بوجه خاص حافظت على إيقاع الحدث وخصوصيّة المشهد، ما أضفى على المحكي الفيلمي جمالية فنية ودلالة مضاعفة.

4- المؤثِّرات الصوتيّة:

أسهمت طبيعة الفيلم التاريخيّة في حضور عدد من المَشَاهد التي ترتكز على المؤثِّرات الصّوتية خصوصًا عندما ندرك أنّ الأفلام العربيّة تفتقد إلى التمويل المادي الذي يكفل لها تصوير مشاهد حيّة واقعيّة، نذكر على سبيل المثال لا الحصر مشاهد حرق السيّارات الفاخرة كما نراها عادة في الأفلام الأمريكيّة.

يعرض المحكي الفيلمي "باب الشمس" جملة من المؤثرات الصوتية رافقت مشهد حرق القرى الفلسطينيّة وتفجير الدبابات الإسرائيلية، وقد ساعدت هذه المؤثّرات على إضفاء بعض الواقعيّة على المَشاهد المذكورة «**يعدّ الجانب المسموع في العمل بمثابة المحرِّك الإضافي للعمل كونه يدفعه إلى الأمام بحكم القدرات والإمكانيات التي يحتلها**[1] »

ما يجعلنا نقول إنّ المحكي الفيلمي هو نتاج عناصر كثيرة، قد لا نشعر بها كمشاهدين لكن غيابها سيؤدي إلى ظهور فراغات على مستوى السّرد.

9-2 العلامات غير المنطوقة:

تعتمد العلاقات غير المنطوقة على المدلول المرتبط بالصّورة وبقية العناصر التي تسبح في فضاء الشاشة، وتُعدّ العلامة غير المنطوقة من أهمّ العناصر التواصليّة من حيث إمكانيتها اللامحدودة في التأثير على المُشاهد لأنّها «**أصدق تعبيرًا وأقوى تأثيرًا**

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص62.

من أيِّ كلمة تُقال فأيّة جملة أو عبارة لا يمكن أن يوازي تأثيرها هذه الحركة العلاميّة غير المنطوقة[1] »

هذا يعني أن السينما هي مزيج من العلامات المنطوقة وغير المنطوقة وحتى عندما نعتبر أن العلامة غير المنطوقة أقوى وأبلغ، نبقى في حاجة إلى العلامة المنطوقة كما وضحنا سابقا، يبقى أن نشير إلى أن العلامة غير المنطوقة هي لغة عالمية– إن صح التعبير– تفهمها جميع الأجناس لأنها خالية من الكلام ويمكن أن نلخِّصها في العناصر الآتيّة:

1-<u>الإضاءة</u>:

لعبت الإضاءة دورًا مهمًا في تحديد الفضاء السينمائي، من خلال تنظيمها لدرجة الضوء والعتمة داخل الإطار، ما أسهم في تنظيم الفترات الزمنيّة (النهار/الليل) من جهة، وإنتاج المعاني والدلالات العميقة من جهة أخرى، وهذا ما لاحظناه في مشهد التحقيق الذي جمع "نهيلة" و"المحقِّق الإسرائيلي"، حيث ظهرت الغرفة مقسّمة إلى جزأين، الجزء الذي شمل المحقِّق الإسرائيلي ومرافقيه جاء غارقا في العتمة، في حين ظهرت في الجزء الموازي بعض الإنارة الخفيفة الصادرة من نافذة صغيرة انعكست على وجه نهيلة، هذا النوع من الإضاءة جعلنا نلتقط حضور المحقِّق من خلال صوته ولعلّ المخرج قد لجأ إلى لعبة العتمة/الضوء عن قصد، خصوصا عندما ندرك الحمولة التعبيرية للثنائية عتمة/ إضاءة، ومن بين المَشاهد التي صوّرت التباين الموجود بينهما، المشهد الذي جمع "خليل" بـ "أم حسن" في غرفة المستشفى حيث اعتمد المخرج على لقطات قريبة جدًا يظهر وجه "خليل" و"أم حسن" في لقطات متناوبة تغطِّي العتمة وجهيهما في حين تخترق جسديهما بعض خيوط الضوء

(1) شرف الدين ماجدولين، الصّورة السرديّة في الرواية والقصة والسينما، ص113.

المنكسرة على زجاج النافذة، ونعتقد أنّ المخرج قد استغلّ موضوع الحديث الذي كان يدور بينهما "الموت والحياة الأخرى" وأسقطه على الجو العام للفضاء الذي جمع بين الإضاءة الخافتة والعتمة.

من جهة أخرى استغلّ المخرج الإنارة الطبيعية بدرجة مكثّفة خصوصا في الجزء الأوّل من الفيلم، حيث صوّر سقوط القرى وتبادل طلقات الرصاص والهجرات الجماعية للفلسطينيين عبر الجبال والوديان والغابات الممتدة من الجنوب الفلسطيني إلى الجنوب اللبناني وهذا ما أسهم في عرض لقطات حيّة زاوجت بين خصائص الفوتوغرافيا * (الوصف والعمق) وخصائص السينما التي تنمّ عن رؤية واضحة للمخرج جمعت بين الجمال المنبثق من ضوء الطّبيعة والموت العائد إليها.

2-<u>اللّون</u>:

شكل اللّون في المحكي الفيلمي "باب الشمس" نقطة مهمّة ضمن جملة العناصر السردية السينمائية التي اكتسحت الفضاء الصّوري وفسحت عن جمالية بصرية ورؤية إخراجية متميِّزة، ولعلّ اعتماده على عناصر الطبيعة كما ذكرنا سابقا، أسهم في ظهور درجات مختلفة من الألوان تناسبت مع المضامين الدرامية والرّسائل المبطّنة التي كان المخرج يسعى إلى إرسالها، في حين كان اختياره للونين الأبيض والأسود ضيِّقًا، حيث اقتصر ظهورهما على بعض اللقطات التي صاحبت الاسترجاع، إذ بالرغم من استمرار المحكي المسترجع إلاّ أنّ الصّورة قد حافظت على ألوانها الطبيعيّة، وإذا كانت هذه الأخيرة قد شغلت الفضاء الخارجي فإنّ الفضاء الدّاخلي قد عرف درجات متباينة من الألوان نذكر

* يمكن العودة إلى غي غويتي، الصّورة المكونات والتأويل – ترجمة سعيد بنكَراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2012، ص109 – 110 – 111 – 112 – 113 – 114.

على سبيل المثال المصباح الملوّن ذا الحركة الدّائرية الذي وضعه خليل في غرفة يونس بعدما أنهى تنظيفها، والواقع أنّ أن هذا النوع من المصابيح الملوّنة لا يتماشى مع الجو العام لغرفة المستشفى ولا مع الحالة النفسية لخليل ونعتقد أنّ الفضاء الطبيعي للغرفة بقذارتها كان سيرضي المُشاهد، وربّما لو جعل المخرج كُلَّ المَشَاهد التي صُوِّرت في غرفة "يونس" بالأبيض والأسود لكان سيعطي للغرفة قراءات دلالية عميقة، تجمع بين أنّها بؤرة استحضار الماضي وفي الوقت نفسه هي بؤرة نسيان وتهميش الأبطال، ما هكذا ينتهي الأبطال!

ولعلّ أجمل الفضاءات الصّوريّة التي سحرتنا بألوانها الفاقعة المنكسرة على ضوء الشموع هي مغارة "باب الشمس"، حيث أبدع المخرج في تسليط الإضاءة الاصطناعية على عناقيد العنب المتنوِّعة بأوراقها الخضراء القاتمة المزيّنة بالورود الحمراء وأزهار الياسمين، كما أضفت الشموع جوًّا رومانسيًا متفرِّدا كَسَر وحشة المغارة وجعلها أشبه بمغارة "علي بابا" التي تفيضُ بالكنوز «**تقوم الإضاءة إلى خلق جوٍّ نفسي عام من خلال قدرتها على خلق اللون من استخدام مؤثِّراتها في تقنية جهاز الإضاءة ذاته**[1] »

هذا يعني أنّ تداخل الألوان مع الإضاءة يكشف عن الجو العام للمشهد كما أن انتقاء ألوان معينة دون غيرها قد يعكس الحالة النفسية للشخصية، بقي أن نشير إلى أن المخرج قد استفاد من هذه التقنية إذ لاحظنا أنه يميل إلى استخدام الألوان القويّة المائلة إلى الاخضرار ما يعكس الرؤية التفاؤليّة عنده.

3- الديكور:

يعدّ الديكور من أساسيات العرض السينمائي، وفي غيابه يغيب الفضاء المؤسِّس للفيلم، يعمل الديكور على خلق عالم خيالي يسحر المُشاهد ويحمله إلى عالم لا وجود

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص170.

له إلاّ في ذهن مؤسِّسه «... **والدّيكور بحجم امتلاكه مجموعة عديدة من المفردات المتغيِّرة في تكوين الشكل من كتل وألوان وتراكيب متعدِّدة يساعد في خلق كثير من الأجواء والمضامين ذات التّأثير في المتلقِّي حيث أنّه غالبًا ما يعمل على خلق عنصر الإبهار والتشويق عند المتلقِّي**[1] »

ولعلّ الدِّيكور في "باب الشمس" قد ركّز على مناظر طبيعيّة أصلية ما يجعلنا نقول أنّه اهتم بالجانب الجمالي الفنِّي بدل الجانب التّشويقي الإبهاري، حيث ظهرت الأحياء البيروتية على طبيعتها وكذلك القرى الفلسطينية (الأشجار ومعابر الوديان ...)، لكن ما لفت انتباهنا هو المنازل القديمة في قرية "عين الزيتون" والتي نَعتقد أنّها من الفضاءات المخصّصة للتصوير، والدّليل على ذلك هو احتراقها بعد الهجوم الإسرائيلي عليها، على عكس القرى الأخرى (البروة، دير الأسد...) التي ظهرت طبيعية ولم تتعرّض للقصف بالرغم من سقوطها على مستوى الحكاية، ولا نظن أن بساطة الديكور سببها التقشّف الإنتاجي وإنّما طبيعة المحكي الفيلمي هي التي استدعت استغلال الجمال الطبيعي كعالم متكامل مثالي للاستثمار الخيالي والإبحار في مجالات الإبداع السينمائي.

(1) المرجع نفسه، ص171.

