

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: 2015/2016

**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**

**إشراف الأستاذ الدكتور : أمين الزاوي**

**إعداد الطالبة: سهام نجاري**

**السنة الجامعية: 2015/2016**

**الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية**

**وزارة التعليم العالي والبحث العلمي**

**جامعة الجزائر-2**

**كلية اللغة العربية وأدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وأدابها**

## **الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية باب الشمس**

**مقارنة 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 ومقرا**

**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: 2015/2016**

# شكر

أشكر الله سبحانه وتعالى الذي ألهمني الطموح.

أشكر أستاذِي أمين الزاوي الذي خصّني بوقته وخبرته وتوجيهاته.

أشكر الأستاذ حبيب بوخليفة - أستاذ بالمعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري - على نصائحه القيمة فيما يخص تقنيات السرد السينمائي.

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

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

# إهدا

إلى ولدي إلياس وإيمان

في سماء عيونهما أرتفع من تعجب الحياة

# مقدمة

مقدمة:

إن السؤال الذي يطرح حول العلاقة بين نسقين تعبيريين مختلفين، الأول 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 الصورة كعنصر أساسي في تفعيل العملية التخييلية لدى المشاهد، فإن الكلمة المكتوبة تملك من الأدوات السردية ما يحمل القارئ إلى فضاء وزمان خياليين قد تعجز السينما عن تشكيلهما بالرغم من امتلاكها لتقنيات متطرفة ومؤثرات صوتية وصورية متنوعة.

وهذا لا يعني تفضيل الكلمة على الصورة أو العكس، فدراستنا لهذه العلاقة ستتم بشكل محايد إذ سينصب اهتمامنا على تحديد المفاهيم والعناصر السردية المتحكمة في كل مجال، انطلاقاً من الكلمة المكتوبة علامة خاصة بالسرد الروائي والصورة المرئية علامة خاصة بالسرد السينمائي، طبعاً مع الوقف على القاطعات المفاهيمية والتكنولوجية المشتركة بينهما والمتمثلة في: تسلسل الأحداث وبناء الشخصيات والفضاء والزمان والحبكة.

يتضح الآن موضوع أطروحتنا الذي جرى تحديده كما يأتي:

**الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي في رواية "باب الشمس" - مقاربة سيميائية -**

تحمل القراءة الأولية ملامح المقاربة التي نحن بصدده الاشتغال عليها ملائم

الإشكالية حيث تضعنا أمام سؤال جوهري:

-كيف نتمكن من المقارنة بين نسقين تعبيريين مختلفين أحدهما يعتمد على البعد اللغطي المرتكز على الطبيعة الخطية التي تسمح لنا باستقطاب تعدد الأحداث وتحريك الزمن وحوار الشخصيات والثاني يعتمد على البعد الصوري المرتكز على تتابع عرض الصور داخل الزمن وحتى نتمكن 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 ويبعد عن الأهداف المسطرة.

يتكون البحث من مقدمة ومدخل وثلاثة فصول وخاتمة وفهرس وثبت مصطلحات، كما هو موضح في الخطة الآتية:

**الفصل الأول الذي ضمناه "التقاعلات النصية في رواية باب الشمس" حاولنا من خلاله تأسيس الأرضية السردية التي قامت عليها الدراسة، من خلال مناقشة العلاقة بين الدراما والدرامية في السرد الحديث، إذ جعلنا من هذا الفرق البوابة التي ستفصل بين المقتروء والمريء، فكان واجبنا أن نضعهما في إطارهما العام، حتى لا تلتبس المفاهيم الجوهرية وتضيع منها خيوط المقارنة، كما تناولنا بعض النصوص والأشكال المتقطعة مع رواية باب الشمس و التي رأينا أنها تصبح الرواية بطبع خاص يعمل على تعزيز الجانب الدرامي فيها وقد حرصنا على تعزيزها في الفصلين الثاني والثالث كما سيأتي شرحه.**

انتقلنا في الفصل الثاني إلى تحليل التقنيات السردية في الرواية وسمناه "تقنيات السرد الروائي في رواية باب الشمس" عملنا على تحديد المفارق السردية وحاولنا أن نقف عند تقنية "تيار الوعي" التي طبعت القالب السردي للرواية وأسهمت في رسم تضاريسها، فلا يمكن تجاوز هذه التقنية في حين أنها تداخلت مع آليات اشتغال الزمن على مستوى الرواية والفيلم، تطرقنا إلى الفضاء في الرواية وبيننا كيف يتقطع مع الوصف ومع بعض التقنيات السينمائية من خلال استعمال المؤلف لتقنيات الوصف المرئية كعين الكاميرا والوصف التدرجى واستخدام الإضاءة والعتمة وتلاعبه بدرجة الألوان كعوامل رئيسية في تحديد الفضاء، ثم انتقلنا إلى معالجة مستويات اللغة والحوار في الرواية على اعتبار أن اللغة هي الوسيط الذي يربط المادة السردية بالقارئ، دون أن نهمل الشخصية باعتبارها العنصر

المسؤول عن تفعيل اللغة وتحديد اتجاهاتها إذ في غيابها تنطفئ أصوات المسرح ويستحيل العرض.

في الفصل الثالث عملنا على فك بعض الرموز السينمائية وربطها بقرينتها الروائية من خلال تحديد آليات الزمن السينمائي ومقارنتها بالمفارقات الزمنية التي جاء بها "جيرار جنیت" : الترتيب، الديمومة، التواتر، ثم انتقلنا إلى البحث في الحبكة السينمائية، من المهم أن نشير إلى أن دراستنا للحبكة جاءت مقتصرة على الفصل الخاص بالسرد الفيلي دون الفصل الخاص بالسرد الروائي، والسبب يعود إلى بنية الرواية في حد ذاتها، فتدخل عشرات الحكايات وأنصاف الحكايات لشخصيات كثيرة لا تنتمي إلى حكاية واحدة حال دون تتبع حبكة واحدة والوقوف على العناصر المحددة لبنائها، في حين يمكن أن نقول أن الحبكة على مستوى الفيلم حتى ولو جاءت مكتفة إلا أن هذا لم يمنع من الوقوف على أهم الخيوط المشكّلة لها، انقلنا بعدها إلى الفضاء الفيلي باعتباره الحيز الذي يحيي مختلف العناصر السردية السينمائية الأخرى وهذا ما يجعله من أقوى العناصر التعبيرية، تعرضنا إلى الشخصية لما لها من حضور أساسي يشغل هذا الفضاء ويعمل على تطويره، ثم حاولنا أن نربط الشخصية باللغة السينمائية وال الحوار باعتباره أحد أوجه التعبير لديها.

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

- اعتمدنا في دراستنا للنص الروائي على المصطلحات الآتية: القصة (*histoire*) والحكى (*Récit*) والحكاية (*diégésis*) والسرد (*narration*) تماشياً مع التحديد الذي قدّمه "جيرار جنیت".

بقي أن نشير إلى المشكلة التي واجهتها في تحليل الجانب المرئي "الفيلم" والمتمثلة في غياب دراسات متخصصة في الجانب التطبيقي للسرد السينمائي إلا أننا ارتأينا أن لا نفصل دراسة الرواية عن الفيلم، يجب أن نذكر أن اختيار موضوع البحث وكذلك المدونة الخاصة به "رواية باب الشمس" لم يكن اعتباطياً وإنما جاء بعد سلسلة من القراءات والدراسات في مجال السرد الروائي والسرد السينمائي، وبعد قراءتنا للرواية وأعجبنا الشديد بأسلوب الكاتب ولغته المتفردة انتابنا فضول شديد للاطلاع على الفيلم المعد عنها، حيث أن عمليات الإعداد والاقتباس شملت مادة أدبية لا يستهان بالنسبة للأدب الغربي، إلا أنه بالنسبة للأدب العربي ما زالت بعيدة عن روح الأدب وعن المعنى الصحيح للاقتباس ، ولعل الخطأ الأول في رأينا يعود إلى الرغبة في التقيد بالعمل الأدبي وهو هاجس يُسيطر على الكثير من المخرجين وكتاب 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 المتفرجة من نص الرواية دون أن يقضوا على روحها وهذا لا يعني أننا ننفي نجاح بعض الأقلام المقيدة بالنصوص الأصلية لكن وحدهم الكبار من المخرجين ينجحون في ذلك.

يجدر بنا بعد هذا العرض أن نقول إن دراستنا سبقتها دراسات عديدة أخذت بعين الاعتبار العلاقة التي تجمع السينما بالرواية، وإن كانت تبتعد بعض الشيء عن تقنيات السرد الفيلمي، لكننا لا ننكر أنها أسهمت في استكمال بحثنا وإضافة جوانب كانت بعيدة عن إدراكنا أهمّها: تقنيات السرد بين الرواية والسينما لوافية بن مسعود، والسرد السينمائي لفاضل الأسود، الدراما بين النظرية والتطبيق لحسين محمد رضا، وتوظيف التراث في الرواية العربية لمحمد رياض وطار.

اخترنا البحث في منهج متواافق ونوع الدراسة؛ منهج سيميائي يتخلله الإحصاء حيث انطلقنا من نصين متباينين ظاهرياً متكاملين داخلياً : الخطاب الروائي والمحكي الفيلمي، قمنا بتحليل تقنيات كلّ منها ووقفنا على الخصائص البنائية والسيمائية المميزة لكل نص، قارنا أوجه التشابه وأوجه الاختلاف بين الرواية والفيلم من خلال تصنيفنا للثانيات المقابلة في كل نسق تعبيري، بحثنا في آلية التبادل والتفاعل بين المجالين اللغة المكتوبة واللغة المضورة، حددنا أهم التغييرات والتحويرات التي أضافتها السينما إلى النص الروائي.

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

- ناقشنا الخصائص الدرامية في الرواية المتقطعة مع النسق الصوري.
- حدّدنا التقنيات السردية في النص الروائي والنص السينمائي.
- حضرنا 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 وتوفيقه لمساعانا هذا، كما نشكر الأستاذ الفاضل الدكتور أمين الزاوي على رعايته لهذا الجهد بالنصيحة وإثرائه له من خلال الحوار العلمي الهدف، كما نشكر أستاذة المعهد العالي لمهن فنون العرض والسمعي البصري (ماحي محفوظ، حبيب بوخليفة)، على الوقت الذي وفّروه لهذا البحث كي يكتمل على ما هو عليه.

# **الفصل الأول**

## **التفاعلات النصية في رواية باب الشمس**

**1- مدخل**

**2- توظيف "ألف ليلة وليلة"**

**3- توظيف العجائبي**

**4- علاقة الراوي بالمرؤي له**

**5- تداخل الحكايات**

**6- توظيف التاريخ**

**7- تجليات الموت**

**I- الفصل الأول : التفاعلات النصية في رواية باب الشمس**

**مدخل:**

إن الإنسان بحكم وجوده في هذه الحياة، لا ينفك يعيش تجارب تتآلّف فيما بينها لتشكّل سلسلة من الحكايات، ربما يحكّيها فيما بعد على شكل نوافذ مفتوحة على الماضي، وربما يحتفظ بها لنفسه لكنه يستفيد منها في تجاريّه اللاحقة، هذه التجارب تتراكم داخل وعي الإنسان لتشكّل مع الوقت حاجزاً يعيقه عن الرؤية فيستغرق في ذاته يكلّمها ويحكّي معها لعله يكتشف لغز الحياة وسرّ الحكاية.

هذا يعني أننا نعيش داخل الحكاية وبمعنى آخر حياتنا عبارة عن حكاية، حكاية تبحث عن سارد يحكّيها ربما نحكيها بتفاصيلها الصحيحة، وربما نضيف عناصر جديدة اقتضاهما الحال أو الحالة النفسيّة للسارد، 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 متعددة، نحكي ما كنّا عليه شهود وما سمعنا عنه، وما اعتقّدنا أنه حقيقي ننسج قصصاً تفوق الخيال، ثم نجلس نستمع إليها بشغف كبير ونتمنّى لو كانت حقيقة، ولعل هذا الارتباط بالحكاية يعود إلى كون الإنسان يرفض واقعه لما يحمله من ألم ومعاناة ويهرب إلى الحكاية حيث يعيش الحب والسحر والأمل « نصنع من الوهم وأحلام اليقظة شيئاً يصلح للسرد والرواية، ونلقى السمع بشغف إلى حكايات وقصص الآخرين، ونتعجل سماع روايات الآخرين »<sup>(1)</sup>

---

<sup>(1)</sup> فاضل الأسود، السرد السينمائي، خطاب الحكي، تشكيلات المكان، مرواغات الزمن، د ط، د ت، ص 75.