4- الماكياج:

ساعد الماكياج في فيلم "باب الشمس" على بناء الزمن المرتبط بالشخصية من خلال تغيير ملامحها، بحيث تظهر في سنوات متباينة من سن الشباب إلى سن الكهولة ثم سنّ الشيخوخة خصوصًا عندما يصرّ المخرج على ترك الممثل نفسه في أدوار متفاوتة السِّن، هذا ما يستدعي استخدام ماكياج بالغ الحرفيّة حتّى يقنع المشاهد بالمظهر الجديد للشخصيّة « إن بلوغ أرقى درجات الإبداع الفني يكتمل بمدى التعامل مع احتياجات الشخصية، إذ لا يمكن وضع ماكياج مفرح لرجل محبط أو وضع ماكياج بجراح لممثل غير مصاب، وهكذا فالفنان مطالب بالتلون على الركح ولا يعقل بتاتا أن يظل شابا طيلة زمن العرض وبعض المشاهد يجسد فيها دور كهل أو شيخ »[1] و قد لمسنا أثر الماكياج مع شخصيات كثيرة في "باب الشمس" نذكر على سبيل المثال : أم حسن، نهيلة، يونس، خليل .... كما حرص الماكياج على إضافة بعض التفاصيل على مستوى الجسد توافقت مع تعرّضها للتعذيب في السجون اللبنانية أو الإسرائيلية كما حدث مع خليل، يونس، عدنان،... ومن الجدير بالذكر أنّ الماكياج في المحكي الفيلمي قد شمل عددًا كبيرًا من شخصيات الكومبارس والشخصيات الثانويّة، خصوصا في مشاهد المعارك والمجازر والهجرات الجماعية حيث قتلت وعذّبت ونكّل بجثثها، ما يجعل منه عنصرا أساسيا في خلق عالم يعمل بدرجة أولى على إقناع المُشاهد والتأثير عليه« **الماكياج ذو أهميّة بالغة في خلق الافتراضات التي يعتمدها المخرج في العمل، حيث إنّ كمًّا كبيرًا من الأعمال الدراميّة استندت إلى الماكياج في خلق حقائق افتراضية)** [2](»

[1] ياسر سيف، خبير في فن الماكياج، في مقال له بمجلة بمهرجان المسرح العربي بمستغانم، العدد 6- 15 يناير 2017، ص14.

[2] عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص172.

بناء على ما سبق نخلص إلى أنّ استخدام الماكياج في "باب الشمس" لم يتعد دوره تجسيد الحقائق والمضي بها في سبيل تصوير الزمن في حركيته والموت في لحظاته الأخيرة، وقد حفّزت هذه الأشكال عند المتلقي حالة من الألم والتعجب والرهبة والتعاطف الشديد مع الشخصيات

5- الأزياء:

جمعت الأزياء بين حقبات زمنية مختلفة في فلسطين، جسّدت الزّي التقليدي الذي لبسه الفلاحون سنة 1943، ولقد استغل المخرج مناسبات عديدة لإبرازه بتفاصيله الدّقيقة، كمناسبة حفل الزفاف الذي جمع عائلتي "يونس" و"نهيلة"، حيث استطعنا أن نلتقط أزياء العرس القروي، الذي شمل العروس والعريس والضيوف من الجهتين، والملاحظ في هذه الأزياء على العموم هو كثرة الألوان الفاقعة وتعدّد القطع في الزيِّ الواحد، في حين تميّزت سنوات السبعينات والثمانينات بلباس حضري يتقاطع مع الموروث الثقافي الغربي، رصدناه من خلال شوارع بيروت، والواقع أنّ عامل الأزياء من العناصر المكمِّلة للفضاء الصوري، وغالبًا ما يتقاطع مع عناصر الإضاءة والألوان والماكياج.

6- الإيقاع التركيبي:

الإيقاع موجود في كلِّ مكان، في دقات القلب وفي زقزقة العصافير، في خرير المياه، وإذا كان الإيقاع في القصيدة هو "حدث (*)مقترن بالزمن"[1] فإنّه في الفيلم يتعلّق بتوقيت اللقطات ومدى توافقها مع سابقاتها ولاحقاتها، ولا يقتصر الإيقاع على الجانب المرئي بل يتعداه إلى الجانب المسموع الذي يعتمد على الانسجام مع الصّورة ومع لحظات الصّمت

(*) الحدث هو الوحدة الأوّلية التي لا تقبل التجزئة.

(1) في مقابلة شفوية جمعتني بالدكتور "مصطفى حركات"، سنة 2008.

التي تُنتقى بحذر «**لأنّ الصّورة تنطلق انطلاقا من حمولاتها في الفوتوغرافيا، أمّا السِّينما فتصنع الصّمت عبر توفير خصائصه تقنيًا عن طريق اجتهادات المخرج ومهندس الصّوت ومُوَضِّبه ومازجه**[1] »

هذا يعني أنّ ثنائية الصّوت/الصّمت في المحكي الفيلمي تعتمد على عناصر سردية وتقنية متنوِّعة، إذْ يلعب الزّمن دور المنظِّم لظهور أحدهما واختفاء الآخر، كما يعمل الصَّوت على تزويد المحكي الفيلمي بالمعلومات التي قد تغيِّبها الصّورة عن قصد، في حين يدفع الصّمت المشاهد إلى المزيد من القراءات/المقاربات الفيلميّة.

ولعلّ الإيقاع في "باب الشمس" قد تحقّق في أجزاء كثيرة من الفيلم، لكن طول الفيلم الذي تعدّى أربع ساعات، قد أدّى إلى ظهور بعض الانكسارات على مستوى الإيقاع نلخِّصها في التقاط الآتية:

- المَشاهد المتعلِّقة بشخصيّة "سليم" بائع غسول الشعر، الذي كان يجوب شوارع الجليل ليقدّم فيما يشبه العرض المسرحي مجموعة من الحركات، حيث يظهر في بداية العرض شيخا أبيض الشعر لا يقوى على الحركة لكن بمجرد استخدامه للغسول حتى يتحول إلى شاب قوي أسود الشعر مفعما بالحركة والحيوية، نعتقد أن المخرج قد وظّف هذه المشاهد لإدخال عنصر الفكاهة إلى الفيلم الذي طغت عليه مشاهد الدمار والموت، لكننا نرى أنها مشاهد زائدة أثقلت الحبكة وتسببت في استطالة زمن الفيلم .
- المشهد الذي ظهرت فيه الممثِّلة الفرنسيّة "كاترين" تتأمّل الشّاب المستلقي على الطريق دون أن تحدّثه أو تحدّث الوفد الذي كان معها، ما جعلنا نشعر بطول الزمن وخلو

(2) محمد اشويكة، السينما المغربية- أطروحات وتجارب- ص67.

ملامح الشخصيات من التعبير، في هذه الحالة نستنتج أن الصمت قد يؤدي إلى كسر الإيقاع إذا لم يدعّم بصور قوية وتعبيرات جسدية عميقة.

- البعد الفوتوغرافي الذي ظهر في الجزء الأوّل من الفيلم، حيث ركّز المخرج في تصويره لمَشَاهد الهجرة الجماعية على المناظر الطبيعية في مدّة زمنية تقارب الساعة، تخلّلها

المناظر الطبيعية الخلابة ولحظات الموت والفراق ، وإن كنا نعترف انها اضفت على المشاهد مسحة جمالية ودرامية في بداية الأمر إلا أننا وجدنا أنها قد فقدت دلالتها في بعض المراحل ، فاللّغة الفيلمية تتكوّن من اللّغة البصرية واللّغة السمعية والتعالق بينهما يعدّ ضرورة من ضرورات المحكي الفيلمي، ولا يتم ذلك إلا من خلال اختيار الزمن المناسب إذ يعد هذا الأخير العامل الأساسي في تشكّل الإيقاع.

7- لَمِيزَانْسين:

جاءت "La mise en scène" في فيلم "باب الشمس" في صور مكثّفة، منحت الفيلم دلالات خاصة وشحنات إيحائيّة متعدِّدة وجعلته يكشف عن وجهة نظر المخرج دون الانزلاق في المحظور الذي قد يعرِّض بعض مشاهد المحكي الفيلمي إلى الحذف أو منع العمل برمّته من العرض «**يخلق الميزانسين تناغما كبيرًا لأحداث العمل الدرامي لما له من عناصر متعدِّدة ذات أهميّة بالغة في الفيلم، فهو نتاج موضع الجسم + المستوى + المنطقة + الفضاءات + المسافات + التكرار + التقوية + التناقض + التّركيز** [1] »

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص 176 عن سعد الجبّار، التطابق الحركي والسّكوني بين الشكل والمضمون، (رسالة دكتوراه غير منشورة) ، كليّة الفنون الجميلة، 1999، ص49.

هذا يعني أنّ ظهور أحد هذه العناصر منفردة أو ظهورها مع بعض، قد يؤدِّي إلى إنتاج دلالات فكرية عميقة تصدّر إلى المُشاهد في صور مبطّنة تحتاج إلى قراءات متعدّدة، ومن بين المَشاهد التي وضّحت عمل لميزانسين مشهد العلم الإسرائيلي الذي كان يرفرف في فضاءات مختلفة من الشريط الصّوري، إذ أحصينا ظهوره ستّ مرّات، حيث ظهر أوّل مرّة في قرية عين الزيتون عند دخول أوّل مستوطنة يهوديّة، ثمّ ظهر بعدها فوق إحدى البنايات الإسرائيلية، وظهر مرتين عند زيارة "أم حسن" لبيتها في الكويكات ظهر كذلك بعد سقوط "عين الزيتون"، كما ظهر في المشهد ما قبل الأخير في الحدود اللبنانية الفلسطينية، في حين لم يظهر العلم الفلسطيني إلاّ مرّة واحدة، رصدناه في مشهد مظاهرات الفلسطينيين الذين خرجوا احتجاجًا على اتفاقية أوسلو *

ولعلّ المخرج من خلال توظيفه لعنصر التكرار – ظهور العلم الإسرائيلي – أراد أن يثير الجدلية التاريخيّة العالقة بين الطّرفين الفلسطيني/ الإسرائيلي، حيث ظهر الطرف الفلسطيني في حالة ضعف واضطراب بينما ظهر الطرف الإسرائيلي في حالة قوّة وتجبّر.

وهذا ما يدفعنا إلى القول إن اللغة السينمائية في المحكي الفيلمي "باب الشمس" جاءت متنوّعة في طرق تواصلها وتفاعلها مع المتلقي – المُشاهد – إذ تضمّنت العناصر التكوينيّة للفنون البصريّة: التصوير الفوتوغرافي من خلال استغلال اللقطات الثابتة المبنية على التفاعل الدّقيق بين العتمة والنور وإعادة بنائها للمكان لما يتوافق والصّور الزيتية الغنيّة بالألوان القائمة، كما تضمّنت الشعر من خلال تنظيمها لإيقاع اللقطات وترتيبها ما أسهم في تنمية البعد الدرامي للفيلم، من جهة أخرى اهتمت بالجانب السّمعي من خلال اختزالها

* خرجت اتفاقية أوسلو بنتائج كثيرة تصب كلّها في سياسة التشظية الكولونية، نفي الوجود الجماعي الوطني، تقسيم الشعب الفلسطيني إلى ثلاث مجموعات، لمزيد من المعلومات عد إلى ليندا طبر وعلاء العزّة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال قراءة نقدية وتحليلية، مؤسسة الدِّراسات الفلسطينية، ، ط1، 2014، ص35، 36، 37، 38.

للحوار وتكثيفها للدلالة الكامنة فيه، كما أرفقت بعض المشاهد الحامية بموسيقى تعبيريّة مناسبة لنفسية الشخوص ونوعية الأحداث التي يعيشونها.