هكذا تصبح الحكاية عنصراً مكملاً لوجود الإنسان ولعلّ العبارة السحرية التي ألفنا سماعها عند الجدّات "كان يا مكان وسالف العصر والأوان" تلخص معنى الحكاية التي لا تنفصل عن المكان الذي يعده مسرحاً لأحداثها والزّمان الذي يصعب تجسيده، لذلك تلأّح الحكاية إلى استحضاره في كلّ مرة، ولعلّ هذا ما يضفي عليها عنصر التشويق ويزيد من درامية الرواية.

لقد ظلت قضية نقاء الأجناس الأدبية موضوعاً معاً ومكرراً طيلة القرن التاسع عشر والقرن العشرين، لكنّها استقرت عند الكثير من النقاد والكتّاب الدراميين.

إنّ عملية التأثير والتأثر بين الأجناس الأدبية لا سبيل لإنكارها، هذا يعني أن النّص الدرامي<sup>(\*)</sup> لا يتحقق في كليته إلا من خلال عرضه، وهذا ما ينطبق على النصوص الإبداعية الأخرى كالرواية والقصة، الواقع أن عملية العرض تتمّ لدى القارئ قبل أن تصل إلى يدي المخرج، فالنص الجيد يحمل القارئ على دخول عالم فسيح من الصور، تغدو كلماته المكتوبة معه سلسلة من اللقطات المشاهد الحديثة في حركة وдинامية سريعة ما يجعل التوقف عن فعل القراءة أمراً صعباً، فالقارئ في حاجة دائمة إلى المعرفة وإشباع الحاجة، ولا يتّأتى له ذلك إلاّ من خلال القراءة المتواصلة، كما يحدث عادة أثناء مشاهدتنا لأفلام جيدة تحتاج للتحليل وبعد النظر «إنّ ما أتذوقه من القصص ليس هو مضمونها

<sup>(\*)</sup> 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 أتدوّق بالأحرى الخدوش، إنّي أركض، وأقفز، وأرفع رأسي،  
وأعود للغوص ثانية»<sup>(1)</sup>

وبالرغم من أنّ هذه الدرامية موجودة في كلّ شيء يحيط بنا، إلاّ أنّه لابدّ من خبير فنّي يتحسّس مواضعها، ويقف عند نقاط قوّتها فالأحداث تمر أمام أعيننا في صور معقدّة، تحمل صراع إرادات وتضارب قوى، لكننا لا نراها في كليتها على أنها نوع درامي، لكن الخبر الفنّي يراها من الأعلى ويمكن أن يحكم على درجة دراميّتها «إن الدرامية تنبّت في كل زمان ومكان على الإطلاق بحيث يسعنا أن نقول دونما تحفّظ بأنّ ما هو بريء من الدرامية براءة متطرفة بل مطلقة هو الجنة، حيث تسترخي القوة الروحية وكأنّها في سبات أبدى»<sup>(2)</sup>.

وحتّى نتمكن من تعريف الدرامية بشكل عميق، لابدّ من التطرق 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 استقرّ الأمر على تعريف مقبول للمصطلح»<sup>(3)</sup>.

ولعلّ صعوبة تحديد مفهوم معادل لمصطلح "الدراما" تعود إلى كون "الدراما" ارتبطت بأجناس أدبية كثيرة، فنجدتها 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

<sup>(1)</sup> علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، دراسة في التجلّيات الدرامية للسرد العربي القديم، المركز الثقافي العربي، د ط، 2006، ص 14 عن رولان بارت، لذة النص، ص 36 - 39.

<sup>(2)</sup> علي بن تميم ، السرد والظاهرة الدرامية، ص 15 عن يوسف اليوسف، ما الدرامية، ص 17.

<sup>(3)</sup> المرجع نفسه، ص 12.

نفسه، لكن هذا لا يعني أنه يستحيل ضبط المصطلح وإنما نفضل أن نريشه بمجال الدراسة تقادياً للوقوع في اللبس فتضيع مناً بذلك خيوط المقارنة والتحليل.

ارتبط مصطلح الدراما في البداية بالنص المسرحي المعدّ للعرض، هذا يعني أن الفن في الدراما لا يكتمل إلاّ بعد عرضه، وهذا يعني أن النص المسرحي قبل أن يصل إلى خشبة العرض ما هو إلاّ نص أدبي، يمترج فيه الحوار والشخصيات والحبكة وسلسلة من الأزمات هذا ما يجعل النص المسرحي أقرب الفنون إلى الرواية أو ما يسمى بالرواية الدرامية إذ «هي شكل وثيق الصلة في بنائها بقسم كبير من الأدب الدرامي سواء التراجيديا أو الكوميديا، وتتواءن فيها الشخصية بقيمة الحدث، بحيث تقوم الحبكة على أساسهما معًا، فتحتفي الهوة بين شخصيات الحبكة (...). فالسمات المعاينة للشخصيات تحدد الحدث، والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورة إياها، وهكذا يسير كل شيء في الرواية إلى النهاية»<sup>(1)</sup>.

فللدرامية لا تتجسد إلاّ في مظاهر النزاع والصراع والحركة المستمرة داخل النفس البشرية والتي من شأنها أن تفجر طاقات متفاوتة، يمكن أن تترجم في الحياة اليومية، أو في نصوص أدبية مختلفة كالقصة، الرواية، المسرحية... وفي غياب هذه العناصر مشتركة لا يمكن أن تتحدث عن الدرامية، ولا يمكن أن نطلق على رواية ما "رواية درامية" «الدرامية لا يسعها أن تكون سوى التناقض القائم بين الخصوصيات والإنكار المتبادل بين الإرادات

<sup>(1)</sup> علي بن تميم ،السرد والظاهرة الدرامية، ص11 عن إدوبين موير، بناء الرواية، ص 37 - 43.

المتضاربة والمصالح المتعارضة والأهواء المتغيرة، ولهذا كانت الدرامية أقدر من الشاعرية

على تصوير النفس في علاقاتها بمجمل شرطها الوجودي المعاش <sup>(1)</sup>.

في حين ارتبط مصطلح الدراما بالعرض، إذ لا تكتمل جمالية الدراما إلا من خلال استجابة المشاهد أو المتردج التي تكون ظاهرة على الأغلب، وهذا ما يضفي على خيبة المسرح المشعة بالإضاعة وأزياء الممثّلين ونظرة المتردجين الدراما في شموليتها والتي تقترب من الكمال «إن الاستجابة والتعاطف التي تقوم بين القائمين بالعرض وبين جمهور المشاهدين تشكل عنصراً هاماً من عناصر الدراما نفسها وإن الإحساس بالمسرحية لا يكتمل دون قيام هذه الاستجابة» <sup>(2)</sup>.

من هنا نلاحظ أن الخصائص أو الصفات النوعية للدراما، تستدعي ضرورة توفر درجة هائلة من التوتر والصراع الداخلي للشخصية، المنصهر داخل حبكة مكثفة تصل بالDRAMATIC إلى مستوى العرض (الدراما)، فالتفاعلات الشخصية ومشاعرها وهاجسها وإيماءاتها ودرجة إشعاعها وسلوكها تشاهد وترى وتسمع في فضاء حقيقي وفي زمن محدود، ما يدعونا للقول أن الدرامية هي أساس الدراما وفي غياب الأولى تغيب الثانية، كما أن الدرامية المحكومة بالنص ظاهرياً أكثر حريةً وانتشاراً في الفضاء والزمان من نظيرتها "الدراما"، لأنها 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 (الممثّل) أن يغيّر سلوكه أو حواره لأنّه مقيد بحبكة واحدة وبזמן محدود وفضاء مدروس.

<sup>(1)</sup> علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية ، ص 11، عن إدوين موير، بناء الرواية، ص 15.

<sup>(2)</sup> حسبي رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1973، ص 31.

لكن يبقى الإنسان في الحياة هو بطل الدراما، لأنّه لا يستقر في وضعية واحدة، فهو في صيرورة وتحولٍ وتحدد ل الواقع والجمود ورفض ومحاولة استيعاب لخيالاً نفسه وفي هذا تكمن دراميته و ديناميته، 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 المتحركة أو الصورة الحركة»<sup>(1)</sup> فهما يشتراكان في سمة واحدة هي تصوير الواقع المتأزم من خلال عالم يقترب من الحقيقة لكنهما يعتمدان طرقاً مختلفة، يستعمل الكاتب الكلمة المكتوبة المشحونة بالصور والخيال، في حين يستعمل المخرج الصورة المرئية المشحونة بالحركة والأصوات ودرجات متفاوتة من الإضاءة، يهدفان من خلالها إيجاد معادل حسي للتعبير والتبلیغ، فالتعبير يعتمد على الإحساس بالواقع المحيط بالكاتب والمخرج، والتبلیغ يعتمد على مدى تفاعل القارئ أو المشاهد مع المادة الموجّهة إليه.

وإذا كان النص قد نجح في استعارة بعض مصطلحات الدراما التي وظفها في مختلف البنية السردية التي شغلها، إلا أن نجاحه الحقيقي بقي مقترباً بميزة أصلية متداخلة في تكوينه، هي التجربة الإنسانية بجميع دلالتها وحملتها داخل العملية السردية «العناصر

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

**الأساسية التي لابد من توافرها وبروزها وتفاعلها في كل عمل يحمل الطابع الدرامي هي الإنسان والصراع وتناقضات الحياة»<sup>(1)</sup>.**

ولعلّ اجتماع هذه العناصر الثلاث في رواية "باب الشمس" <sup>(2)</sup> لإلياس خوري التي نحن بصدده دراستها، زاد من دراميتها وشجع المخرج على إعداد نص سينمائي مقتبس عنها «إن النص الأدبي ليس سوى البداية (... ) وهذه البداية لا تصبح مكتملة ما لم يتم خلق شخصيات بواسطة الممثلين» <sup>(3)</sup> تتحرك فوق خشبة المسرح، تقفز وتتطير، وتملك الحرية في الحركة والإيماءة والتعبير عن مشاعرها بصوتها الخاص لا تحتاج إلى سارد يحكى عنها وبخبيئ خلف ظلّها موهبا القارئ بحرّيتها وقد استطاع إلياس خوري من خلال توظيفه لآليات سردية متنوعة أن يصل بالحكاية والمنطوق الشفوي إلى تحقيق الدرامية في أسمى تجلياتها وانشطارها اللامنهي.

### **I- توظيف "الف ليلة وليلة":**

عرفت الرواية العربية عدّة صراعات فكرية وفنية وحضارية قبل أن تستقر على الوجه الذي تعرفه اليوم، فرواية الحداثة وما بعدها أصبحت تدرك أن التجديد الروائي لا يأتي من الخارج وإنما هو نتيجة جملة من التجارب 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 المتقطعة مع الواقع الذي يحكمها «رفضت الرواية العربية في العقود الأخيرة تبعيتها وبدأت تبحث عن أصالتها

<sup>(1)</sup> علي بن تميم، السرد والظاهرة الدرامية، ص 19.

<sup>(2)</sup> إلياس خوري، باب الشمس، دار الآداب بيروت، الطبعة السادسة، 2010 إلياس خوري، كاتب وأستاذ جامعي وكاتب مسرحي، ولد في العاصمة اللبنانيّة بيروت عام 1948، كتب عشر روايات ترجمت إلى لغات عديدة، لكن تبقى رواية باب الشمس من أفضل عشر روايات عربية، حالياً يشغل منصب محرر في ملحق الحقيقة وهو الملحق الثقافي لجريدة النهار.

<sup>(3)</sup> حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص 512.

وهويتها الخاصة، بعد أن تعلّمت أصول القصة وتقنيات السردية المعاصرة، وقد حفّقت الرواية العربية هذه النقلة العامة على طائق انتماها بالعودة إلى التراث القصصي والسردي <sup>(1)</sup> هذا يعني أنّ الرواية في مرحلة من مراحل تطورها بدأت ترصد المواقف المتعددة المتجلّزة في الواقع والمرتبطة بتاريخها وتراثها العميق بعدها صبغته ب التقنيات السردية التي أخذتها عن الرواية الغربية وعلى أيّة حال لا يمكننا أن نتحدث عن خصوصية السرد في رواية "باب الشمس" دون أن نتطرق إلى أبرز العناصر التي أسهمت في تأسيس البنية العامة للحكاية المتقطعة مع الواقع المrir للشعب الفلسطيني، تغذّيها الذاكرة الجماعية وتتناقلها في أنماط تعبيرية مختلفة لا تخلو من التشويق !

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

ذكرنا سابقاً أنّ الإنسان يعيش داخل الحكاية فهو يتحرك من خلال الحكاية، ويعشق سمع حكاية الآخرين، وارتباط الطفل بأمه عادة ما يربطه بحكاية الليل التي كانت تقصّها عليه كل ليلة حتى يستسلم للنوم وكله شوق لنهاية الحكاية التي لم يعرفها أبداً متّما استحال عليه أن يعرف نهاية حكايتها في عالم الحقيقة.

ولعلّ رواد الحداثة وما بعد الحداثة قد نفطّنوا إلى مدى تمسّك الإنسان بالحكاية وبالرغم من درجة التطور والتقدّم العلمي التي أصبح يعيش فيها، إلا أنّك تجده يذوب أمام الجملة السحرية "كان يا مكان" ولعلّ هذه "الكان يا مكان" تعني أنّ الذي كان لم يكن فعلاً

<sup>(1)</sup> محمد رياض ونار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد الكتاب العربي، طبع 2002، ص 31.

بل هو وهم بعيد كل البعد عن الحقيقة ولعلّ الخيال هو ما يبحث عنه الإنسان بعدهما 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 العربية فيرجع اتصالها بحكايات "ألف ليلة وليلة" إلى بداية القرن العشرين إذ عمد الروائيون إلى مراعاة صنف القراء الذين كانوا من أنصار المثقفين حيث جاءت هذه الحكايات كبديل للمؤلفات الشعبية التي تداولوها فيما بينهم لفترة من الزّمن وقد جاءت في البداية قريبة من نسق حكايات ألف ليلة وليلة إلى حد التشابه الشّديد «فخضعت الأحداث للمغامرات، والغرائب والعجائب، والاستشهاد بالشعر، وتأثرت الشخصيات بشخص ألف ليلة وليلة، فبدت إما خيرة، وإما شريرة لا يؤثّر فيها الزّمن ولا البيئة<sup>(1)</sup>».

إلياس خوري في رواية "باب الشمس" استعان بالنسق التراخي في السرد، فلجاً إلى رواية "ألف ليلة وليلة" لينسج جملة من الحكايات المؤطّرة المنزلقة عن الحكاية الإطارية، يأخذ السارد الرئيسي على عاتقه زمام الحكي فيصبح قريباً من ساردة "ألف ليلة وليلة"- شهرزاد - وإذا كانت هذه الأخيرة تسترسل في الحكي حتى تبتعد عن نفق الموت على يد الملك "شهريار" ، فإنّ "خليل" كان يستدعي الحكايات ويكلّم يونس الميت سريرياً، عليه ينجح في إيقاظه ليكون شاهداً على عدم تورطه في موت "أبي دياب" وبالتالي ينجو من موت محتم على يد جماعة هذا الأخير.

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

يعرض السارد "خليل" حكايات وأنصاف الحكايات بأسلوب يحاكي "ألف ليلة وليلة"، وهذا لا يقتصر على الآية فقط بل يعتمد على البناء الداخلي للحكاية، إذ يجعل نص الرواية شبيهاً بالنصوص التراثية التي تحتاج إلى عمق وتحليل لطبيعة النفس البشرية.

ويحضر التراث السّردي في رواية باب الشمس، من خلال نوعية المواقف المطروحة والتي تصل أحياناً إلى درجة العجائبي والغريب «ينهض عالم ألف ليلة وليلة على المزاجة بين الواقع والعجبائي، وهو 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 إقامته في الواقع ليس إلا تعويضاً عن الحدود الضيقه لعالم الواقع، وتجسداً لرغبة الإنسان في تجاوزه، والخروج من أسره»<sup>(1)</sup> ولعل إلياس خوري قد استدعاي هذا النوع من القصص حتى يتفرد بخاصية تراثية تقرّبه من العالم الروحي للإنسان، فهو لا يطلب من القارئ أن يصدقه، بقدر ما يمتعه بخصوصية الحكاية وغرائبها التي لا تتفك تشذّ انتباهه من خلال مساحتها التخييلية، ولعلنا نجد في توظيف التراث في قالب حديث البذرة التي تشغل النّص وتتموّل لتقرّع وتعطي نصاً جديداً لا يخلو من تعقيدات الحداثة وما بعدها هذا ما أسهم في ظهور نوع جديد من الروايات مبني على نسق الحكاية الإطارية والحكايات المؤطرة المتتالية عنها.

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

<sup>1</sup> محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، 59.

تنتمي الحكايات التي يسردها خليل إلى الحكايات المؤطرة التي يمكن الاستغناء عنها دون أن يتزعزع النسق التنظيمي للرواية، في حين لا يمكن الاستغناء عن الرواية الإطارية التي تجمع السارد الرئيسي (الراوي) بالمرؤي له (يونس).

يدخل السارد في دهاليز حكايات فرعية، يحكيها بلسانه ومن منظوره الخاص أو يتركها لشخوصه تسردها بنفسها، وفي هذا المستوى من الحكايات المؤطرة، تتدخل الحكايات وتشعّب وتتفتح على حكايات أخرى غير مترابطة في الغالب، ولا يجمعها سوى الحكاية الإطارية التي تعمل على تنظيم وتنسيق فعل الحكي على مستويات متباينة وبطرق متعددة.

وإذا كانت عملية الحكي عند شهرزاد مرتبطة بدرجة براعتها في السرد من خلال شدّ انتباه المرؤي له "شهريار"، إذ قد تفقد حياتها في حالة ارتخاء درجة التشويف عندها، ما يدفع المرؤي له الانصراف عنها، فإن الحال يختلف مع "يونس" المرؤي له، لأنّه مجرّد السّماع ضمنياً<sup>(\*)</sup>، 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<sup>(1)</sup>».

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

(\*) لا يمكن أن تدخل في تفاصيل طيبة من شأنها أن تقرّر إن كان المرؤي 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 منطق الحكاية لا الحكاية نفسها، وتعامل مع الوحدة السردية المتمحورة حول البحث عن الكنز، بوصفها رمزاً، لا حقيقة، فالبحث عن الكنز، من هذا المنظار، ليس إلا البحث عن الحقيقة<sup>(1)</sup>».

هذه الحقيقة التي باعت بالفشل في مناسبات عديدة، إذ رأيناها مع رحلة أم حسن إلى "الكويكبات" التي انتهت بعودتها خائبة تحمل إبريقها القديم الذي قدمته لها اليهودية "إيللا" بدلاً عن منزلها وعن فوارتها<sup>(2)</sup>، وكذلك رحلة نعمان الناطور الذي عاد إلى "الدانمارك" حيث يقيم، يحمل مفتاح بيته و ذاكرته الصغيرة عن عدد الغرف ومواقعها<sup>(3)</sup>، وإذا كانت الرحلة على المستوى الروائي قد انتهت بالفشل، فإنّها على مستوى الموروث الشعبي قد انتهت بالنجاح، وهذا ما يجعل النص الحداثي المنبثق عن النص الموروث في أزمة هوية، فهو يبحث عن التسويق والخيال في النص الموروث لكن عندما نسقطه على النص الروائي يصطدم بالواقع المريء، فلا مناص له من تصوير الحقيقة خصوصاً عندما يتعلق الأمر بنص ذي طابع تأريخي له خصوصيته وحملته السردية.

ومن هنا جاء تفرد رواية "باب الشمس" إذ استطاع الكاتب أن يجمع بين الحداثي والموروث في قالب متناسق جمع بين التسويق والواقع، فالمقارنة البسيطة بين رحلات سندباد المتعلقة بالبحث عن الكنز و رحلات شخصيات الرواية المتعلقة باسترجاع البيت تكشف لنا أن «الحكائي انتهى إلى النجاح أما الروائي الواقعي فقد انتهى إلى الإخفاق<sup>(4)</sup>».

<sup>(1)</sup> محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص54.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص29، 100-107.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص114-116.

<sup>(4)</sup> محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص42.

تظهر المقارنة الأولية للإطار العام لبناء حكاية "ألف ليلة وليلة" ورواية "باب الشمس"

الفروقات الآتية:

- اعتمد السارد الرئيسي "خليل" على حكاية إطارية مركبة تفتح على حكايات فرعية لا رابط بينها ثم تعود لتغلق على مستوى الحكاية الإطارية.

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

- يعمل السارد الرئيسي "خليل" على إيهام المتلقي بواقعية الحدث، ويبحث عن مصوّغات لفظية للربط بين حكاياته الفرعية.

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

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

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

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

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

- خليل يستمر في الحكي مدة ستة 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

التسويق عند كل محطة يضمن لها يوماً جديداً تحياه لتكميل الحكاية.

- السارد خليل يبدو (\*) مفتوحاً في سرده لحكاية الآخرين، لأنّه سمح لشخصياته سرد

حكايتها من خلال مسوغات لفظية كان يكتفي من استعمالها: قالت أم حسن، قيل

لي - أخبرني نعمان الناطور، يقول الدكتور أمجد...

- يشتراك "خليل" و"شهريار" في سرد بعض الحكايات المتشابهة، وهذا النوع من التفاعل يطلق عليه الباحث سعيد يقطين "التعليق أو التعليق" (2)، فحكايات البحث

عن الكنز في "ألف ليلة وليلة" تتقاطع مع حكاية "أم حسن" التي ذهبت لتبث

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، لأنّ الرواية كان يسرد معظم الحكايات وكذلك الحوارات والتعليقات التي تتعلق بشخصوص الرواية - هيمنة الصوت الواحد - خليل وحده له الحق في نقل كلام الآخرين، لذلك لا نعرف مدى صدقه وبالتالي مدى افتتاحه.

(2) سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، دت، دط، ص.5.

## الفصل الأول

### التفاعلات النصية في رواية "باب الشمس"

رواية "باب الشمس" **	حكاية "ألف ليلة وليلة"	الشخصيات/الحكاية الإطارية
خليل ويونس الأستدي	الملك شهريار وشهرزاد	الحكاية الإطارية
حكاية شمس/فواز حكاية أم حسن وإبريق الشاي حكاية عدنان وسجن اليهود حكاية نهى والاغتصاب الجماعي	حكاية التاجر والعفريت حكاية الصيّاد والعفريت حكاية قمر الزمان حكاية حلاق بغداد	الحكايات الفرعية
خليل يحكي لـ يونس	شهرزاد تحكي للملك شهريار	الراوي/المروي له

2- توظيف العجائبي:

يروي السارد الرئيسي حكايات عجيبة سمعها عن شخصيات أخرى هذه الحكايات لا تبدو واقعية، لكنّها انتشرت في أوساط الرواية وتتناقلوها فيما بينهم كلّ يحكيها من منظوره الخاص، هذا ما يضيف للرواية بعداً درامياً جديداً تماشياً مع إفرازات الحداثة وما بعدها، من جهة أخرى يجد القارئ نفسه أمام جملة من التساؤلات تتعلق بدرجة اقتراب الحكاية من الحقيقة خصوصاً أنّ الحكاية الواحدة عرفت أكثر من سارد «**يستمر الماضي في الحاضر من خلال استمرار الخيالي والمعجمي الذي تعجّ به ألف ليلة وليلة في الحاضر الذي يعجّ أيضاً بالأحداث العجيبة والخيالية**»<sup>(1)</sup> وهذا يعني أنّ الحاضر اليوم لا يزال يحتضن الكثير من العجيب والغريب الذي تتقاسم المجموعة المرهونة بصراعات أزليّة وحضارية تتعلق بالهوية والدين غالباً، ولعلّ اختيار الكاتب للعنوان "باب الشمس" كان بمثابة تمهد لطبيعة الحكايات المتسرّبة عبر نسيج الرواية، إذ تدفع المتلقي عند أول لقاء يجمعه بالعنوان إلى استحضار واحدة من تلك الحكايات العجيبة، وهذا ما يحدث فعلاً عندما يتوغل في نسيج النص ويدّوب في حكاياته، فحكاية "خنز الرّغيف" مثلاً هي واحدة من القصص الغريبة التي يتقاسمها عدد من الرواية، نذكر على سبيل المثال حكاية "شاهينه" جدة "خليل" التي تدعى أنّ طفل الرّغيف<sup>(\*)</sup> (قد مات في ظروف غامضة، في حين تؤكّد "أم فوزي" أنّ أمّه قتلتة خوفاً من الكهل الذي هدّدها بالقتل في حالة عدم نجاحها في إسكات الطفل لأنّه كان يخشى أن يكتشف اليهود أمرهم فيقومون بقتلهم كما فعلوا بإخوانهم الفلسطينيين)، السارد في هذه الحالة لا يكتفي بعرض وجهتي نظر سارديته وإنّما يقترب جوّ الغرابة والمعجميّة ليحمل الشّك لصالح

<sup>(1)</sup> محمد رياض وتار، *توظيف التراث في الرواية العربية*، ص 57.