10-الشخصيّة في فيلم باب الشمس:

مدخل:

إذا كانت الشخصية في الرواية مرتبطة باللغة الواصفة من خلال تعليقات الروائي وحوار الشَّخصيات، فإنّها في الفيلم تأتي مكتملة في ظهورها صورة وصوتا، تعمل الصّورة على كشف الجانب الجسدي وما يحمله من أبعاد نفسية واجتماعية... في حين يساعد الصّوت على فهم دواخل الشخصية وسلوكها وردود أفعالها.. فيكمّل بذلك ما أغفلته الصّورة أو ينفي المخطّطات التي أنشأها المُشاهد انطلاقا من الصورة باعتبارها مادة أيقونية، ما يجعل المُشاهد أمام شخصيات حيّة يراها ويتفاعل مَعَهَا، لكن السُّؤال الذي يتبادر إلى الأذهان عند دراستنا للشخصية السينمائية هو ما الذي يميزها عن الشخصية العادية التي نتعامل معها في حياتنا اليومية ، هنا يتوجب علينا أن نتوقف قليلا لنعود إلى مفهوم الدراما لأنه ببساطة تتوقف الشخصية عن كونها شخصية سينمائية عندما يتوقف عنصر الدراما عن التدفّق داخلها، فالدراما هي التي تعطي للشخصية الحياة داخل عالم السينما وداخل ذهن المشاهد وإلا كيف نفسّر وجود شخصيات خالدة تعيش في ذاكرتنا ونستدعيها في كل مرة ؟ «**إنّ أيّ شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصيّة دراميّة مُثيرة، بِشرط أن تُقدَّم في اللَّحظة المُنَاسِبة، وفي الوقت المناسِب، من خلال الفعل المناسب، والشخصية الدراميّة لابدّ أن تكون أكثر انفعالا وغضبًا، أشدّ لفتا وجذبا للانتباه، أكثر ذكاء، أكثر خبثًا، أكثر حبًّا، أكثر دمويّة فكلّما ابتعد المؤلِّف عن الشخصية النموذجيّة التي نراها في كلِّ لحظة من لحظات الحياة وخلق شخصيّة لا نموذجيّة، ليس من السّهل تكرارها، كلّما كانت شخصيّة دراميّة أكثر إثارة ولفتا للنظر لأنّها شخصية فريدة على نحو ما**[1] »

(1) عادل النادي ،مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص49.

هذا يعني أنّ الشخصية الدراميّة قد تكون شخصية شديدة التعقيد تغوص في أعماق الطبيعة البشريّة وفي مجموعة تجارب الإنسان وطريقة تفكيره وتفاعله مع الأحداث المحيطة به، وقد تكون شديدة البساطة لأنّها تنطلق في تكوينها من الشخصيّة العادية لكنها تختلف عنها في مواقفها وسلوكها، ومتى استطعنا أن نجمع بين البساطة والتعقيد في شخصية واحدة نكون قد خلقنا شخصية درامية، ولا يمكن أن نتعرّف عليها داخل المحكي الفيلمي إلاّ من خلال الجمع بين قطبين أساسيين في العملية السردية: الصورة والصوت.

لنا أن نقرّ قبل تناولنا لهذا الجانب أن "إلياس خوري" قد اهتم إلى حدٍّ كبير برسم الجانب النفسي (الدّاخلي) والمادي (الخارجي) لشخوصه وهذا من خلال تتبّعه لتفاصيل وجزئيات كثيرة قد أسهمت في تسهيل عملية تحديد الشّخصيات الملائمة للأدوار عند الإخراج،لكن ما يهمّنا في هذه النقطة هو الإضافات أو التغييرات التي جسّدها المخرج على شخصيات الرواية، ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ الرواية قد احتوت عددًا كبيرًا من الشخصيات ربما فرضها السياق التاريخي المتقاطع مع تهجير شعب بكامله من وطنه دون أن ننسى تقنية تداعي الفكر التي سمحت ببروز عدد هائل من الحكايات المتشظيّة إلى حكايات ثانوية ترتب عنها عدد كبير من الرواة، وبما أنّ أسلوب السينما يختلف عن أسلوب الرواية فإنّ المخرج قد اعتمد على الشخصيات الأساسيّة التي تسير بالحبكة في اتجاه تقدّمي مراعيا عوامل كثيرة: تعدّد الفضاءات، تعدّد الأزمنة، المونتاج، عامل الزمن الذي يقيِّد الأفلام بساعتين أو ساعتين وبعض الدّقائق... وبالرغم من اختزاله لعدد هائل من الشخصيات وتكثيفه لجانب الصّورة المعتمد على تعدّد الزوايا، إلاّ أنّه اضطر إلى إضافة جزء ثانٍ للفيلم.

تتشكل الشخصية داخل المحكي الفيلمي من خلال تواجدها داخل حقلين متقاطعين يصعب عزل أحدهما عن الآخر هما الصّورة والصّوت، يلتقطهما المشاهد في وقت واحد (زمن التلّقي)، لكنّنا ارتأينا أن ندرس الصّورة بمعزل عن الصوت *، لاعتقادنا أنّ الصّورة السينمائية تخزِّن طاقة تعبيرية ورمزية تفوق ألف كلمة، وهذا يعني أن دراستها مرفقة بالصّوت سيطمس الكثير من دلالاتها، من جهة أخرى لاحظنا أن عمليّة المُشَاهدة مصبوغة بالذاتية والمحدوديّة، ويعود هذا إلى عوامل كثيرة (سرعة اللقطات، تغيّر حركات الكاميرا، تغيّر الفضاء،...) ما يجعل عملية التحليل للغتين مختلفتين (الصّورة، الصّوت) شبه مستحيلة،فلا يخفى على أحد أن التحليل الفيلمي على وجه عام وتحليل الشخصية بشكل خاص هو نشاط وصفي يعتمد على توليد عدد معيّن من القراءات غير مكتملة، تأتي من خلال مشاهدات عديدة للقطة الواحدة، ثمّ اللقطة الموالية وهكذا دواليك ... تتكون عند المشاهدة صورة متكاملة تسمح لنا بإنتاج محكينا الخاص هذا يعني أنّ المُشاهد يتحوّل إلى مخرج ثان، هو الآخر يملك لغة تعبيريّة متفرِّدة.

من جهة أخرى لاحظنا أنّ المخرج قد حافظ على الشخصيات الرئيسيّة والثانوية كما جاءت في نص الرواية، من حيث درجة الحضور والإطار العام الذي شغلته داخل نص الرواية ويمكن أن نحدِّدها كالآتي:

10 -1الشخصيات الرئيسيّة:

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن عرض جميع اللقطات والمَشاهد التي تعرض ملامح وحركات الشخصيات والأحداث التي عاشتها يعد أمرا صعبا إن لم نقل مستحيلا، لكنّنا سنحاول الوقوف على أهم الخصائص المحدِّدة لكلِّ شخصيّة، من خلال عرض عيِّنات

* تعرّضنا للصوت في المبحث الخاص بالعلامات المنطوقة وغير المنطوقة لذلك نكتفي بدراسة الصّورة.

وجدناها أساسية في استيعاب مواقف الشخصية وعلاقتها بالفضاء كما سنركِّز على العلاقة التي تجمع الشخصية بعدسة الكاميرا وهذا حتى نتجنّب عنصر التكرار إذ كما نعلم أن دراسة الشخصيات قد مرّت معنا في الفصل الثاني.

1 - الشخصية الأسطورية:

مثّل "يونس الأسدي" دور الشخصيّة الأسطورية التي لا تقهر، ارتبط حضوره بالفضاءات الواسعة (الجبال، ساحة القتال، الغابات...) ظهر فيها من خلال لقطات شاملة وعامة سمحت له بالتحرّك بسهولة، في حين ارتبط بالفضاءات المغلقة (مغارة باب الشمس) التي جمعته بزوجته نهيلة، كما ظهر في لقطات قريبة بصورة مكثّفة استغلتها عدسة الكاميرا للوقوف على ملامح وجهه التي بدت رقيقة ودافئة، ومن بين المَشَاهد التي صوّرت "يونس" في لقطات كبرى المشهد الافتتاحي حيث سُلّطت عدسة الكاميرا على وجهه وفي حركة سائرة اتجهت نحو فمِّه في لقطة كبرى ندرك أنّه يأكل البرتقال الذي أحضرته "أم حسن" بعد زيارتها الأخيرة لقريتها بفلسطين والتي تزامنت مع اتفاقية أوسلو، تنتقل الكاميرا في حركة سائرة نحو مائدة الطّعام التي بدأت تمتلئ تدريجيًا بحبّات البرتقال لتشغل فضاء الإطار كلّه، ولعلّ هذا النوع من الصّور المرتبطة باللون تحيلنا إلى صدمة يونس رفقة الكثير من الفلسطينيين، سببها النتائج التي خرجت بها اتّفاقية أوسلو والتي مثّلت الحلول الوسطى (اللون البرتقالي) التي لا تخدم إلاّ مصالح الإسرائيليين.

2- الشخصية الصّامدة:

مثّلت "نهيلة" دور المرأة الصّامدة، الأرض التي غرس فيها "يونس" أولاده وأحفاده اختارت العودة إلى الوطن والتضحية بالعلاقة التي تجمعها بزوجها مقابل أن تربِّي أولادها على أرض الوطن بعيدًا عن ذلّ الشتات، ظهرت نهيلة على مستوى الصّورة، امرأة ممشوطة

الجسد، رقيقة الملامح، بهيّة الطلّة، كما رسمها الكاتب إلياس خوري في روايته، لكن الشيء اللافت للانتباه هو استغلال المخرج لبعض المشاهد التي لا تتوافق مع الطّابع العام للشخصية، وحتى عندما نقرّ بأنّ المخرج أراد أن يضيف بعض الرتوشات الفنية لشخصية "نهيلة" فإنّنا نعتقد أنها أضعفت دراميّة الشخصية واستفزت المُشاهد، فكيف نفسِّر صعود "نهيلة" إلى المستعمرة اليهوديّة وتقليدها للنساء اليهوديات المرتديات للسراويل القصيرة، من خلال ثنيها لسروالها وربطها لجبّتها على جانبي وركيها، ليصبح هذا الزِّي فيما بعد، زيّها الخاص في القرية !! والواقع أنّ استغلال الجسد بطريقة عشوائية من خلال تصوير مناطق حساسة منه دون أن تستدعي الحاجة الدراميّة لذلك يضعف البنية العامة للصّورة، وهذا ما حدث فعلا في مشاهد متنوِّعة سلّطت الضوء على أجزاء من جسدها دون حاجة فعليّة، بالمقابل نجد الكثير من المَشَاهد التي جعلت الجسد في عمق رؤيتنا للدراما، حيث جمعت بين الألم والإيقاع والزمن، نذكر على سبيل المثال المشهد الذي ظهرت فيه نهيلة داخل مغارة "باب الشمس" بعد موت ابنها إبراهيم، تظهر نهيلة في لقطة قريبة تكشف عن جسد هزيل يغطيه فستان أسود مكشوف على الأطراف، تقترب عدسة الكاميرا تدريجيا لتكشف عن وجه نهيلة المختزل لكلِّ معاني الألم والضياع النفسي، ترطم رأسها على جدار المغارة في حركات متعاقبة تتبعها عدسة الكاميرا، لتثبت الضوء في الأخير على بقعة الدّم التي كانت تكبر كلّما رطمت نهيلة رأسها.