<sup>(\*)</sup> لقب طفل الرّغيف لأنّه كان يبكي بشدة فقدّمت له أمّه نصف الرّغيف لتسكته لكنه استمر في البكاء لأنّه كان يريد الرّغيف كله.

ووجهة نظر "أم فوزي"، يقول "خليل" مؤكّداً «أمه قتلتـه هل تسمع يا أبي، قتلتـه خوفاً من الكهل الذي كان خائفاً من اليهود<sup>(1)</sup>».

ومع تعدد الرواية تتعدد زوايا النّظر، ويلاحظ القارئ أنّه أصبح عنصراً مشاركاً أو منسقاً في العملية السردية بطريقة غير مباشرة، وسواء قاتلت الأم طفلها أم لا يبقى المهم هنا هو مستوى الغرابة التي تحمله الحكاية وكيفية تغيير المنطوق الشفوي من سارد إلى آخر ولعل اختلاف وجهات النظر يدل على تقاطع الحقيقة مع الخيال، الصدق مع الكذب، الزيادة مع النقصان، خصوصاً عندما نضع الحكاية في سياقها التّاريخي المتمثّل في الهجرة الجماعية والهرب من موت محتم من جهة أخرى تتضاعف نسبة انتقال الحكاية من سارد إلى آخر وبالتالي تتشطر الحكاية الأصلية إلى عشرات الحكايات، كل واحدة تأخذ اتجاهًا معيناً إذ لا تحافظ إلا بجزء صغير من الحقيقة ولعل حكاية طفل الرغيف<sup>(2)</sup> ليست الحكاية الغربية الوحيدة في نص الرواية، بل هناك حكايات أغرب منها مثل حكاية مجنونة الكابري<sup>(3)</sup> التي أصبحت تتجول في القرى المهجورة وتجمع عظام الموتى داخل كيس تحمله على ظهرها وحكاية "سليم أسعد"<sup>(4)</sup> الذي صار شعره أبيض بعد مجزرة شاتيلا، وحكاية كهلة "عكا" التي أصبحت ترى المستقبل<sup>(5)</sup>.... هذه الحكايات وغيرها تتمّ عن الخيال الواسع الذي صاحب الذهنية الفلسطينية إبان الهجرة الجماعية، ولقد ساعد تواجد عدد كبير من الرواية في موقع واحد (المخيمات اللبنانيّة) على تناقل الحكايات وتناقلها من فرد إلى آخر ومن مجموعة إلى أخرى، ولعل ظهور هذا النوع من الحكايات بصفة مكثفة في نسيج الرواية

(1) باب الشمس، ص 213 - 214 - 215 - 216 - 217.

(2) المصدر نفسه، ص 213.

(3) المصدر نفسه، ص 64، 65، 66.

(4) المصدر نفسه، ص 264.

(5) المصدر نفسه، ص 380.

جاء كنتيجة حتمية مقاطعة 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، وتنتظر إلى كي ترى دهشتني وإعجابي، وكنت أدهش وأعجب، كل حكاياتنا هكذا، يجعل الضحك يمتزج بالبكاء، وتخرج الفرح من الحزن<sup>(1)</sup> هذا يعني أن الراوي "يونس" والمروي له "خليل" قد اتفقا على النسق التّكاري للحكاية الفلسطينية "الدهشة والتعجب" التي يتولد عنها الفرح والحزن، هذه المفارقة الإنسانية تكشف عن الحالة النفسية للرواية والمروي لهم باعتبارهم مؤسسي هذا النسق من الحكاية، فهو ليس وليد اللحظة وإنما هو حصيلة جملة من التكتلات الثقافية والحضارية والاجتماعية المنصهرة في قالب حكايات تخيلي جعل من العجائبي والغريب مادة خصبة لتناسل الحكاية وتتاقلها تغذيها الذاكرة الجماعية.

<sup>(1)</sup> محمد رياض وтар، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 290.

### 3 - علاقة الرواية بالمروي له (المخاطب/المخاطب)

اعتمد "إلياس خوري" في نقله للحكاية على توظيف أكبر عدد من الحكايات التي سمعها عن شخصيات الرواية المثلثة بأحزان الحرب والشتات والضياع اللامتهي، ولعل انتقال الحكاية عبر القناة الشفوية بعيداً عن التدوين سمح بظهور نسق معين من الحكاية اعتمد في شكله على الثنائية البنائية (الراوي/المروي له) التي لم تقتصر على الحكاية الإطارية بل اقتحمت نسيج الحكايات المؤطرة إذ نجد السارد الرئيسي "خليل" قد تبادل الأدوار مع سارد آخر ليتحول بذلك من "راوٍ رئيسي" إلى "مرؤٍ له" يستمع إلى الحكاية من مستويات متباعدة، هذا يعني أنّ تنازل السارد الرئيسي عن دوره كراوٍ ثابت على مستوى الحكاية الإطارية، والانتقال إلى مرؤٍ له، ينفي عنه السارد العليم الذي لا يحتاج إلى راوٍ يخبره بتفاصيل الحكاية وهذا ما أكدّه السارد بنفسه في مقاطع كثيرة «أنا لم أكن مهتماً بالحكاية، أنت تعتقد أنني بحثت وسألت كي أجمع حكايات الغابسية، وهذا غير صحيح يا سيدي، الحكايات جاءتني دون أن أسعى إليها، جدّتي كانت تغرقني بالحكايات، كأنّها لم تكن تفعل شيئاً سوى الكلام<sup>(1)</sup>».

والواقع أنّ الكاتب قد جمع الحكايات، بل وسعى إليها سعيًا من خلال انتقاله بين المخيّمات واستجواب اللاجئين الفلسطينيين ومقاربة المنطوق الشفوي بالكتب والدراسات، مما أعطى لروايته طابعاً توثيقياً، لكنه يختفي وراء سارده في هذا المقطع، كما هو حال الكتاب الذين ينفون معرفتهم بالشخصية الورقية ويبحثون دائماً عن مبررات تؤكد أنّ علاقتهم بشخصهم لا تتعذر العمليّة التخييلية.

(1) باب الشمس، ص348.

من جهة أخرى يكشف السارد الرئيسي من خلال الثنائيّة الراوي/المروي له عن آمال شخصه المتعلّقة بالعودة إلى الوطن<sup>(1)</sup>، فإذا كان الوطن بالنسبة لـ "إليلا" <sup>(2)</sup> 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 تفاصيل العنصر العربي بل وتعاونه مع العنصر الصهيوني من أجل قهر القضية الفلسطينية.

تستمر العملية الخطابية الراوي/ المروي له على مستوى الحكاية الإطارية حيث يقوم المروي له بدور المستمع فهو غائب عن الوعي لا يحقّ له التذمر أو الاعتراض على أسلوب الراوي في الحكي، وربما كان هذا سبباً مباشرًا لتسرّب عنصر الوهم إلى الحكاية، فخليل بعد مكوثه ستة أشهر وثلاثة أسابيع في غرفة "يونس"، أدمى اللجوء إلى فيض الذاكرة ينتقي منها ما يناسب السياق أو ما يسهل تذكر تفاصيله، لكنه لم يكن متأكداً من دقتها لذلك كان يطلب بإلحاح من يونس الاستيقاظ ومشاركته الحكاية «سوف أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين. وحين أخطئ صلح لي، ولن أبدأ من الأول، فأنا لست مثالك<sup>(3)</sup>.

من هنا نلاحظ أن السارد يكشف عن رواة كثُر لكنه يوجّه خطابه لمروي له واحد هو "يونس" هذا الأخير يعد المحفز المركزي لانتشار الحكاية وتتسللها على مستويات عدّة، إذ بموته تنتهي الحكاية ويتوقف فعل الحكي، ولعلّ الموت في هذه الحالة لا يشمل الثنائيّة الضيقّة خليل/يونس بل يتعدّاها إلى الوجود الفلسطيني برمتّه باعتبار أنّ يونس هو رمز

<sup>(1)</sup> 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.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص 109، 110، 111. ، ص 25-19.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 221.

المقاومة الفلسطينية وإنقاذه من الموت يعني إنقاذ فلسطين من التلاشي والضياع، خصوصاً عندما نعلم أنَّ المؤلف كتب هذه الرواية في وقت يتزامن مع اتفاق أوسلو وهو وقت يعجّ بالسوداوية واندثار الأمل .

#### 4- تداخل الحكايات:

تقوم رواية "باب الشمس" على عدد من الحكايات التي لا تتفاوت وتتناقل عن بعضها البعض تربطها مسوغات لفظية أحياناً<sup>1</sup>، يستعملها السارد ليرشد القارئ إلى آخر نقطة توقف عندها من أجل استكمال تفاصيل الحكاية وتحليلها ذهنياً، وأحياناً يلقي المهمة بكليتها على عاتق القارئ الذي يصبح مجبّاً على تفعيل فيض ذاكرته ذهاباً وإياباً من أجل ربط الأحداث وغريزة الخيوط العالقة وجمع شتات الحكايات المتناثرة هنا وهناك، ناهيك عن عملية الفرز التي يقوم بها على مستوى الشخصيات، فمن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنَّ رواية "باب الشمس" هي رواية شخصيات بالدرجة الأولى وعندما يتجاوز عدد الشخصيات خمسين شخصية تصبح عملية ربط الحدث بالشخصية المناسبة مهمة صعبة، خصوصاً عندما تتشترك 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 أنَّ كل حكاية لا تقلُّ مركزية عن الحكاية الأم (يونس / خليل)، فبالرغم من توزُّعها على مدار الحكايات المؤطرة، إلا أنَّها جاءت هادفة متكاملة البناء تتفرد بأسلوبية سردية تشدها إلى الحكاية الرئيسية وتسير بها من أجل إبداع نسق سردي متكامل.

ولعل صيغة الخطاب "المنطق الشفوي" والفضاء الذي شغل العملية الخطابية أسهماً في تداخل الحكايات وتفرعها، فالسارد الذي استعمل الكلام وسيلة لشفاء يonus مدة ستة

(<sup>1</sup>) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، ص 25-19

أشهر وثلاثة أسابيع بدأ يخلط الحكايات مع مرور الأيام، خصوصاً عندما نعلم أنه كان يخرج بين الفينة والأخرى لقضاء حاجاته الشخصية واستشارة الدكتور أمجد في حالة يonus وحالة المستشفى العامة،... ثمّ يعود ليكمل الحكاية من فيض الذاكرة المتداعية ليصطدم بضياع الحكاية الأولى فيستتجد بمسوّغات الربط حتى لا تضيع منه خيوط الحكاية الأولى «أين كنا؟»<sup>(1)</sup>.

لكن هذه المسوّغات لم تعد تفع فالسارد صار يخلط بين الشخصيات كذلك أحذثك عن أمي ما علاقة شمس بالمسألة<sup>(2)</sup>.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن عملية التذكر لا يحكمها التسلسل أو التتابع الزمني للأحداث والواقع وهذا ما يدفع السارد في كلّ مرة إلى الوقوع في التكرار ليس على مستوى الكلمات والجمل فحسب، بل على مستوى الحكاية بكلّيتها، من جهة أخرى يظهر الخلط بين الحكايات فيغدو الرواذي بذلك جامعاً لفضاءات وأزمنة متباينة في نسق حكايات واحد «الحكايات تشبه بقع الزيت التي تطفو فوق ماء ذاكرتي، أحاول ربطها ببعضها بعضاً، لكنها لا تتراطط ... أنا أكره تكرار الأشياء، لكنها تتكرر إلى مala نهاية»<sup>(3)</sup>.

وإذا كان السارد قد اعترف في مرحلة سابقة، باختلاط الحكايات في ذهنه بسبب تداعي الفكرة داخل صيغة الخطاب الشفهي، فإنه يعود ليكشف سبباً آخر لخلط الحكايات وتدخلها يتعلق هذه المرة بالرواية الذين كانوا يسردون حكايات متداخلة فيما بينها «كما ترى يا سيدى، اختلطت الأمور في رأسي، كما اختلطت في روؤسكم»<sup>(4)</sup>.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص478.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص369.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص351.

<sup>(4)</sup> باب الشمس ، ص343.