«كلّ شيء تنقله تقاطعات الأجساد لأنها مصدر التعبيريّة السينمائيّة كما أنّها الوسيلة التي تحوِّل الشخصيّة داخل الفيلم السينمائي إلى مجموعة دالة من العلاقات والمواقف البدنية المتفاعلة فيما بينها[1] »

(1) محمد اشويكة، السينما المغربية – رهانات الحداثة ووعي الذات، ص212.

هذا يعني أنّ حركة الكاميرا في حدّ ذاتها ودرجة قربها من الجسد والزمن الذي تستغرقه في عرض اللقطة، كلّها تسير بالصورة نحو قراءات محدّدة عندما تتقاطع مع الجسد.

فالسينما في العمق هي تصور ذهني للأجساد وليس تصوّرًا وصفيًا منغمسًا في اللذة والشهوانية، ولعلّ تبنّيها للاتجاه الأخير سيفقدها الكثير من الدراما والسِّحر ويقحمها في عالم الصّورة التجارية المبتذلة المبنية على الجنس والموجّهة إلى فئة محدودة من المشاهدين.

3- الجمال والخيانة:

"شمس" رمز للجمال الفاتن، بشرة سمراء، شعر أسود غجري، جسم متفجِّر بالخيانة هكذا وصفها الروائي على لسان سارده الرئيسي "خليل" في رواية باب الشمس[1]

"شمس" هي حاملة المثل الجمالي المضلِّل، تتعرّف على "خليل" في الملعب البلدي، ليصبح هذا الأخير أسيرًا في الملذات التي تقوده إليها، والتي تلتقطها عدسة الكاميرا في لقطات كبيرة وكبرى أغلبها مسلّطة على جسد "شمس" الذي شغل فضاء الإطار مدّة عشر دقائق حيث استغلت عدسة الكاميرا كل حركة وكل همسة وكل صوت صدر عنها لتجعلنا ندرك الأسباب التي دفعت بها إلى التمرّد «**عندما نصوِّر تصرّفات الشخصيات وطبائعها فإنّنا نختار لها مسارات فكرية وإيديولوجيّة تتناسب وحقل حركاتها وأوضاعها وملامحها**[2] » هذا يعني أنّ وضع المُشاهد في الإطار النفسي الاجتماعي الذي يحكم الشخصيّة هو الذي يعطي لصورة الشخصية المبرّر المنطقي الذي يدفع المتلقي إلى تقبّلها،

(1) باب الشمس، 435 – 437 – بتصرف–

(2)محمد اشويكةالسينما المغربية– رهانات الحداثة ووعي الذات– ص212.

فلا يعقل أن نصوِّر شخصية عظيمة تعيش من أجل مبادئ سامية ثمّ نركِّز على مناطق حساسة من جسدها ونتبع حركاتها من زوايا مختلفة، لأنّنا بهذه الطريقة قد تورّطنا في لغة مزدوجة – حكي مضاعف متناقض – وهذا ما أشرنا إليه سابقا عندما تعرّضنا لشخصية – نهيلة – لكن بالمقابل نجد أنّ اقتراب الكاميرا من جسد "شمس" وتتبعها لتفاصيله الدقيقة وحركاته المختلفة والتركيز على ملامح وجهها المليء بالغموض والخوف الدفين والغضب الصارخ يصنع المعنى ويخلق لغة جديدة تستنطق الجسد وتفرغه من حمولته.

4-<u>الشخصية المضطربة</u>:

"خليل" ممرِّض مؤقت في مستشفى مؤقت، يعمل بدوام كامل عن طريق تكفّله بـ "يونس" الذي التحق بالمستشفى بعد إصابته بجلطة دماغية أدّت إلى دخوله في غيبوبة طويلة، وهناك في غرفة المستشفى يلجأ "خليل" إلى الحكاية كوسيلة يراها أنّها قد تنتشل "يونس" من عالم الموت.

يظهر"خليل" في زمن الحكي (الحاضر) في لقطات ثنائية قريبة تربطه بيونس، الذي يبقى في وضعية واحدة معظم الوقت – نائم على سرير المستشفى – تركِّز عدسة الكاميرا على ملامح وجهه–خليل– لتكشف درجة قلقه واضطرابه ثمّ تقترب تدريجيا من زاوية نظره التي تمثّل نافذة العبور إلى الماضي القريب الذي جمعه بعشيقته شمس التي خانته بعدما تعلّق بها، وإلى الماضي البعيد الذي جمعه بأمِّه التي تركته طفلا صغيرًا والتحقت بأسرتها في الأردن، ومن خلال عمليات الاسترجاع والعودة ينقلنا "خليل" إلى مراحل عمريّة مختلفة من حياته، ندرك من خلالها حجم المأساة التي عاشها السّارد تحت ظل الوحدة الهروب المستمر، الملفت للانتباه هو تركيز عدسة الكاميرا على وجهه في معظم المشاهد حيث استغل المخرج عامل الضوء في مشاهد التحقيق ومشاهد الإغراء التي جمعته

بـ"شمس" وعامل العتمة في مشاهد الحكي – غرفة يونس – ما يدفعنا إلى القول أنّ استثمار الضوء/ العتمة جاء في شكل وظيفي أسهم في إبراز الحالة النفسيّة للشخصيّة وكشف ملامحها الدّقيقة التي أفرزت الكثير من الدلالات المتقاطعة مع الظروف المحيطة والذكريات القديمة.

يبدو "خليل" في المشهد الختامي وكأنّه تحوّل إلى شخص جديد، نراه في لقطات كاملة وقريبة وبعيدة، تلتقط عدسة الكاميرا تحركاته السّريعة التي تبدو واثقة يتنقّل عبر الجبال والوديان متّجها نحو الجليل الفلسطيني.

5- الشخصيّة المعذّبة:

عدنان "أبو عودة" صديق "يونس" في الكفاح، يقبض عليه من طرف الجنود الإسرائيليين في أحد الكمائن التي تفصل بين الحدود اللبنانية والإسرائيلية وبحوزته كميّة معتبرة من الأسلحة، يدخل السجن حيث يقضي مدّة عشرين سنة ، ليُفرج عنه بعدها ويستقبل من طرف أهله في عرس بهيج وهناك يلتقي بعدد هائل من الأصدقاء والأحباء، تتحرّك الكاميرا في أرجاء المنزل تقترب منه في لقطات قريبة، وتستقر على تصوير ملامح وجهه التي بدت باردة وخالية من حرارة الشوق وفرحة اللقاء، ما يدفع المُشاهد إلى إدراك صعوبة تواصله مع الناس المحيطين به ، وتزداد الأمور تعقيدا بعد مرور فترة من الزمن عندما يجرأ على الخروج إلى الشارع مجرّدا من اللباس عدى سرواله الدّاخلي، حيث يصبح حديث العام والخاص وتسلية الأطفال يرقص معهم ويغنّي لهم، ولعلّ أبرز المشاهد التي أثرت على المُشاهد هي اللقطات القريبة التي صوّرت جسده العاري الهزيل يدور حول نفسه و يتمتم كلاما مبهما ويقوم بحركات غريبة «**تتواتر في بعض القصص العربية شخصية المجنون، وتعرِض القصص إلى أنّ المجانين أناس لهم حقوق، فهم يشعرون بالطبيعة**

كمكوِّن خارجي وهم قادرون على الإحساس بمشاعر اجتماعيّة كالظلم، ونفسية وجسدية كالألم[1] »

هذا يعني أنّ حركات عدنان في فضاء غرفته ورقصه في الشارع وتجرّده من لباسه يكشف على مستوى الوعي الكثير من التعذيب والإساءة الجسديّة التي تعرّض لها مدّة عشرين سنة لينتهي الحال به في مستشفى المجانين حيث أنهى أيامه الأخيرة.

6- الشخصيّة وأزمة الهويّة:

"أم حسن" المرأة الصامدة المندفعة نحو المجهول، عرفت فلسطين ما قبل النكبة وما بعدها، القابلة الوحيدة في مخيّم الجليل ولد على يدها أغلب شباب المخيّم.

تظهر "أم حسن" في غرفة "يونس" بالمستشفى رفقة "خليل" في لقطات كبيرة وقريبة استطاعت هذه الأخيرة أن ترصد ملامح وجهها التي بدت متعاطفة مع الحالة التي آلت إليها صحّة "يونس"، ولعلّ أبرز المَشَاهد التّي صوّرت مدى تألّم الشّخصية وندمها هي مشاهد زيارتها لمنزلها حيث ظهرت في لقطات كبيرة وكبرى شغلت من خلالها فضاء الشاشة، تتحرّك أم حسن في أرجاء المنزل حاملة أشياءها التي تركتها فيه وتتأمل أرجاءه وزواياه متنقّلة من غرفة إلى أخرى تلمس أثاثها وتنفض الغبار عنه، ثمّ تنتقل إلى حديقتها تتحسّس أشجارها وتشمّ ثمارها ثمّ تنحني لتشرب من ماء النبع الموجود وسطها هذه الصّور التي ظهرت في لقطات قريبة توحي بالرّغبة الشّديدة في العودة إلى الوطن وامتلاك المكان.

انطلاقا من تحليلنا للنماذج السابقة نخلص إلى أن الشخصيات الرئيسية في المحكي الفيلمي "باب الشمس" قامت على خدمة فكرة واحدة تتمحور حول الإنسان بقضاياه المتشبعة

(1) علياء الدّاية، الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار، ط2، 2012، ص250.

والمتكاملة وما تحمله من آلام وآمال إذ بالرغم من اشتراكها في حلم واحد "العودة إلى الوطن" إلاّ أنّ الموت الذي فتك بها حال دون تحقيق أحلامها.

10-2الشخصيات الثانوية:

تظهر الشخصيات الثانوية في صراع داخلي مرير، فإذا كانت نهاية الشخصيات الرئيسية واحدة هي الموت فإنّ نهاية الشخصيات الثانوية بقيت مجهولة تحكمها الأقدار:

1- الدكتور أمجد:

الدكتور "أمجد" المسؤول الأوّل عن مستشفى الجليل حيث يرقد "يونس" ويعمل "خليل"، رجل قصير كثيف الشعر دائري الوجه خدان ممتلئان وعينان كبيرتان، يضع نظارة على عينيه، لا تفارق السيجارة فمه، يتكلّم بهدوء نظرته تخفي ابتسامة ساخرة، والواقع أن صورة "أمجد" كما ظهرت في الفيلم تناقض تماما الوصف الذي وضعه إلياس خوري في الرواية[1] ويعود هذا دائمًا إلى الاختيارات الفنية للمخرج التي تبقى مرهونة بمدى انسجام الشخصيات فيما بينها ومدى استيعابها للأبعاد النفسية والاجتماعية ... للشخصيّة، رفض الدكتور "أمجد" فكرة اختباء "خليل" في المستشفى منذ البداية، ويبدو ذلك في أول مشهد ظهر فيه من خلال لقطة صدرية تكشف عن حركة يديه المضطربة، تقترب عدسة الكاميرا بعدها تدريجيا لتستقر على ملامح وجهه القاسية، ويأتي الصوت ليدعم الصورة من خلال المشهد الذي جمعه بخليل حيث كان يأمره بمغادرة المستشفى عندما تستقر حالة يونس مباشرة، تنقلنا عدسة الكاميرا إلى مشهد جديد حيث يظهر الدكتور أمجد خلف المحقِّق الفلسطيني في قضية مقتل – أبي دياب – يدرك المشاهد من خلال وضعيته – الاختباء – وابتسامته السّاخرة أنّه كان المُخبر عن مكان اختباء "خليل"، يخرج هذا الأخير من السِّجن

(1) باب الشمس، ص78.