هذا يعني أنّ الشخصيات الساردة هي شخصيات فلقة تعيش ضغوطات متباينة تؤثر على تسلسل الحكي عندهم، فأغلبها شخصيات معدبة عانت التشرد والمنفى، ويمكن أن نحصي عدداً هائلاً من أنصاف الحكايات غير المتراكبة، كانتقاله مثلاً من حكایة زوج "أم حسن" إلى حكایة مرض "يونس" إلى حكایة موت "تهيلة" إلى حكایة اغتيال "شمس" من الصفحة التاسعة إلى الصفحة السادسة عشر، بمعدل أربع صفحات لكل حكایة، وهو عدد ضئيل لا يكفي لاحتواء الحكایة، لذلك يضطر إلى العودة إليها في الصفحات المعاوالية، فنجد مثلاً أنه يعود إلى حكایة "أم حسن" في الصفحات (28-29-100-110) في حين يعود إلى حكایة "شمس" في الصفحات (39-45-46-48) حيث يلم الحكایة التي فتحها في الصفحات التي أشرنا إليها سابقاً، وإذا كان السارد يلجأ في هذه الموضع إلى عمليات الفتح والغلق دون أن يكرر للروابط التي تجمع بينها، فإنه في موضع آخر يضع مسوّغات معنوية تربط بين حكاياته مثلاً قرأتنا في الصفحات (100-116) حيث انتقل السارد من حكایة عودة "أم حسن" إلى بيتها في الكويكبات إلى حكایة "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 السارد من حكایة اعتقال "عدنان" من طرف العدو الصهيوني إلى حكایة اعتقال "تهيلة" والتحقيق معها والمسوّغ الذي جمع الحكايتين هو "السجن الإسرائيلي".

ولعلّ تكرار هذا النسق البنائي طولياً 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 السارد يستعرض أحياناً عدداً كبيراً من الحكايات في الصفحة الواحدة<sup>(1)</sup> ما يجعلنا نوازي عمليات الفتح والغلق على مستوى الصفحات بالمشاهد واللقطات على مستوى السينما، من جهة أخرى وفر تداخل الحكايات وتوالدها نوعاً من التطور والنمو في السرد، حتى وإن كان هذا النمو على المستوى الرأسي في اتجاه التنوّع والعمق بدلاً من المحور الأفقي المعهود بنموج الخطّي، فالحكايات المتداخلة وإن كانت تتمحور حول عنصر واحد أو عدة عناصر، فهي تأتي مجتمعة ضمن وحدة بنائية 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 التاريخ في شكل حكايات تتقاسمها شخصيات عاشت الحدث أو سمعت عنه ، وهذا يعني أن مادة التاريخ قد تسربت إلى كل الفضاء الروائي دون أن تقضي على طابعه السردي « الرواية المعاصرة تخضع الخطاب التاريخي لسيطرتها ، فتقدمه بطريقة جديدة، تتاسب وطبيعة الخطاب الروائي »<sup>(2)</sup> هذا ما يدفعنا إلى القول أنّ رواية "باب الشمس" هي رواية الذاكرة المفتوحة على التاريخ، تاريخ فلسطين المسلوبة، تاريخ شعب مشتّت في المنافي، تاريخ أطفال بلا ألعاب أو منازل، كل هذا وغيره يتواكب في سلسل عنقودية ليتشظّى مرة أخرى مشكلاً رمز ضياع الأرض وانقسامها اللامتناهي، ولعلّ هذا الشتات وهذه الفوضى على مستوى البناء النصي ساعدت

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

(2) محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، ص 104.

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

حرص "إلياس خوري" على جمع أكبر عدد من الحكايات من أفواه لاجئين فلسطينيين يعيشون في مخيمات "برج البراجنة" وشاتيلا ومار الياس وعين الحلوة، وحتى يعطي لهذه الحكايات طابعاً تاريخياً، استعان بمجموعة من النصوص والمقالات والدراسات (\*). أَسْهَمَت في إثراء الرواية وأضاءَتْ جوانب تاريخية وسياسية تلمّسناها أثناء قراءتنا للرواية.

رَكَّزَ "إلياس خوري" في استحضاره لتاريخ فلسطين على نموذجين رئيسيين، النموذج الأول تلخص في حياة التشرد والجوع التي خبرها اللاجئون في المخيمات، بينما تجسد النموذج الثاني في الحياة الثورية والسياسية التي كان يحياها أبطال الرواية من الجيلين جيل النكسة 1948، وجيل الانتفاضة.

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

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

لقد تمثلت إستراتيجية "المؤلف" في جعل حكاية يونس/نهيلة حكاية عشق وتوابل، العصب الفاصل بين هنا "الوطن" والهناك "المخيم"، ولعلّ اجتماع الحب والتاريخ في رواية واحدة أعطى للحكاية نفساً جديداً جمع بين الواقع والخيال، وقد تفطن المؤلف إلى كيفية استعراض التواريخ السياسية في الرواية حتى تلتزم مع البنية السردية ، فعمد إلى تشظية الحكاية حتى تبدو التواريخ في موقع متباудة على مستوى النص، فلا يحس القارئ بزخم التاريخ الذي يتقل الماده السردية ويقضي على لذة القراءة، فالدافع إلى توظيف هذه التواريخ هو توثيق المعلومات التاريخية التي يدور حولها السرد الروائي ، يهدف الراوي من خلالها إقناع القارئ بصدق المعلومات التاريخية المسرودة، يمكن أن نعرض بعضها من خلال هذا

الجدول:

الصفحة	الحدث	التاريخ
ص 10	حرب الأيام الستة	1967
ص 24	تدمير قوية "عين الزيتون"	1948
ص 31	استقالة عبد الناصر	1967
ص 37	مذبحة شاتيلا	1982
ص 40	القصف الإسرائيلي لمنطقة الفاكهاني	1981

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

ونعتقد أنّ تطبيع الرواية بالصبغة التاريخية، قد أضفى على الرواية درامية متفانية في استعراض الحقيقة المرة التي تعيشها الإنسانية «إنّ الرواية التاريخية والرواية المعاصرة كلتاها توظف التاريخ، ولكن الفرق بينهما يكمن في طريقة توظيف التاريخ<sup>(1)</sup>».

إذا كان التاريخ يستقصي الحدث ويعرضه عارياً كما هو دون أن يضفي عليه أيّة لمسة جمالية أو فنيّة، فإنّ السرد يستحوذ على أجمل ما يوجد في التاريخ "الدراما" ليعرضه في صور تخيلية تعود بالحكاية التاريخية إلى أرضها الواقعية وزمنها الراهن «مع التشديد على أن الرواية بعامة ليست تاريخاً وعلى أن التاريخ نفسه ليس خارج المخيلة»<sup>(2)</sup>

ولعل التقنية التي اعتمدتها "إلياس خوري" في سرد تاريخ فلسطين، كانت من أنجع التقنيات إذ سمحت برصد عدد كبير من حكايات المنفى والتشرد والموت الجماعي... لتصب في نبع الحكاية المركزية "حكاية يonus الأسدی وزوجته نهیلة" التي أنجبت كحصيلة أولية سبعة أولاد وخمسة وعشرين حفيداً، فـ"يونس" بالرغم من أنه كان ممنوعاً من دخول أرضه "فلسطين"، إلا أنه استطاع من خلال تسلاته الكثيرة، أن يزرع جيلاً كاملاً من الفلسطينيين، يعيش فوق أرضه ويتعلم في مدارسها ويأكل من ترابها، هكذا كتب "يونس" وأمثاله تاريخاً جديداً فرضوه على الحركة الصهيونية التي كانت تعمل على إبادة الفلسطينيين.

ومن هذه النقطة انبعثت كل التواريχ التي جاءت على شكل حكايات ما قبل النوم، تحكيها الجدات 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 حديقتها ومنزلها العتيق، وهذه أم عيسى تحكي عن طنجرة الكوسة التي تركتها فوق النار في بيتها بالقدس...، «برد الماضي المجيد الذي يصرّ السرّد الروائي على استحضاره في الرواية بوصفها حلمًا يراود الجيل الجديد<sup>(1)</sup>».

يكشف "إلياس خوري" في رواية "باب الشمس" الغطاء عن قضايا شائكة لم يهضمها التاريخ بعد، ولعلّ أهمّها قصة المحرقة (شواه بالعبرية) التي يزعم الآخر الصهيوني أنها خلفت الآلاف من اليهود على يد "الнаци الألماني" وهذا ما لم تثبته جل المصادر التاريخية الموثوقة<sup>2</sup>، وكأنّ اليهود لم يجدوا غير الفلسطينيين منفذًا لصبّ غضبهم وحقدتهم الدفين، في حين يعيش الألماني . النازي سابقا . أسمى مراحل القوّة والهيمنة الاقتصادية، هذا ما يضعها أمام مراجعة تاريخية أي ما وقع فعلاً على أرض الواقع، فالإسرائيلي ترك جلاده القوي المهيمن يعيش بسلام، بالمقابل سلط كل أنواع العذاب والمهانة على العربي الفلسطيني لأنّه ضعيف بمقاييس القوّة الاقتصادية والماكينة الحربية «في تلك الأيام حين كان الوحش النازي يقوم بابادة اليهود في أوروبا، ماداً كنتم تعرفون عن العالم، لن أقول، لا، لا تخف، فأنا أؤمن مثلك بأن هذه البلاد، يجب أن تكون لأهلها<sup>(3)</sup>»

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

<sup>(1)</sup> فخرى صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص82.

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

<sup>(3)</sup> باب الشمس، ص291.

يكتب "إلياس الخوري" في روايته عن تاريخ اليهودي الذي اتّخذ عنده عدّة صور، تمثّلت في صورة اليهود العرب باعتبارهم عرباً، مقابل اليهود الغربيين الذين عاشوا في أوروبا، ويمثّل اليهودي في كلتا الجبهتين الضحية التي أجبرت على مغادرة المكان الذي أفلته من طرف الأنظمة التي كانت خاضعة لها والتي تواتطت مع الحركة الصهيونية، فهذه "سارة رميسكي" تتشطر عن كونها يهودية ألمانية لتشيء أسرة فلسطينية، في حين تسكن اليهودية اللبنانيّة "إيليلا" مسكن "أم حسن" مرغمة بعدها اقتحمت من منزلها بيروت، لتكتشف عن حقائق مثيرة تخصّ التصنيفات التي وضعها النظام الصهيوني لنقييم اليهودي العربي واليهودي الأوروبي، من هنا نلاحظ حاجة الخطاب التاريخي إلى البحث في المصادر الأولية التي تشكّل 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 الأسدية، وتظهر قوة الواقع في الحكايات اليومية التي يتقاسمها أهل المنفى المشردين في المخيمات، والقلة الفلسطينية المتبقية في فلسطين.

لا تحاول الرواية في مادتها السردية الكثيفة أن تحلّ التاريخ، أو أن تجيب على التساؤلات المتعلقة بالقضية الفلسطينية، وإنما 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 الحرية في الحكم والتأويل وتحديد الأبعاد السياسية والإيديولوجية والتاريخية للقضية الفلسطينية.

## 6- تجليات الموت في باب الشمس:

المتحفظ لنسيج النص الروائي "باب الشمس" يكتشف أنه ثمة الكثير من الموت المتقطع 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 الجماعية في مخيّمي صبرا وشاتيلا، لخلاص في الأخير أن الموت قد طبع كل حكاية وتوحد مع كل شخصية وكان الكاتب يريد أن يقول لنا أنه هناك حقيقة واحدة ثابتة في التاريخي الفلسطيني هي الموت، وقد ظهرت هذه الكلمة كقيمة دالة أكثر من مئة مرة بلغتها 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 أساس ثابتة، وأن حلم هيرتسلي في قيام دولة يهودية <sup>(١)</sup> موحدة يسير نحو التحقيق » <sup>(٢)</sup>، ولن يكتمل هذا الحلم إلا بإبادة السكان الأصليين لفلسطين، إن هذا الموت الذي أطبق على كل شخصيات الرواية ما هو إلا تجسيد لواقع مرير ، امترج فيه الألم فقدان الأرض فقدان الهوية فأصبح الموت يتلون ويتخذ معاني جديدة في رواية باب الشمس، إذ نجده عند بعض شخصيتها مرادفا للإقصاء « حين دخل الإسرائييليون البروة، نسفوها بيّتاً بيّتاً، لم يأخذوا ثيابنا وشراطيتنا كانوا كالمحاجين ، ينسفون البيوت ويقومون بجرفها، ويدعسون القمح، ويقطعون أشجار الزيتون بالدynamit، لا أعرف لماذا يكرهون الزيتون » <sup>(٣)</sup> يكشف هذا

<sup>١</sup> 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.

<sup>٢</sup> إبراهيم نجم وأمين عقل، وعمر أبو النصر، جهاد فلسطين العربية، ص 23.

<sup>٣</sup> باب الشمس، ص 196.