بعد تدخل "أم حسن" ليصطدم بالحالة المزرية التي وصل إليها يونس في غيابه بعدما منع الدكتور "أمجد" عنه العناية بحجة أنّه ميِّت وقد شغل مكانا خاصا بالأحياء، هذا الكلام يثير جنون "خليل" الذي يقفز فوق مكتبه، يهرب الدكتور "أمجد" دون أن يدافع عن نفسه، ندرك من خلال هذه اللقطات القريبة جبن الشخصية وسطحيتها.

2- سليم:

تعدّ شخصية سليم من الشخصيات الثقيلة على الفيلم، ظهر في مشاهد مفتعلة لا هدف من تصويرها كمشهد بيعه للغسول على الرّصيف، أو كمشهد إحضاره السّرير المائي ليونس، والواقع أن مقارنة بسيطة بين شخصية سليم داخل الرواية وشخصية سليم داخل الفيلم تدفعنا إلى القول أن المخرج لم يوظف الجانب الدرامي من شخصيته ونحن نعتقد أنه يكمن في الحالة النفسية والاجتماعية المزرية التي كان يتخبّط فيها بعدما فقد جميع أسرته في مجزرة شاتيلا ما دفع به إلى حياة النهب والسرقة .

3- إيليلا دويك:

اليهوديّة اللبنانية التي سكنت منزل – أم حسن – بالكويكات، تظهر "إيليلا" في مشهد واحد يجمعها بأم حسن داخل منزل هذه الأخيرة، تفتح "إيليلا دويك" الباب حيث تظهر في لقطة قريبة تسمح بتتبع ملامح وجهها التي تظهر الكثير من القلق والتضايق لرؤيتها لأم حسن، هذه الأخيرة جاءت في زيارة لمنزلها الذي أصبح منزل الأخرى –اليهوديّة – تستحوذ عدسة الكاميرا على وجه "أم حسن" التي تظهر في الواجهة بينما تبدو "إيليلا" جالسة في عمق الإطار، تظهر "إيليلا" بعدها في لقطة قريبة تدخّن سيجارتها بنهم وتنظر باستغراب فيه نوع من التضايق مصدره تجوّل "أم حسن" في أرجاء المنزل، تحمل هذه الأخيرة إبريقا من الفخار وتقدِّمه إلى "إيليلا" تقترب عدسة الكاميرا من وجهها الذي يكشف حركة عينيها

المتتبعة لأم حسن ، تبتعد الكاميرا تدريجيا لتنتقل إلى "أم حسن" التي أعادت الإبريق إلى مكانه، بينما ظلت "إيليلا دويك" مهمّشة على مستوى الفضاء، فنحن لم نرها إلاّ في لقطات خلفية أو جانبية سائرة في زمن قصير جدًا، وخصوصا عندما خرجت إلى الحديقة حيث استفردت "أم حسن" بإطار الشاشة وبقيت "إيليلا" على الجانب نلتقط حضورها من خلال الصّوت ولعلّ تلهّف "أم حسن" على اقتناص اللحظة الحاضرة وفضاء المنزل المُغتصَب بتفاصيله وأشيائه البسيطة هو ما دفع عدسة الكاميرا إلى تهميش الحضور الإسرائيلي.

4- كاترين:

ممثِّلة فرنسية جاءت في زيارة إلى مخيّم الجليل لتجمع شهادات الناجين من مجزرة شاتيلا، أرادت أن تدعِّم نصّها المسرحي المقتبس عن كتاب "الأسير العاشق" لـ "جان جنيه" وقد اختارت مستشفى الجليل نقطة الانطلاق في بحثها وذلك راجع لكونه المستقبل الرئيسي لضحايا المجزرة، في أول زيارة لها للمستشفى تلتقي بخليل وتدفعه للخروج معها إلى شوارع المخيّمات الفلسطينية، تظهر "كاترين" في لقطات قريبة تجمعها بخليل يسيران في شوارع مخيّم الجليل حيث يبدو عليها التضايق من نظرات شباب المخيم التي كانت تلاحقها ما يدفع ب"خليل" إلى الإمساك بيدها محاولا إخلاء المكان المزدحم بالشباب وفرض وجوده فيه، في مشهد آخر تظهر "كاترين" رفقة "خليل" و"أبي جورج" أحد أصدقاء كاترين في أحد أحياء بيروت الراقية، ينزلون الدّرج حيث كشفت عدسة الكاميرا عن موقع تصوير مواز، كان يلتقط صورًا لفتاة شبه عارية يدرك المُشاهد أنّها من عارضات الأزياء، ولعلّ تعمّد المخرج إفراغ الفضاء – المخيّمات الفلسطينية– من جسد الأنثى ثمّ تقديم عرض مجاني لعارضة أزياء شبه عارية في شوارع بيروت يدفع المشاهد إلى المقارنة بين الذهنية في مخيّمات اللجوء الفلسطينية وشوارع بيروت الراقيّة، حيث تبدو هذه الأخيرة أكثر انغماسا في الحضارة الغربيّة،

لكن بالرغم من ذلك نعتقد أنّ مثل هذه المشاهد (العري، الجنس المجاني) المحشوة حشوًا في نسيج الفيلم تضعف درامية الفيلم وتكسر الإيقاع العام للأحداث، ولعلّ أهمّ المَشاهد التي برزت فيها شخصية كاترين، اللقاء الأخير الذي جمعها بـ "خليل" في بهو فندق نابليون – حيث استغلّ المخرج الإضاءة الخافتة ليسلِّط الضوء على ملامح وجهها التي بدت متعاطفة بعدما حكى "خليل" تفاصيل المجزرة وتفاصيل طفولته بعد هرب أمِّه إلى الأردن وموت أبيه مقتولا برصاص الشرطة اللبنانية.

5- زينب:

الممرِّضة الوحيدة في مستشفى الجليل، لم تظهر إلاّ في مَشاهد قصيرة، كانت تدخل لتتفقّد "يونس" أو لإعلام "خليل" بأوامر الدكتور أمجد ومن أبرز المَشاهد التي عكست شخصيتها ظهورها في لقطة بعيدة بعمق الحقل، تتحرّك في اتجاه "يونس" الذي كان ملقى على أرضية المستشفى، بدت من خلال طريقتها في المشي أنّها عرجاء، لندرك فيما بعد عندما تسترجع سبب إعاقتها أنها أصيبت برصاصة على مستوى القدم عند هجوم الإسرائيليين على قريتها في "تلّ الزعتر"، ويمكن اعتبارها من أقل الشخصيات تعبيرًا عن نفسها بالكلام في الفيلم إذ ظهرت معظم الوقت تتحرّك في أروقة المستشفى، وبالرّغم من تعرّضها للتّعنيف اللفظي من طرف "خليل" في مناسبات كثيرة إلاّ أنّها كانت تستمر في عملها دون أن تتذمّر أو تحتج أو تحقد عليه، وقد ظهرت سعة قلبها وسماحتها في مشهد القبض على "خليل" حيث وقفت خلفه ترمقه بنظرات مليئة بالحزن والأسى.

ينبغي أن نشير في الأخير أنّ التميّز الفردي للشخصيات هو ما سعى المخرج إلى تصويره، فلا وجود لشخصيات مكرّرة على مستوى المحكي الفيلمي، فقد جاءت منغمسة في التناقض والتصادم العاطفي، و لعلّ هذا ما صنع دراميتها، من جهة أخرى أسهم تراكم

المواقف وتداخل الأزمنة من خلال الانتقال بين الحاضر و الماضي والماضي البعيد في تطوير شخوص الفيلم من خلال الذاكرة الفرديّة والجماعيّة.

ولعلّ هذا الجدول سيحدِّد جميع الشخصيات التي أسهمت في إنجاز هذا العمل الفنِّي العظيم، ولا يفوتني أن أشير إلى أنّ شخصيات الكومبارس بالرغم من عدم دراستنا لها إلاّ أنّها تبقى من العناصر المكمِّلة والأساسية في بناء دراميّة النص، تقترب في ذلك من العناصر الفنية والتقنية كالإضاءة والموسيقى التصويرية والمؤثِّرات المرئية والسّمعية.

أسماء الممثلين	الأدوار – الشخصيات الرئيسيّة		
ريم تركي	نهيلة		
عروة النيربة	يونس		
باسل خياط	خليل		
حلا عمران	شمس		
نادرة عمران	أم حسن		
أسماء الممثلين	**الأدوار – الشخصيات الثانوية**	**أسماء الممثلين**	**الأدوار–الشخصيات الثانوية**
بياتريس دلال	كاترين	رشا الكردي	نجوى
فادي أبو سمر	الدكتور أمجد	وفا العبد الله	شاهينة
حنان شقير	إيليلا دويك	علي محمد	خليل طفل
هيام عباس	أم يونس	فؤاد سلمان	سامح أبو دياب
محتسي عارف	الشيخ ابراهيم	حنا مبارك	طبيب الأسنان
أحمد الأحمد	عدنان	عادل المغربي	ضابط إسرائيلي
حنان الحاج علي	زينب	سامر برقاوي	ضابط إسرائيلي
طلال جردي	المكتب الثاني لبنان	جنان ملاط	المحاميّة الإسرائيلية
قاسم ملحو	الأستاذ يوسف	محمّد خرماشو	فوزي
رجاء قوطرش	أم سلمان	فادي مغبغب	فادي
ميادة درويش	أم فدوى	عماد بيتم	علي البرجاوي
ماري جغان	زوجة الأستاذ يوسف		
رزق الله كسوحة	ابن الأستاذ يوسف		
حسين أبو سعادة	العقيد مهدي		
اسماعيل مدّاح	ماسح		
ميسون أبو أسعد	لميا		
كنده حنا	فدوى		
كمال الشوقي	أبو سليمان		
خالد الكيش	المحقِّ في صيدا		
ورد صالح	يونس شاب		
نور العلام	نهيلة شابة		
صلاح قوقش	ضابط اسرائيلي		

ملخّص الفيلم:

فيلم "باب الشمس" المعدّ عن رواية "باب الشمس" لإلياس خوري الذي شارك في كتابة السيناريو مع المخرج "يسري نصر الله" والناقد اللبناني "محمد سويد"، يروي الفيلم من خلال جزأيه، في أربع ساعات وتسع وثلاثين دقيقة قصة فلسطين المحتلة، من الجليل الفلسطيني إلى غزة إلى الضفة الغربية، إلى لبنان وسوريا والأردن، نرحل مع أبطال هذا الفيلم عبر الذاكرة ثمّ نتوقف معهم عند محطاّت متعدِّدة ، يصوِّر الجزء الأوّل من الفيلم مشاهد الرّحيل بكلِّ تفاصيلها الأليمة والمريرة، شعب يجرّ آلامه إلى أرض المنفى حيث تبدأ معركته الأبديّة، صراع من أجل البقاء في ظروف أقل ما يمكن القول عنها أنّها غير إنسانية، يعتمد المخرج على المشاهد الطويلة، واللقطات الفوتوغرافية التي ترمز إلى غربة الفلسطيني واقتلاعه من الأرض بالإضافة إلى مشاهد القتال والمعارك الدّامية حيث اعتمد على المؤثرات البصريّة والسّمعية، وإذا كان "نصر الله" في الجزء الأوّل من الفيلم يصوِّر ما يفعله الإسرائيليون بالفلسطينيين، فإنّه يتطرق في الجزء الثاني من الفيلم إلى تصوير مظاهر الشتات وضياع القيم لدى الجيل الثاني من الفلسطينيين، حيث التصفيات الجسديّة والتكالب على قيادة الجماعات المتطرِّفة التي نست أو تناست الهدف الرئيسي من تأسيسها، وبين هذه الصِّراعات الدّاخلية والشعارات الواهية ضاعت البطولة التي حملها الجيل القديم "يونس" وضاع معها العلم الفلسطيني، لتنتهي معظم شخوصه الرئيسية بالموت، هذا الأخير اكتسح كلّ زاوية من فضاء الفيلم ليصبح البطل الرئيسي فيه.

اعتمد المخرج يسري نصر الله في صنع ملحمته على بطله الأسطوري "يونس"، الذي أغرم بزوجته "نهيلة" بعد الزّواج، وأصبح يقطع عشرات الكيلومترات ليلتقي بها في مغارة "باب الشمس"، ولعلّ انصهار الحب في عالم يتداعى بفعل السياسة والحرب، أعطى للفيلم نفسًا جديدًا بعيدًا عن مشاهد الموت والدّمار، يلتقي العشيقان في مشاهد إغرائيّة حامية،

وربّما ما يعيب الفيلم كما نعتقد هو طوله [4سا و39د] وكأنّ المخرج أراد أن يروي كلّ شيء عن كلِّ شيء، فأدخل عشرات التّفاصيل التي أدّت إلى كسر الإيقاع العام للفيلم، وتشتيت ذهن المتفرِّج لكن بالرغم من ذلك يبقى "باب الشمس" عملا سينمائيًا عظيمًا أضاء أكثر من خمسين عاما من القضية الفلسطينية، مستخدما أحدث التقنيات السينمائية وأقواها تأثيرًا، وهذا ما لم نلمسه في أفلام عربية كثيرة تناولت القضية الفلسطينية أو قضايا عربية أخرى، وما أكثرها في زماننا هذا!

خاتمة

خاتمة:

اتضحت معالم التقنيات السرديّة مع ظهور كتاب جيرار جنيت، ولاسيما فيما اتّصل بالثنائيات كثنائية القصة والخطاب والقصّة والحكي وما نتج عن ذلك من نظريات جديدة للزمن، والذي بدوره عرف تجديدًا وتفرّعات كثيرة، تداخلت مع العناصر السرديّة الأخرى: اللغة، الفضاء، الشخصيّة، الحبكة... والتي شكّلت الملمح العام للبناء السردي على مستوى الرواية والفيلم، لذلك كانت كلّ النتائج التي سيأتي ذكرها متعلّقة بهذه الخصوصيّة:

إنّ الزمن السّينمائي هو زمن محكوم بالآني – لحظة المشاهدة ولحظة القراءة – لكن ارتباطه بالزمن الروائي وبالخصوص تقنية "تيار الوعي" سمح له بالتخلّي عن خطّيتِه والدّخول في متاهات زمنية لا متناهية من خلال المونتاج المولِّد للحركة الصّورية المشكِّلة له، وقد ساعد المونتاج على احتواء الزمنين الحاضر والماضي مشكّلا بذلك إيقاعا خاصا، فالمونتاج يوحِّد وينظِّم الصيرورة الزمنية بتنظيم اللقطات السينمائية والتلاعب بها عن طريق تقنية الفلاش باك التي ساعدت على الانتقال بين الأزمنة دون أن يشعر المشاهد بذلك، بالإضافة إلى استخدامه للألوان أسود/أبيض والإيحاءات الصّورية التي ترمز إلى تغيّر الزمن كالحلم الذي يشير إلى المستقبل وتركيز الشخصية بصرها على اتجاه معيّن ما يسمح بفتح بوابة الزمن على الماضي القريب أو البعيد.

إنّ اعتماد الرواية على تقنية "تيار الوعي" شكّل بالنسبة للقارئ مجموعة من الملابسات والفراغات، دفعته إلى عمليات القراءة ذهابا وإيابا، من أجل ملأ الفراغات وربط الأحداث، ولعلّ تمادي الكاتب في هذه التقنية قد أغرى المخرج على إعداد مادتها السّردية لما فيها من لعب زمني مفتوح على مختلف التقنيات السينمائية:

- الاسترجاع [فلاش باك]
- القطع

- المزج
- وجهات النظر
- التواتر
- الحبكة المكثّفة

ولعلّ أهم عنصر دفع المخرج إلى إعداد الفيلم عن رواية باب الشمس هو مادتها الغنية بالدراميّة، فمن خلال قراءتي المتعدِّدة للرواية لاحظت أنّه بإمكان كلّ شخصية ساردة أو مسرود عنها أن تحكي روايتها الخاصة هذا ما يجعل المخرج أمام فيض من النصوص، يختار النص الذي يتماشى وإمكانياته المادية و رؤيته السينمائية.

شكّل الفضاء أحد أهمّ العناصر الأكثر تعبيرية في الفيلم على عكس الرواية، فهو في الرواية جاء محكومًا بخطيّة اللغة وزمنها، في حين ظهر الفضاء في الفيلم واقعيًا إلى درجة بعيدة، بالرغم من سمته التخيلية ويحدث ذلك من خلال ترتيبه لعناصر الديكور والطبيعة والشخصيات والإضاءة...

فالفضاء الصّوري هو الحيِّز الذي يضبط الزمن ويؤطِّر المناظر الخلفيّة للشخصيّة، كما يوحي بنوعيّة العلاقة التي تجمع الشخصيات، لكن هذا لا ينفي عن الرواية المساحة الذهنية التي يشغلها الفضاء، فالقارئ يستطيع هو الآخر أن يخلق فضاءه الخاصّ انطلاقًا من الكلمة المكتوبة، ولا يحدث هذا إلاّ إذا توفّرت في الرواية قوة الكلمة المشحونة بالخيال الخصب والوصف الدقيق المُصاحب لعين الكاميرا، إذ ما يميِّز رواية عن رواية أخرى ليس هو بالضرورة الأحداث المبنية عليها، بقدر ما هو عملية صياغة هذه الأحداث وفق منظور معيّن أسهمت عملية الوصف في نقلها إلى مستوى أعلى لتغدو صورًا متحرِّكة تسكن مخيِّلة المتلقِّي وتجعله يحسّ بها قريبة منه لدرجة أنه يستطيع أن يلمسها، فهي قريبة من واقعه والمحيط الذي استمد منه جميع تجاربه وخبراته.

السّرد هو العمليّة التي تتفاعل فيها الحبكة مع أسلوب الكاتب أو المخرج، جاءت حبكة الرواية مكثّفة مثقلة بالأحداث متفرِّعة إلى حبكات جانبيّة بعضها وصلت إلى نهايتها وبعضها عرفت نهايات مفتوحة قد يلجأ المتلقي إلى غلقها وقد يتركها على حالها، والواقع أنّ تتبّع عشرات الحبكات لعشرات الشخصيات لا علاقة بينها لا يخدم الخطة التي رسمناها ولا الأهداف التي سطّرناها، لذلك توجّهنا إلى دراسة الحبكة في الفيلم إذ وجدنا أنه اعتمد خطًا واضحًا أسهم في تفعيل مختلف التقنيات السينمائية كالتشويق والمفاجأة الدرامية وعمليات التأخير والإسهاب التي تماشت مع البناء الزمني للفيلم "الفلاش باك" والتواتر والقطع، وهذا ما أدّى إلى تنويع المعلومات وتقديم الشخصيات بطريقة تدريجيّة سمحت بإثارة الترقّب وحبّ الاستطلاع والتوتر والدهشة عند المتفرج كما لعبت الفراغات بنوعيها المكانية والزمانية دورًا كبيرًا في فيلم "باب الشمس" عمل تقدم السرد على غلقها في مناسبات كثيرة، في حين تركت مفتوحة في مواقع أخرى تدفع المتفرِّج إلى إعمال فكره من خلال استغراقه في عملية التخيّل اللامنتهية.

وبالرغم من ازدواجية البناء القصصي الذي ميّز حبكة الفيلم الموزّع في إطارين رئيسيين الحاضر شمس/ خليل والماضي يونس/ نهيلة إلاّ أنّ هذه الخاصية لم تعق عملية المتابعة لدى المشاهد بل ساعدته على المقارنة وربط الأفكار من خلال العلاقات السببية المتداخلة بين الحبكتين.

تتميّز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة بكونها تتأسّس على عنصر الحكي بالدّرجة الأولى هذا الأخير يتقاطع في مجمله بعنصر الوصف إذ يتكفل السّارد بترتيب مستويات الوصف وتحديد طريقة توالي الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بتفاصيل جديدة عن طريق الحوار الذي يدور بين الشّخصيات من جهة والمونولوج أو التعليق الذي يتكفّل به السّارد الرئيسي من جهة أخرى، وإذا كانت الرواية تعتمد توالي الجمل وترتيبها من أجل إيصال الفهم إلى القارئ، فإن الفيلم هو الآخر يعتمد اللغة لكنها غالبًا ما تكون لغة مرئية

تعتمد ترتيب اللقطات والمَشَاهد في قالب معيّن يتوافق ووجهة نظر المخرج الذي يجعل من لغة الصّورة دلالة ذات بعد بصري وفني تسمح للمُشاهد بالتقاطه فلا تغدو الصّورة مجرد نقل جاف للواقع وإنّما هو نقل فنّي وتخيلي له.

ترتبط الشخصية الروائية بدرجة كبيرة بعنصر اللغة الذي يحدِّد موقفها ويكشف عن دواخلها ويفصل بينها وبين الشخصيات الأخرى، خصُوصًا عندما تكون الرواية مثقلة بعدد هائل من الشخصيات مثلما هو الحال في الرواية التي بين أيدينا، كما أنّ الوصف في الرواية يلعب دورًا كبيرًا في تحديد المظهر الخارجي للشخصية وكذلك المظهر الدّاخلي في حالة السّارد العليم، في حين تتجاوز الشخصيات السينمائيّة كونها شخصيات خيالية مرتبطة بالفيلم فقط مثلما هو الحال مع شخصيات الرواية، ذلك أنّ شخصيات السينما هي شخصيات حقيقية تأتي مكتملة بملامحها ومظهرها الأصلي يعمل الفيلم على طمس هذه الملامح وخلق ملامح جديدة من خلال التمويه والماكياج والخدع السينمائية وآلة التسجيل الصّوتي التي تلتقط نبرات صوتها بشتى تعبيراتها الانفعالية، هذا ما يسمح باندماج الشخصيّة الحقيقية في الشخصية التخيلية إذ تغدو عنصرا مكمّلا لفضاء الكادر، كما أنّ تمويه الشخصية يساعد على إقناع المشاهد بمرور الزمن على مستوى الحبكة، وهذا ما شاهدناه مع شخصيات كثيرة مثلت مراحل عمرية متباينة .