التصريح على لسان "مهدي" عن سياسة الحركة الصهيونية الممارسة على الأرض والشعب، إذ لم تكتف بعمليات الإبادة الواسعة بل راحت تقتل الثروات الزراعية حتى تذل الشعب وتضطره للهجرة تحت وطأة الجوع والهلاك، يصبح معها الموت مرادفاً للهجرة الإجبارية نحو المنافي وهو موت بطيء أفرز على مستوى الخطاب الروائي الكثير من الضياع النفسي ولو لم الذات «أم حسن على حق، فنحن لن نقيم شيئاً، حتى مقبرة محترمة، ولا أقول نصباً لآلاف وخمسمائة إنسان سقطوا في شاتيلا وصبرا»<sup>(1)</sup>

وقد يغدو الموت حدثاً عابراً لا يحمل أي معنى سوى أنه مجرد رقم يضاف إلى كومة الأرقام الأخرى في تراتبية غير منتهية «أترجع على الطائرات الإسرائيلية تتصف كأنها في مباريات الألعاب النارية، عشت مع الموت ولم أستوعب، وكل الناس ماتوا ، يأتون، وحين نضعهم في أسرة المستشفى يموتون.»<sup>(2)</sup>، في حين يكتسب قيمة الجمال عندما ينصدر مع الراحة الأبدية بعيداً عن فوضى البشر وطعمهم الذي لا ينتهي، نقرأ في هذا الاقتباس على لسان خليل الذي أنهكه الهروب من الموت وأتعبه الحكاية التي لا تعرف النهاية فلجاً إلى الموت يخاطبه ويناجيه عليه يشعر بالراحة التي ينشدها «في الماضي كان الموت في كل مكان وكان جميلاً، أعرف أنه لا يحق لنا أن نطلق صفة الجمال على الموت ، لكن كان هناك جمال ما يلفنا تحت معطفه»<sup>(3)</sup> لكنه يعود ليتخذ طابعاً فلسفياً 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

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 179.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 297.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 505.

يصل إلى موته، يكون قد بنى الكثير من أجزائه ولم يبق إلا القليل<sup>1</sup> يصل السادس الرئيسي بعد هذا التصريح إلى تقديم تعريف فلسفى للموت يختلف من خلاله كل معانى الألم والانكسار والضياع النفسي لشخصيات الرواية، ليصبح الموت في الأخير هو البطل الحقيقى على مستوى الخطاب الروائى، يأخذ من نحب ويتركنا نجر آلامنا وننتظر دورنا، فنموت بذلك مرتبين مرة على خسارتنا لمن نحب ومرة على استعدادنا لموت منظر محظوظ.

- انطلاقاً مما سبق نخلص إلى نتائج أساسية، تتمثل في الآتى:

- تتأسس رواية باب الشمس على الحكاية هذه الخاصية مكنتها من الجمع بين الروائى المتقاطع مع الواقع والحكائى المتقاطع مع التراث والخيال.

- التقابل بين البنية العامة لألف ليلة وليلة والبنية العامة لباب الشمس، سمح بتكتيف المادة السردية وتتويع أساقف ومستويات السرد.

- التوازى بين العجائبي والروائى أفرز قراءات جديدة للحاضر ، فالقارئ اليوم مجبر على تقبّل بعض الحقائق والافتتاح على وقائع جديدة فرضتها الظروف الراهنة.

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

- سمح تعدد الرواية بنقل المنطوق الشفوي كما هو لا كما يجب أن يكون وهذا يعني أنه هناك دائمًا درجة من الكذب-الخيال- في كل حكاية تحكيها ، والمشكلة الحقيقة لا تكمن في درجة صدقها وإنما تتعلق بقدرتها على إقناع القارئ وإبهاره، وفي الأخير الأهم هو ما يعلق في أذهاننا وهذا ما يعطي للنص الروائي تنوعه وجماليته.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 505

طبع الموت كل حكايات الرواية بصبغة تشاومية، تزامنت مع اتفاقية أوسلو التي ثبّطت القضية الفلسطينية وقضت على حلم الشعب الفلسطيني المتمثل في استرداد حقه المسلوب.

## **الفصل الثاني**

### **السرد الروائي في رواية 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: السرد الروائي في رواية "باب الشمس"

### مدخل:

قبل البدء في تحليل العناصر السردية في رواية "باب الشمس" يتوجب علينا الإشارة إلى أنّا اعتمدنا على النظريات التي جاء بها جيرار جنiet<sup>(1)</sup> في كتابه "Discours du récit in III" لاعتقادنا أنها جاءت مكملة للدراسات التي سبقتها ومن جهة أخرى حملت طابعا علمياً ميزة الإقناع والموضوعية في الطرح، فدراسة العناصر السردية في الرواية لا يمكن أن يتم إلا عن طريق الفصل والتركيب في الوقت ذاته ، فالزمان لا يمكن عزله عن المكان الذي يحتويه وكذلك المكان لا يمكن عزله عن الشخصية التي تشغله، فتجعله حيّاً ينبض بالوجود الذي يتجدد ويتطور بتطور الشخصيات التي ترتبط به، فهو يأخذ منها كما تأخذ منه، كما أنّ هذه العناصر لابد لها من أحداث تبرز الصراع الذي تعشه الشخصية وتحدد سلوكها داخل المكان، كل هذه العناصر تتعالق فيما بينها لتشكل رواية متكاملة تتبع جميع عناصرها السردية.

### 1- الزمن والنظام الروائي:

اقترن الزمن بالرواية الفلسطينية التصاقاً شديداً، كيف لا ونحن لا ندرك وجودها إلا بالعودة في الزمن، وهناك نتذكر الماضي الجميل في زمن "ما قبل النكبة" وفي الوقت ذاته نتذكر الماضي الأليم المرير الذي يذكّرنا بزمن النكبة، يوم ضاعت فلسطين وأُجبر أهلها على الهجرة بعيداً في شتات الأرض.

شكل الزمن في رواية باب الشمس عنصراً بارزاً، فقد تنقلت بنا الرواية عبر أزمان مختلفة من عمر القضية الفلسطينية، حيث عاد بنا المؤلف إلى أوائل الأربعينيات من القرن

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

الماضي "1943"، ثم توقف طوبلا عند حرب 1948، حيث عرض سقوط القرى الفلسطينية الواحدة تلوى الأخرى، مروراً بالوحدة السورية عام 1958، وال الحرب الأهلية في لبنان، ومجازر صبرا وشاتيلا، وانتهاء بنزوح الفلسطينيين من بيروت عام 1982، ومن الجدير بالذكر أنّ عنصر الزمن يكاد يتربع على عرش السرد حيث لاحظنا أنّ الحاضر يتلّون بأصباغ الماضي إذ لم يظهر الحاضر إلاّ على فترات زمنية متقطّعة، جمعت "يونس" و"خليل" في غرفة المستشفى في مدة ستة أشهر وثلاثة أسابيع من سنة 1995، وهي المدة التي عاشها يonus داخل المستشفى، وهذا يعني أن زمن الحكي الذي جمع السارد والمسمود له في الحاضر، قد انتهى في السنة نفسها.

1- زمن القصة بين التّحديد واللاتّحديد:

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

الفصل	الصفحة	زمن القصة	الحدث	ملاحظات
	10	20 تشرين 1995	موت أم حسن	زمن القصة محدد
	10	صباح الخامس	نهاية حرب ستة أيام	زمن القصة محدد في الصفحة
		حزيران 1967		الواحدة ينتقل السارد من زمن إلى آخر لا علاقة بينهما
الجزء الأول	31	1970	مذبحة الأحراش وعجلون	زمن القصة محدد نسبياً
مستشفى	31	1967	استقالة عبد الناصر	الساّرد ينتقل من زمن إلى آخر
الجليل	37	1982	مذبحة شاتيلا	زمن القصة محدد نسبياً
	43	1971	قتل غسان كفانى	زمن القصة محدد نسبياً
				في بيروت على يد اليهود
	53	تموز 1968	أول رجل يصعد إلى الفضاء	زمن القصة محدد نسبياً
	73	ليلة من شهر آذار	انتقام يونس لمقتل ابنه "ابراهيم"	زمن محدد نسبياً
				محمد نسبياً
	88	1948	نكبة فلسطين	محمد
	89	15 تموز 1948	قص قرية صفورى	غير محمد
	124		اغتيال "الكافيد"	محمد نسبياً
	137	عام 1960	سقوط عدنان في الأسر الإسرائيلي	

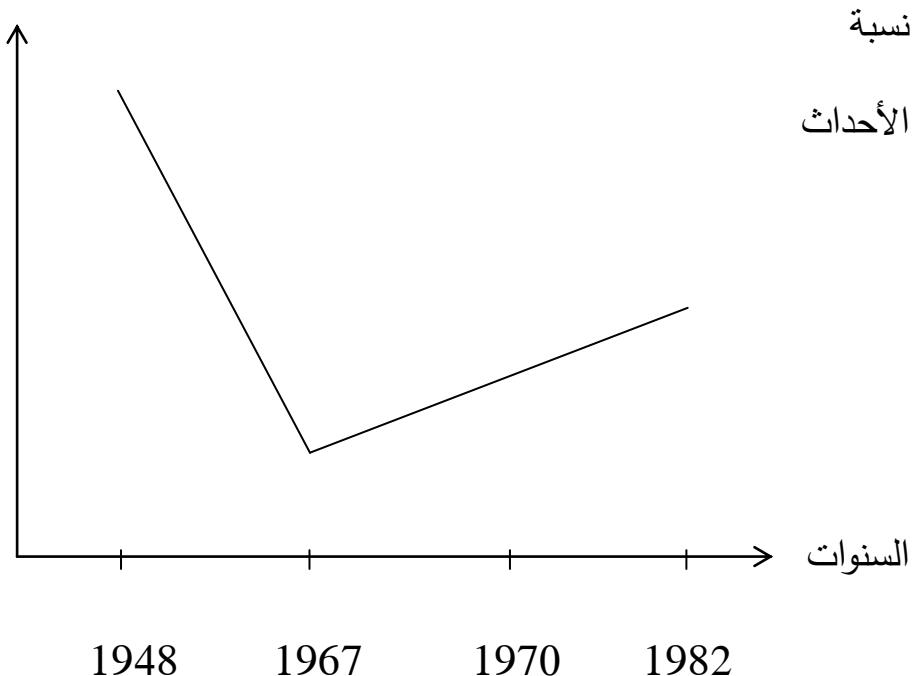
الفصل	الصفحة	زمن القصة	الحدث	ملاحظات
الجزء الأول	140	في أيامه الأخيرة	احتضار عدنان	غير محدد
مستشفى الجليل	151	أيامي الأولى	انضمام خليل لمعسكر التدريب الصيني	غير محدد
	154	1958	قصف قرية ماروس الراس	محدد نسبياً

تظهر هذه العينة من الأحداث، أن السارد قد نوع في تناوله للزمن بين التّحديد والتّحديد النّسبي وعدم التّحديد، لكن الذي يلفت انتباها هو عامل التكرار حيث ظهرت بعض التواريخ في صفحات كثيرة، في حين لم تظهر تاريخ أخرى إلّا مرة واحدة، ولعلّ تكرار هذه التواريخ يعود إلى الأهمية التي تشغّلها بالنسبة لموضوع الرواية من جهة، وبالنسبة للشخصية السّاردة من جهة أخرى، نوردها حسب الترتيب الذي مثلته على مستوى النص:

الحدث	السنة	الصفحة
هزيمة حرب 6 أيام	1967	10
استقالة عبد الناصر	1967	10
هزيمة حرب 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

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

يظهر الجدول أنّ سنة 1948 قد مثّلت أعلى السنوات تكراراً ما يجعل منها سنة متشعبّة للأحداث، ولعلّ احتلال إسرائيل لفلسطين هذه السنة يجعل منها سنة مفصلية لأحداث كثيرة نبيّنها من خلال المنحنى الآتي:



يكشف هذا المنحنى عن أكثر السنوات تكراراً على مستوى النص الروائي، وقد اقتصرنا على الأحداث الرئيسية في الرواية، فالأحداث كثيرة ومتباينة ومتناولة يصعب تحديدها بدقة.

## 1 - الزّمن الفلكي:

ارتبط الزّمن الفلكي في رواية "باب الشمس" بالأحداث التي قامت بها الشخصيات وبما أن معظم الأحداث جاءت في قالب استرجاعي، فإن الزّمن الفلكي جاء مكملاً للزّمن التاريخي الذي تحدثنا عنه سابقاً، 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	مجونة الكابري تنتقل في كل مكان	تحمل حكاية مجونة الكابري طابع العدائية والعصبية وتصنف في حكايات ما قبل النوم
26	الربيع الكاذب	يونس يحكي لخليل عن موت نهيلة	وأشار السارد إلى الربيع أنه كاذب، لأنّه لا يتناسب مع الحدث الأليم موت نهيلة
33	الليل	آمنة تسترجع سقوط "يونس" في غيبوبة	- - -
167	النinthـة ونصف صباحا	انتهاء خليل من تنظيف يونس	أعمال خليل اليومية
180	ظهرا	هجوم إسرائيل على قرية الكابري	- - -
183	الليل/الفجر	قرزوجي قضاء الليل في الحقل...و عند الفجر، وكان زوجي يستعد لأداء صلاته	أم سعد راضي تحكي عن فترة ما قبل الهجوم الإسرائيلي
199	صباحا- مساء	"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 إنّي مضطر إلى الذهاب إلى المستشفى"	أعمال خليل اليومية
527	الليل	"أقف هنا والليل يعطيني، ومطر آذار يغسلني...."	موت يونس

يظهر الجدول أنَّ الزَّمن الفلكي مرتبط إلى حدٍ بعيد بالحالة النفسية والوضعية الاجتماعية التي تعيشها الشخصية هذا يعني أنَّ اللَّيل، الغروب، فصل الشتاء ارتبطوا بالمرض والموت والهجرة<sup>1</sup> في حين ارتبط الربيع، الصباح، الشروق بالتجدد والأمل والأحداث السعيدة<sup>2</sup>.

دارت أحداث القصة<sup>3</sup> في زمن قدره 6 أشهر وثلاثة أسابيع، تطرق السارد فيها إلى استرجاع أحداث تعود إلى اثنين وخمسين سنة توزَّعت بين الشتاء والصيف والليل والنهار، على مدار 527 صفحة وبمعدل 10 صفحة في السنة، هذا ما يجعل زمن الأحداث المسترجعة بعيداً عن زمن القراءة في حين مثل زمن القصة (نصف السنة) 5 / 6 صفحات من المساحة الكلية لنص الرواية.

غلب الزَّمن المظلم (اللَّيل، الشتاء) على الزَّمن المشرق (الصباح، الصيف) 28 مرة زمن مظلم 52/24 مقابل 52/52 زمن مشرق، لم يظهر فصل الرَّبيع إلا مرة واحدة، وصفه السارد بالرَّبيع الكاذب لأنَّه تزامن مع موته نهيلة، شغلت الحكايات المؤطرة مساحة كبيرة من صفحات الرواية جاءت موزَّعة بين أحداث متسللة وشخصيات متمايزة، ولم يظهر زمن القصة المعنية بالحكاية المؤطرة بصفة واضحة إلا في بداية النَّص - سقوط يونس على إثر نوبة عصبية - وفي نهايته عند الإعلان عن موته.

هذا يعني أننا بصدور دراسة رواية تحتل الأحداث المسترجعة المساحة الأكبر من المساحة الكلية يمكن توضيحها من خلال الجدول الآتي:

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 393، 394، 341، 404، 438، 408، 481.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 167، 199، 200، 202، 226، 356، 403.

<sup>3</sup> Gérard Genette " Discours du récit" in figures III; p72.

الرواية	عدد الصفحات	زمن القصة	زمن الحكاية
باب الشمس	527	6 أشهر و 3 أسابيع	سنة 52

**3- الزمن النفسي:**

ظهر الزّمن النفسي في مقاطع متباعدة من النسيج النصي، وبالرغم من أهميته في هذا النوع من الروايات الملحميّة، إلا 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 استدعتني إليها"	الطوبل <u>الساّرد خليل</u> ، يحكى عن زمن احتضار جدّه، الذي بدا طويلاً بالنسبة إليه، لأنّه كان مرتبطاً بإنشاء أول قاعدة للفدائين .
86	"لا يذكر يونس كم من الوقت ركعت، فالوقت يومها كان طويلاً ولا ينتهي"	يصف خليل يوم عرس "يونس" بالطويل نظراً لدرجة التوتر التي كان يونس يشعر بها في تلك اللحظات.
134	"كنت أثناء المأتم الكاذب وبعده، محاصراً في مغارتك السخيفية، أنت والليل، ليلاً طويلاً وكثيفاً ودبيعاً"	يونس يحسّ بتأخر الوقت الذي قضاه في المغارة ينتظر إفراج الصهيونيين عن "نهيلة" المحتجزة في السجن.
400	"هبط الصمت، صار الوقت بطيئاً وسقط بينهما جاماً"	"يبدو الوقت طويلاً في آخر لقاء جمع "يونس" بـ "نهيلة"، عندما صارت له بفشل الذريع في تأدية مهماته كأب لأسرة كبيرة.
362	"توقف الضرب بعد زمن بدا لي طويلاً لا ينتهي"	سميح بركة يحكى عن زمن التعذيب في السجون الإسرائيليّة، وقد بدا طويلاً لشدة قسوته.
417	"مضى الوقت ولم أشعر به ، لم أنتظر من أجلها رima انتظرتها دون	يكشف هذا الاقتباس عن مدى قلق "خليل" الذي كان ينتظر "كاترين"، ولعل عدم شعوره

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

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

#### 4- اتجاه الزمن:

يبدو زمن القصة من خلال ما سبق، يدور في حلقة دائرة مغلقة بالموت، جاء الزمن محملاً بحدث مفصلي هو "الموت"، الذي طبع على مستوى الحكاية المؤطرة موت "يونس" وعلى مستوى الحكايات المؤطرة 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 محظوظ، وقد جاء متتسارعاً عندما تقاطع مع الأحداث اليومية كالمناوئات الروتينية لـ خليل داخل المستشفى، وقصة الحمل المتكررة عند نهيلة...، بينما جاء متتناقلًا بطريقاً فيما يخصّ الأعمال البطولية والتضحيات الجسيمة لشخص الرواية، ذكر على سبيل المثال العمليات الاستكشافية التي قام بها جمال الليبي في "تل أبيب" عند زيارة ابنة خاله "ليا" ، وتسلل "يونس" عبر الحدود اللبنانية من أجل زوجته زوجته "نهيلة"، وعمليات التصدي المتواصل لأهالي القرى "عين الزيتون" و"شعب" للهجوم الإسرائيلي

#### 2- الديمومة في رواية باب الشمس<sup>1</sup>

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

<sup>1</sup> يرجى العودة إلى ميشال بوتر، 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 عملية تجسيده هي عملية صعبة فهي مرهونة بزمن القراءة بالنسبة للرواية وزمن المشاهدة بالنسبة للسينما<sup>(1)</sup> وقد اعتمد جيرار جينيت في بحثه عن نوعية العلاقة التي تجمع بين القصة والحكى بالزمن على تقسيمات متتّعة حاولنا تطبيقها على مدونة البحث دون القضاء على خصوصية الخطاب الروائي .

## 1-2 المشهد:scène<sup>(2)</sup>

### عرف المشهد

#### أ. الحوار الداخلي:

يأتي الحوار الداخلي في معظم مسروداً على لسان السارد الرئيسي، فالسارد كما ذكرنا سابقاً، يحكي من الذاكرة حكايات مشارك فيها، وحكايات سمعها عن رواة آخرين، وبالرغم من تنازله عن السرد لصالح رواته الثانويين، إلا أنه يظل الصوت الوحيد الذي يوجه وينظم الخطاب بالنسبة للقارئ وبالنسبة لمخاطبته "يونس"، وفي غياب هذا الأخير يتحول النص الروائي إلى مونولوج طويل، تمكّن المؤلف من تكييفه ليحوى العناصر السردية الأخرى، ولعلّ المؤلف قد أدرك صعوبة استمرار الحوار من جهة واحدة، ما ينجم عنه فتور النص وصعوبة استمرار السرد، لذلك لجأ إلى خلق حضور وهمي لدى المخاطب، والمثير للانتباه أنه نجح في إقناع القارئ بوجوده، فالقارئ مع مرور الوقت ينسى أو يتناسى غياب "يونس" عن العملية الخطابية ويتفاعل مع الحوار الداخلي على أنه حوار خارجي، ومن بين الأساليب التي استعملها الكاتب لإيهام القارئ بوجود عملية خطابية حقيقية على مستوى الحكاية الإطارية:

<sup>(1)</sup>. سعيد بقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن - السرد - التأثير، المركز الثقافي العربي، ط 4، 2005، ص 76

<sup>(2)</sup> جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 108.

- اعتماده على ما يشبه الازمة "انتظر قليلاً"، «لا تتعجل»، "ستعرف الحكاية لكن ليس

الآن"<sup>(1)</sup> وكان "يونس" يستمع إلى الحكاية ويتشوق لمعرفة المزيد.

- استعمال أداة التفهيم القاطع "لا" ، لينفي كل علاقة تربطه ب تلك الحكاية وكان

المخاطب "يونس" يؤكّد العكس «لا، شمس لا، أنا لم أخبرك شيئاً عنها<sup>(2)</sup>»

- السارد يتوجه أن المخاطب يبتسم لأنّه ليس مقتناً بحكيته، فيحاول أن يبرر نفسه

أمامه «لا تبتسم أرجوك، اسمع قليلاً، أنا لست، أنا لا، أنا لم<sup>(3)</sup>

- السارد يترك للمخاطب حرية تكذيب أو تصديق حكيته «سوف أخبرك هذه الحكاية،

ولك أن لا تصدقها إذا شئت<sup>(4)</sup>

- السارد يتوجه أن المخاطب يتكلّم معه ويعرض على أسلوبه في الحكي «أسمعك

تقول لا، وتروي لي عن نهيله واقفة أمام المحقق الإسرائيلي<sup>(5)</sup>

من خلال هذه الاستشهادات وغيرها يمكن أن ننوه إلى الأبعاد النفسية للشخصية، ما

جعلها تخلق من الوهم حقيقة، تكلّمه وتستمع إليه وتعارضه وتغضب عليه، وهذا الأسلوب

بعيد عن الحوار الداخلي المبني على صيغ واضحة "قال في نفسه" "تساءل" "حدث نفسه..."

ويمكن أن نجزم أن السارد لم يستعمل هذه الصيغ إلاّ مرّة واحدة «صرت أردد عباراتهم بيني

وبيّن نفسي كأنّها صلاة<sup>(6)</sup> وهي المرّة الوحيدة التي يكلّم نفسه دون أن يسمعه الآخر

"المخاطب" ولعلّ اتكاء السارد على هذا النوع من المونولوج، دفع القارئ إلى الاقتناع

بوجود مخاطب يتفاعل مع العملية التخاطبية ما يعني تقبل القارئ النسق البنائي للرواية.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 416.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 459، 505، 218.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 416.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 284.

<sup>(5)</sup> باب الشمس، ص 369.

<sup>(6)</sup> المصدر نفسه، ص 153.

من هنا نلاحظ، أن استغراق السارد في حوار داخلي مستمر على طول الحكاية، لم يقض على مشهدية الحدث ولا على درامية القصة فالسارد كان بالرغم من إدراكه لاستحالة تواصل "يونس" معه إلا أنه كان يطالبه بإلحاح أن يشاركه الحكاية ، هذا الإيمان بالواقع أدى إلى مسرحة الحدث «أنا أروي وأنت تعطّق وتشرح، أروي لك وتخبرني <sup>(1)</sup>» وقد يتمادي السارد في مسرحته للحدث عندما يطلب من يونس الاختصار <sup>(2)</sup> في الإجابة، كما نجده يلّح في طلب المساعدة عندما تختلط التواريχ وتنشبك الحكايات <sup>(3)</sup> ولا يترك مجالاً للشك عندما ينتقل إلى لعبة الحواس «أسمع رنين ضحكتك تكسر حجاب موتك <sup>(4)</sup>» ولقد أحصينا 318 مقطعاً سريدياً يخاطب فيه "خليل" "يونس" بطريقة مباشرة تقرب من الحوار الخارجي.

### ب - الحوار الخارجي:

يرتبط الحوار الخارجي في رواية "باب الشمس" بالسارد الإله . إن صحة التعبير . فهو عليم بداخل الشخص، وشظايا حكاياتهم المتفرعة، وقد استطاع أن يحافظ على حضور الحوار وحيويته من خلال استخدامه لتقنية الحوار المشهدية المسرود، المبني على مسرحة الحدث في زمن استرجاعي «ومن مقومات الحيوية التي تتيح هذا الأسلوب تحقيقها ذلك الإحساس بالحضور الذي يولّده كون الكتابة بصيغة المضارع، مما يكسبها الفوريّة التي تعوضها عما تفقده لدى معظم القراء من استخدام أشكال التعبير وتداعيات ورموز خاصة تضيق عنها» <sup>(5)</sup>

هذا يعني أن استخدام الفعل المضارع في الحوارات المسرودة، يكسبها الآنية ما يخلق لدى القارئ الوهم بالواقعية وال المباشرة في تلقي الحدث واستيعابه.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص171.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص218.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص225.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص322،446.

<sup>(5)</sup> أ.أ. مندلا، الزمن والرواية، ت بكر عباس، مراجعة دار صادر بيروت، ط1، 1997، ص135.