شغل الرّاوي في "رواية باب الشمس" دورًا لا يستهان به، حيث أنّه تحمل عبء الحكي عن نفسه وعن شخصيات أخرى، وبالرغم من محاولاته الكثيرة لتقاسم عملية السّرد معهم أو التَّنحي جانبًا من أجل فسح مجال أوسع لشخصياته حتى تقوم بحكاية قصّتها بنفسها – باعتبار أنّها عايشت الحدث، إلاّ أنّ هذا لم ينف عنه – السارّد الرئيسي – الظهور عن قصد أو من دون قصد بين شذرات الحكاية، الفيلم على نقيض الرواية لا يحتاج إلى راوٍ يقوم بفعل الحكي لأنّه ببساطة يعتمد العرض لا الإخبار، لكن المخرج تعمّد إبقاء الصّوت الخارجي "السارد خليل" على مستوى الصّورة دون أن يقضي على لذة الفرجة وذلك من خلال

تضمينه لصوت السّارد مع الصّورة، ما سمح للمشاهد التوحّد بشكل مباشر مع الصّور وبالتالي تفسير معانيها ودلالاتها بنفسه ولنفسه – مع العلم أنّ صوت المعلِّق يتلاشى تدريجيًا بمجرّد حضور الصّورة عبر الاسترجاع.

بقي أن أشير في نهاية العمل أنّ هذه الأطروحة تمت في ظروف صعبة للغاية، لكن هذا لا يبرِّر درجة التقصير التي لحقتها ولعلّ أهمّ الصعوبات التي واجهتنا: غياب المراجع التي تتكفّل بالجانب التطبيقي بالإضافة إلى غياب السيناريو الخاص بالفيلم، والذي كان من شأنه أن يفتح أمام الدِّراسة مجالا واسعا للمقارنة بين المادة الأولية نصّ الرواية التي تعتمد على الكلمة ونص السيناريو الذي يعتمد الكلمة لكن بأسلوب سينمائي (لغة بصرية) والفيلم الذي يعتمد على الصّورة المرئي/المسموع، لأنّ السينما لا تقوم إلاّ في تواصل وترابط هذه العناصر وهذا ما سنحاول التطرّق إليه في الدِّراسات المستقبلية – إن شاء الله –

ثبت المصطلحات

ثبت المصطلحات

A

Adaptation	**اقتباس**
Alterne (montage)	**تناوبي**
Anachronie	**مفارقة زمنية**
Amplitude	**سعة**
Analepse	**استرجاع**

C

Cadrage	**تأطير**
Caméra subjectif	**كاميرا ذاتية**
Champ contre champ	**تناظر حقلي**
Camp de vision	**حقل الرؤية**
Ciné drama	**السينما الروائية**
Coupe franche	**قطع حاد**

D

Diaghronie	**تعاقبي**
Diégétique	**قصة محكية**
Dominante	**مهيمنة**

E

Ellipse	**حذف**
Emboitement	**اندماج**
Enchassement	**تضمين**
Epique	**ملحمي**
Esthétique de réception	**جمالية التلقي**

F

Filmique	**فيلمي**

Focalisation sur	**تبئير حول**
Focalisateur	**مبئر**

G

Gros plan	**لقطة مكبرة**

H

Hétérodiégétique	**متغاير حكائيا**
Homodiégétique	**متجانس حكائيا**
Hors champ	**خارج الحقل**
Hors vue	**خارج الرؤية**
Hors cadre	**خارج الإطار**

I

Icône	**أيقونة**
Image mouvante	**صورة متحركة**
Imagier	**المصور الأكبر**

L

Langue cinématographique	**اللغة السينمائية**

M

Mélodrame	**ميلودراما**
Mode	**نمط**
Montage	**توليف**

N

Narrateur	**سارد**
Narre	**مسرود**
Narrataire	**مسرود له**

P

Paralipse	**إيجاز**
Parcours	**مسار**

Parallèle (montage)	**مونتاج متوازي**
Pause	**وقفة**
Perspective	**منظور**
Plans plongée	**لقطة عصفورية**
Profondeur de champ	**عمق الحقل**
Point de vue	**زاوية نظر**
Prolepse	**استباق**

R

Restriction du champ	**تضييق الحقل**

S

Scène filmique	**مشهد فيلمي**
Signe	**علامة**
Signifiant	**دال**
Séquence	**مقطع**
Sommaire	**تلخيص**
Suspense	**تشويق**

T

Timming	**التوزيع الزمني**
Type	**النوع**
Textuel	**نصي**

V

Violation	
Vision (de hors, par derrière, avec)	**رؤية(من الخارج، من الخلف، مع)**
Voix over de narrateur	**صوت السارد الخارجي**

ملخص بالفرنسية

Résumé de la thèse

La question qui se pose entre la relation existante de deux modes ou formats d'expressions bien distincts, le premier basé sur la narration dans le roman tandis que le second dépend de la narration cinématographique, nous met en face d'une problématique de base centrée sur la qualité de la relation qui existe vraiment entre ces deux modes. Si le film dépend de l'image comme un élément clé dans l'activation du processus d'imagination du spectateur, le mot écrit quant à lui possède des outils de narration qui portent le lecteur dans un espace-temps imaginaire et fictif que le cinéma lui-même ne saurait en mesure d'égaler, en dépit de posséder les technologies de pointe et les effets audio visuel les plus variés.

Notre thèse est claire maintenant. L'objet de ce qui a été déterminé est comme suit:

le discourt romancier et le récit filmique dans le roman «La Porte du Soleil»,- approche sémiologique -.

La lecture préliminaire du titre lui-même dénote les caractéristiques de la problématique que nous essayerons de résoudre tout au long de ce projet de thèse. Cette dernière, combine entre deux modèles d'expression : L'un est verbal et l'autre imagé. Dans ce cas, nous nous trouvons face à une question fondamentale:

- Comment peut-on comparer ces deux modes d'expression sachant que l'un dépend de la dimension verbale fondée sur la nature linéaire qui nous permet d'attirer la multiplicité des événements ; le mouvement du temps et le dialogue des personnages tandis que le second dépend de la dimension visuelle de l'image qui se caractérise par l'enchainement de la projection des séquences d'images dans le temps? Afin que nous puissions répondre à cette question, nous nous devons de souligner les objectifs de notre recherche que nous résumons dans les points suivants:
- Déterminer les caractéristiques structurelles du roman qui se lient avec le mode visuel de l'image.
- Identifier les techniques narratives dans le texte romancier et le scénario.
- Inventaire des interférences entre le système verbal (le mot écrit) et le système optique (l'image).
- Clarifier comment transférer certains des mécanismes d'interaction narrative du roman au cinéma et du cinéma vers le roman.

En dépit des difficultés que nous avons rencontrées dans l'analyse de l'aspect visuel " le film" et ce, à cause de l'absence d'études pratiques et spécialisées dans le domaine de la narration cinématographique. Nous avons décidé de ne pas séparer l'étude du roman de celle du film, par crainte de rester figé sur de simples théories loin de la rigueur scientifique libre. Ainsi, la structure est devenue une recherche composée d'une introduction, d'une entrée, de trois chapitres ainsi qu'une conclusion, des indexes et deux expansions. La première, porte sur la terminologie de la narration du roman, et la seconde sur la terminologie de la narration cinématographique, comme le montre le schéma suivant:

Nous avons donc consacré notre entrée pour parler de la relation entre le drame et le dramaturge dans le récit moderne, séparant de cette manière l'écrit du visuel. En mettant ces deux concepts dans leur cadre généralisé, afin de ne pas confondre les concepts fondamentaux et perdre les filaments de la comparaison, nous avons tenu à renforcer dans le deuxième et troisième chapitres notre vision des choses comme il va être expliquer par la suite.

Le premier chapitre, concerne l'étude structurale du récit « La Porte du Soleil" où nous avons essayé de créer le sol narratif sur lequel se basera notre étude, en sélectionnant les systèmes structurels qui

caractérisent le tissu du texte et contribuent au développement d'autres relations narratives.
Le deuxième chapitre quant à lui, sera consacré à l'analyse des techniques narratives du roman. Nous l'avons appelé les techniques narratives dans le roman « la porte du soleil" et nous avons identifié les interférences narratives et étudier leur mécanisme d'interaction.
Nous passons au troisième chapitre où nous avons travaillé sur l'identification des mécanismes temporels dans le film et de les mettre en approche avec les paradoxes temporels de "Gérard Jeunet » : « le classement, la durabilité, la fréquence ... » ainsi que diverses autres techniques de narration cinématographique.
A la fin de cette étude, nous avons englobé dans la conclusion, nos résultats les plus importants après l'analyse et la comparaison entre les différents éléments dramatiques et les éléments narratifs du roman et du film cinématographique.
Nous avons choisi minitieusement notre méthodologie et notre programme d'étude qu'est la méthode de l'analyse descriptive. Nous avons commencé notre travail avec deux textes ostensiblement distincts dans leurs aspects extérieurs mais complémentaires de l'intérieure: le texte romancier et le texte cinématographique. Nous avons analysé les techniques de chacun et souligné les caractéristiques spécifiques de chacun, et nous avons utilisé des procédures analytiques tels que le découpage des unités techniques et artistiques du film, ainsi que la comparaison en suivant le consensus et les différences entre le texte romancier et le texte du Film cinématographique. Nous avons également parlé du mécanisme d'échange et d'interaction entre deux systèmes distincts: la langue écrite et la langue imagée.

المصادر والمراجع

فهرس المصادر والمراجع

1. عوين، أبعاد المكان الفنية، في عصافير النيل لإبراهيم أصلان، دار الوفاء، دط، 2004.
2. أحمد عوين، دراسات في السّرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، ط1، 2009.
3. أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربيّة، ط1، دار الفارس، 2004
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
5. إبراهيم الحجري، المتخيّل الرّوائي العربي، الجسد، الهويّة، الآخر، محاكاة للدراسات والنشر، ط1، 2013.
6. حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت،دط، دت.
7. حسن رامز محمد رضا، الدراما بين النظريّة والتطبيق، المؤسسة العربيّة للدراسات والنشر، ط1، 1972.
8. خلفه بن عيسى، الرواية والرواية السينمائية، حوار مع مجموعة من المبدعين، المؤسسة الوطنية للشباب، دط، 1983.
9. سليمان حسين، مضمرات النص والخطاب، دراسة في عالم جبرا ابراهيم الروائي، منشورات اتحاد الكتّاب، 1999.
10. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السّرد، التبئير المركز الثقافي العربي ط4، 2005.
11. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية، المكتب العربي الحديث، دت، دط.
12. شرف الدّين ماجدولين، الصّورة السّردية، في الرواية والقصّة والسينما، منشورات الاختلاف،ط1، 2010.
13. عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلميII، سلسلة سينما وتلفزيون، 2013.
14. عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلميّة وزاوية النظر، سلسلة سينما وتلفزيون، 2013.
15. عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف، الدار العربية ناشرون للاختلاف، ط1 2009.

16. علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسات في التجليات الدرامية، المركز الثقافي العربي، ط1، 2004.
17. علياء الداية، الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار، ط1، 2009.
18. عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السرديّة في الرواية، عين للدِّراسات، ط1، 2009.
19. عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، في السينما والقنوات الفضائية ومؤسسات أخرى، دار الثقافة، ط1، 2006.
20. عادل ضرغام في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
21. عادل النادِّي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع الكريم عبد الله، ط1، 1987.
22. فخري صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
23. فاضل الأسود، السّرد السينمائي، خطابات الحكي، تشكيلات المكان مراوغات الزمن، الهيئة المصريّة العامة، دط، دت.
24. قاسم المقداد، عوالم تخييلية، قراءات موضوعية في السّرد، منشورات اتحاد كتّاب العرب، دط، 2010.
25. محمد اشويكة، السينما المغربية، منشورات دار التوحيدي، ط1، 2008.
26. محمد اشويكة، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، منشورات دار التوحيدي، ط1، 2012.
27. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربيّة، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.
28. محمد بهاوي، الوعي واللاوعي، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، إفريقيا الشرق، ط 2، 2013.
29. محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، إفريقيا الشرق، ط2، 2013.
30. محمّد بوعزة، تحليل النص السّردي، تقنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط 1، 2010.

31. محمد صبري صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، منشورات الدار الأكاديمية ط1 2007.
32. محمّد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، 2002، دط.
33. مدكور ثابت، النظرية والإبداع في السيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، دط، 2007.
34. محمّد حلمي سليمان،السينما والمجتمع، المكتبة الثقافية أوّل أغسطس، وزارة الثقافية.
35. وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السرديات المقارنة، ط1، 2010.
36. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميّز الخطاب، دار الآدا **ب**، ط1، 1948.

2- المراجع العربيّة المشتركة:

1. إبراهيم نجم، أمين عقل، عمر أبو النصر، جهاد فلسطين العربية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط1، 2009.
2. ليندا صبر وعلاء العزة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال ـ آفاق المستقبل ط 1 2014.

3. المصادر:

-1إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب، بيروت حمدان، دط، 2003 .

-2 كتاب العبر، وديوان المبتدأ والخبر في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر (مقدمة ابن خلدون) ،الباب الخامس، الفصل الأول، حال الأمة عند سقوط الهمة.ص325.

4- المراجع المترجمة:

1. إنجا كاريتينوتكا، كيف تتمّ كتابة السيناريو؟ ترجمة أحمد الحضري، المجلس الأعلى للثقافة ط2، 1999.
2. أ.أ مندولا الزمن والرواية، ت بكر عباس، مراجعة دار صادر بيروت ط1، 1997.
3. جيرار جنيت، عودة إلى خطاب الحكاية، ت محمّد عاصم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت،2000.
4. جين بويلون، الزمن والقدر عند فوكتير، تر عنيد ثنوان رستم، دار المأمون، دط، 1979.
5. سيد فيلد، السيناريو، ت سامي محمّد، مكتبة مدبولي، دط، 1989.
6. ميشال بوتور، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ط3.
7. مجموعة من المؤلّفين، السّرد والمسرح، إعداد النّص السينوغرافيا ت أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، 2000.
8. دراسات مختارة في السينما، ت يحي عزمي، أكاديمية الفنون، دط

5-المراجع الغربية:

1. Colette Becker, Roman Théâtre cinéma, Amphi Lettre, Bréal éditions, 2004.
2. Philip Hamon, introduction à l'analyse de descriptif, hachette, paris, 1981.

3-Gérard Genette, Seuils, Edition du seuil, paris1972

4-Gérard Genette,"Discours in figures III, Edition du seuil, paris1972

5- Jacques Aumont, Alain BERGALA, Michel marie, Marc Vernet, Esthétique du film, Armand Colin Cinéma, 3em édition, 2008.

6-Linda SEGER, Edouard Blanchot, Adapter un livre pour le cinéma ou la télévision, Edition Dixit ,2006.

7-Luc Délisse, l'invention du scenario, les impressions nouvelles. Belgique, 2006.

8- Steven Bernas, l'écrivain au cinéma, l'Harmattan, Paris, 2005.

6-المقالات والمجلات:

مجلة مهرجان المسرح العربي، دورة عز الدين مجوبي، العدد06-15 يناير 2017.

7-الرسائل والمذكرات:

رسالة ماجستير، الموسومة "التناص في رواية باب الشمس"، إعداد أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، إشراف الدكتور عادل الأسطة،جامعة النجاح الوطنية في نابلس، فلسطين،2005.

8-القواميس:

رشيد بن مالك، قاموس مصطلحات التحليل السيميائي للنصوص، دار الحكمة، الجزائر،2000.

فهرس

فهرس

مقدمة..... 1-5

الفصل الأوّل التفاعلات النصية في رواية باب الشمس

-مدخل..... 8

1-توظيف "ألف ليلة وليلة"..... 13

2-توظيف العجائبي..... 22

3-علاقة الراوي بالمروي له..... 25

4-تداخل الحكايات..... 27.

5- توظيف التاريخ..... 30

6- تجليات الموت..... 36

الفصل الثاني السرد الروائي في رواية باب الشمس

1-الزمن والنظام الروائي..... 42

1-1الزمن الفلكي..... 45

1-2الزمن النفسي..... . 48

1-3اتجاه الزمن..... 49

2-الديمومة في رواية باب الشمس

2-1المشهد..... 50

2-2الإيجاز..... . 58

2-3الحذف..... 60

2-4الوقفة..... 64.

3-سرعة السرد.....

3-1الترتيب..... 73
1-المفارقات الزمنية..... 73
1-1الاسترجاع..... 75
1-2الاستباق..... 83
3-2التواتر..... 92
1-التواتر المفرد ..... 92.
2- التواتر المكرّر..... 93
3- التواتر المتشابه..... 96
4- تواتر الكلمات والتراكيب..... 97
4-الصيغة..... 99.
1-المسافة..... 99
أ-حكي الكلام..... 100
ب-حكي الأفكار 101
2-التبئير..... 102
أ-التبئير الداخلي..... 102
ب-التبئير الخارجي..... 104
3-الصوت 106
5-الفضاء..... 123
-أماكن الانتقال العامة..... 125
-أماكن الانتقال الخاصة..... 132
-أماكن الإقامة الجبرية..... 117
-أماكن الانتقال الاختيارية..... 143
6-اللغة الروائية..... 150
-مستويات اللغة..... 150
-التنوع اللغوي..... 152
-البصمة اللغوية..... 154

-تفصيح العامية..... 156
-الشخصية واللغة..... 164
7-الشخصية الروائية
-الشخصية في رواية باب الشمس..... 168
-الحوار والتشخيص..... 170
-تصنيف الشخصية..... 173
-الشخصية المحورية..... 174
-الشخصيات الرئيسية..... 180
-الشخصيات الثانوية..... 185
الفصل الثالث السرد السينمائي في رواية باب الشمس
الزمن الفيلمي..... 221
1ـ1 الزمن الكلي في فيلم"باب الشمس"..... 222
1ـ2 الزمن الجزئي في فيلم "باب الشمس"..... 227
2- عناصر تشكيل الزمن السينمائي
2-1 المونتاج..... 233
1ـ المونتاج التناوبي..... 234
2-مونتاج المتتالية بالمراحل..... 235
2-2الصوت والصورة وإنتاج الزمن..... 237
1ـ المزج السّمعي..... 239
2ـ الجسر السّمعي بالنسج..... 240
3ـ الترابط بالمزج..... 240
3-الترتيب بين زمن الرواية وزمن الفيلم
3-1المفارقات الزمنية..... 241
-1الاسترجاع في السينما..... 242
-2الاستباق في السينما..... 244

4-الدّيمومة..... 246
4- 1-سرعة السرد..... 247
1-التلخيص..... 247
2-الحذف..... 248
أ -الحذف بمعنى القفز على فترات طويلة..... 248
ب-الحذف بمعنى القفز على فترات قصيرة..... 249
3-المشهد..... 250
4- الوقفة..... 259
5-التواتر..... 261
1- السرد المفرد..... 261
2- السرد المتشابه..... 262
3-السرد التكراري..... 263
6-الفضاء السينمائي..... 266
6-1أنواع الفضاء السينمائي
1-الفضاء المفرد (الهوية)..... 270
2- الفضاء الغيري..... 273
3-الفضاء القريب..... 275
4- الفضاء البعيد..... 277
6-2التبئير وزاوية النظر في فيلم "باب الشمس"
1-زاوية النظر المزدوجة..... 278
2- زاوية النظر المكبّرة..... 281
3- زاوية النظر التشويقية..... 285
4-زاوية النظر في المجال والمجال الضديد..... 286
5- زاوية النظر ذات التبئير الصِّفر..... 288
6-زاوية النظر ذات التبئير الخارجي..... 289
7- زاوية النظر السمعية..... 291

أ-زاوية النظر السمعية ـ داخلية ثانوية ـ..... 292
ب-زاوية النظر السمعية ـ داخلية أوليّة ـ..... 293
ج-زاوية النظر السمعية الصِّفر..... 295
8-الحبكة في المحكي الفيلمي "باب الشمس"..... 298
8-1 وسائل التأثير الدرامي..... 299
1ـ الفراغات..... 301
2ـ التأخير والإسهاب..... 301
3ـ المفاجأة الدراميّة..... 302
4ـ المفارقة الدرامية..... 302
8-2 الترتيب في الحبكة السينمائية..... 303
1-البداية الأولى
2-البداية الثانية
8-3 بناء الحبكة..... 303
1-الحكاية الأولى
2-الحكاية الثانية
3-الحكاية الثالثة
8-4 تحليل الحبكة..... 310
9-اللغة الدراميّة..... 312
9-1 العلامات المنطوقة..... 314
1ـ الحوار..... 315
2ـ صوت السّارد الخارجي..... 315
3ـ الأغاني..... 316
4ـ المؤثِّرات الصّوتية..... 317
9-2 العلامات غير المنطوقة
1ـ الإضاءة..... 318
2ـ اللّون..... 319

3ـ الديكور..... 320
4ـ الماكياج..... 321
5ـ الأزياء..... 324
6ـ الإيقاع التركيبي..... 324
7ـ لَمِزَلنْسِين..... 326
10-الشخصية في فيلم "باب الشمس"
10-1الشخصيات الرئيسية..... 329
1ـ الشخصيّة الأسطورية..... 330
2ـ الشخصيّة الصّامدة..... 331
3ـ الجمال والخيانة..... 334
4ـ الشخصية المضطربة..... 335
5ـ الشخصيّة المعذّبة..... 336
6-الشخصية وأزمة الهوية..... 337
10-2الشخصيات الثانوية..... 338

* خاتمة..... 348
* ثبت المصطلحات..... 354
* ملخّص باللغة الفرنسيّة..... 358
*فهرس المصادر والمراجع..... 361