جاء الحوار الخارجي في رواية "باب الشمس" - في أغلبه - في شكل متتاليات تجمع شخصيتين اثنتين، ولعلّ هذا يعود إلى النسق البنائي للحكاية المنسلخ عن "تيار الوعي"، فالسارد غالباً ما يتتحّى جانباً ليترك الشخصية الثانوية تسرد حكايتها بطريقة مباشرة، لكنه يعود في مرحلة أخرى، ليلعب دور المعلّق أو المخاطب لهذه الشخصية أو المعارض المصحّح، من جهة أخرى يأخذ الحوار المشهدية المسرودة اتجاهها مغايّراً، عندما يسمح السارد للشخصية التحاور مع شخصية أخرى، ربّما كانت هذه الأخيرة مصدر الحكاية المروية أو واحدة ممّن عايشوا الحدث.

-كثيراً ما يكشف الحوار الخارجي عن علاقة الشخصية بالفضاء الذي تتنمي إليه، ولعلّ هذا الاقتباس واحد من الأمثلة التي تكشف علاقة الفلسطيني بأرضه.

-كان يجب أن تأكل البرتقال. قلت لي؛

-لكن أم حسن منعتي، وقالت إنه من الوطن

-أم حسن خرفانه" جاويتني «كان يجب أن تأكل البرتقال، فالوطن يجب أن نأكله

لا أن نتركه يأكلنا»<sup>(1)</sup>

كما استطاع الحوار أن يكشف دوافع الشخصية من خلال تسلّله لبعض النوايا التي تفصح خططها المستقبلية، فهذا "علي الجشي" زوج عمّة "خليل" يكشف عن نيتته في الاستيلاء على بيت الجدّة "شاهينة" من خلال الحوار الذي جمعه بـ"يونس"<sup>(2)</sup>

وقد يكشف الحوار عن الحلقات المفقودة على مستوى البناء السردي للحكاية مثلاً فرأنا في الحوار الذي جمع "أم حسن" واليهوديّة اللبنانيّة "إليلا" التي كشفت عن معاناة

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص29.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص322.

اليهودي العربي من قبل النظام الإسرائيلي، بالمقارنة مع اليهودي الأوروبي الذي يحتكر

### كل الامتيازات<sup>1</sup>

وقد تدخل الشخصيات المتحاورة في مواضيع فلسفية وتاريخية متشابكة تكشف عن المستوى الثقافي للشخصية، وتعري المؤلف الذي تستر خلفها.

ومن بينها الحوار الذي جمع الكاتب اللبناني "جورج" بـ "خليل" إذ تطرقا إلى مواضيع تخص العلاقة السياسية والتاريخية التي تجمع الفلسطيني باليهودي، والتي كشفت عن الجانب الحيادي للمؤلف في طرح المواضيع الشائكة والحساسة<sup>(2)</sup>

في حين لم تظهر المواضيع التي تخص الحياة اليومية، إلا في بعض الحوارات، ولعل ذلك راجع إلى طبيعة شخصيات الرواية الفقلة والمتأزمة، فهي لا تجد عادة الوقت لاستعراض هذه المواضيع ونجدتها في الحوار الذي جمع "يونس" و"نهيلة" وهو الحوار الوحيد الذي تحدثت فيه نهيلة عن أمور الحياة الصغيرة «اسمع يا يonus» قالت نهيلة أريد أن أفتح كاراجا لسالم هنا، هل تستطيع مساعدتنا بحوالي ثلاثة آلاف دولار أمريكي ثلاثة آلاف! قال بصوت أبج، «أنا أدبر ثلاثة آلاف دولار أمريكي كما ترى يا يonus أمور الحياة سخيفة ولا معنى لها، ولكن علينا تدبيرها<sup>(3)</sup>»

"نهيلة" تعلم أن "يونس" لا تهمه أمور الحياة الصغيرة فهو رجل القضايا السياسية والخطابات الحماسية، لكنها أرادت أن يشعر بمعاناتها اليومية المتمثلة في تدبیر أمور الحياة البسيطة في منزل مليء بأفواه جائعة.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 109، 112.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 277.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 400.

على العموم يمكن أن نقول أنّ مثل هذه الحوارات سمحت للشخصيات بتوجيهه الخطاب وعرض وجهات نظرها المتباعدة، ما أضفى على الحوار صبغة الآنية وال مباشرة.

### ج - الحوار الجماعي:

لم يظهر الحوار الجماعي بنسبة كبيرة على مستوى النسيج النصي، وقد أحصينا أربعة مقاطع حيث تشارك عدد كبير من الشخصيات في الحوار، ذكر الحوار الذي جمع مجموعة من المهاجرين إلى أرض المنفى، جمع جدة "خليل" والكهل وشخصية ثالثة أشار إليها السارد بـ"المرأة" حيث ترکز حوارهم حول الطفل الذي ارتفع صراخه، وأصبح يهدّد سلامة المجموعة<sup>(1)</sup>

كما ظهر مع الوفد الفرنسي الذي اتصل 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 المبنّى لمذبحة شاتيلا<sup>2</sup>

أما الحوار الأخير فقد جمع "خليل"، الدكتور "جورج"، "جوزيف"، "نصرى" و "صديقه" "ماروا" وقد تشاركت الشخصيات الخمس في كشف تفاصيل كثيرة عن الطرق والأساليب التي استعملها اليهود في قتل الفلسطينيين، كما اعترف كل من "جوزيف" و "نصرى" بتورطهما في هذه المجازرة، حيث سردا بإسهاب تفاصيل إعدامهم للأطفال والشيوخ وطرق اغتصابهم للنساء، وقد سمح هذا الحوار الجماعي بعرض وجهة نظر اليهودي والفلسطيني للقضية الفلسطينية الصهيونية العالقة بينهما<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 215.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 346.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه ، ص 262.

من هنا نلاحظ أن الحوار الجماعي في رواية "باب الشمس" ارتبط بالقضايا السياسية والتاريخية، وقد سمح تعدد الشخصيات المتحاورة بظهور أكثر من وجهة نظر حول المواضيع المطروحة فالسارد لم يتدخل إلا للتعليق أو استكمال تفاصيل المشهد.

على العموم يمكن أن نخلص إلى نتائج أساسية أهمها:

- يقوم السارد وهو الصوت المهيمن على استرجاع أقوال وأفكار الشخصيات واستحضار مشاهد حديثة بأسلوب يشعر القارئ معه أنه أمام مشاهد مباشرة وليس مستحضرة.
- كشف الحوار الخارجي المبني على تبادل الكلام بين شخصيتين في غالب النسيج النصي عن طبيعة الشخصيات وعلاقتها الاجتماعية وأفكارها السياسية والإيديولوجية الفلسفية والتاريخية كما ساعد الحوار الجماعي بالرغم من نسبته الضئيلة مع الحوار الثنائي على كشف تضارب الآراء واختلاف الروايات حول أحداث متمايزه. مثلاً حدث مع حكاية (سليم أسعد) وحكاية المطعم (الرئيس جوزيف، نصري، جورج، خليل) وحكاية طفل الرغيف (الكهل، أم الطفل، امرأة، شاهينة)

على العموم يمكن القول أنه بالرغم من أنّ نص الرواية جاء في قالب مونولوج حيث شغل مساحة نصية كبيرة، إلا أنّ الكاتب عرف كيف يكسر حاجز الفتور والملل الذي قد يتسرّب إلى نفس القارئ من خلال تنويعه للمصادر اللغوية والبنائية والزمانية، وهذا ما جعل القارئ في شوق متجدد لمعرفة المزيد، إذ بالرغم من قراءتنا للرواية مرات متتالية، إلا أننا كنا نشعر أنها المرة الأولى التي نقرأ فيها هذه الرواية في كل مرة، ما يجعلنا نصنّفها ضمن النصوص الجيدة التي ننتهي ولا ننتهي من قراءتها.

#### د – المشهد الحدثي:

احتل المشهد الحدثي المسترجع في رواية "باب الشمس" المرتبة الأولى من حيث عدد المقطوع، وقد أحصينا 633 مشهداً حديثاً منها 27 مشهداً حديثاً آنياً، ارتبط بتصوير اللحظات التي تجمع "يونس" و"خليل"، وتشمل الأعمال الروتينية التي ينجزها هذا الأخير من أجل مساعدة "يونس" على الشفاء «أعود إليك معذراً، سوف أحّمّك الآن وأطعمك وبعد ذلك أخبرك حكاية الحاخام اليهودي...»<sup>(1)</sup>

يظهر هذا المقطع سلسلة الأفعال المضارعة التي تدل على آنية الحدث ومشهديته "أحّمّك" "أطعمك"، ويعد من المشاهد الصافية من تداخل وتشابك العناصر السردية الأخرى، حيث يعتمد على التصوير وتتبع دقائق الحدث لحظة بلحظة، ولا يعتمد على الإيجاز والإخبار.

ويتكرر هذا النوع من المشاهد الحديثة في قوله :

«الآن، هأنذا...أغلق باب غرفتك، أجلس إلى جانبك، أشعل سيجارة وأشطفها إلى القعر، وأروي لك، وأنت لا تجاوب<sup>(2)</sup>»

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

والأمر نفسه مع هذا الاقتباس «اليوم قررت القيام بالتجربة الثالثة، وكانت حاسمة، وقفت أمامك وضعت يدي تحت إبطيك، ورأيتك، قبل أن أبدأ، رفعتك قليلا إلى الأعلى، كما نفعل بالأطفال، أعدتكم إلى الكرسي، وضفت سبابة كفي اليمنى تحت إبطك الأيسر، وسبابة كفي اليسرى تحت إبطك الأيمن، ورأيتك، والله نهضت وتحركت

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 350.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 14.

قدمك، كأنهما تمشيان، رأيتك بعيني رأسي هاتين، تمشي فاخت، أمسكتك وأعدتك إلى الكرسي، ورأيت الألم يجتاح عينيك المغمضتين، وحملتك كما تحمل الألم طفلها، بالله، كم صار وزنك خفيفا، حملتك وأعدتك إلى السرير، وغمزني الفرح<sup>(1)</sup>»

يكشف هذا المقطع الطويل \* عن عملية وصف دقيقة، يقترب من وصف الكاميرا التي تعني بتتبع أدنى التفاصيل، حيث استغل السارد سلسلة من الأفعال التي أسهمت في تجسيد المشهد وتقريبه من زمن القصة الذي ظهر بطريقاً يقترب فيه الزمن الروائي من الزمن الواقعي، لم تخلله إلا وقفة واحدة (الوصف في الجملة الأخيرة).

ولعل مثل هذه المشاهد الحدثية تسهم في تفعيل العملية التخييلية لدى القارئ، خصوصاً إذا أحسن الكاتب توظيفها، حيث أن التمادي في تصويرها قد يطغى على الطبيعة الفنية للرواية ويقربها من السيناريو كما سنرى في المبحث الخاص به.

## 2-2 الإيجاز<sup>(2)</sup>: sommaire

ذكرنا في سياقات سابقة أن تيار الوعي فرض على رواية "باب الشمس" تقليل عدد المشاهد الحدثية المباشرة، لكن هذا لا ينطبق على التلخيص "الإيجاز"، إذ أن السارد الذي يروي من وقع الذاكرة لابد له من استغلال هذه الخاصية، حتى يتسمّى له أن يسرد أكبر عدد من الحكايات، ولعل توالد الحكايات وتشظيّها سهل من عملية تلخيصها.

لا يمكن أن نتحدث عن الإيجاز دون أن نربطه بالمشهد والعكس صحيح، هذا يعني أن الإيجاز يتاسب طردياً مع المشهد المسترجع الذي تعود أحداثه إلى زمن قريب أو بعيد، فيأتي الإيجاز ليقفز على أحداث ربما لا تخدم الحركة الروائية، لكنّها تسمح بتسريع حركة السرد، ولعل هذا ما سمح بظهور أكبر عدد من المشاهد المتماشية طرداً مع الإيجاز.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 447.

<sup>(2)</sup> Gérard Genette " Discours du récit" in figures III; p123.

وبما أن الإيجاز يرتبط في الغالب بالمشاهد الحديثة المسترجعة، فإن الإيجاز البعيد شغل مساحة نصيّة تفوق المساحة النصيّة التي شغلها الإيجاز القريب ومن أمثلته القصة التي جمعت اليهودية سارة ريم斯基 بزوجها الفلسطيني "أحمد سليم" «انتهت الأزمة بزواجهما وذهباهما إلى غزة حيث أقاما، وعملا في بيات البرتقال، اللافت، أن الفتاة تأقلمت بسرعة مع وضعها الجديد، صارت تتكلّم العربيّة بلهجّة غزاوية، واعتنقت الإسلام، وعاشت حياتها في غزة»<sup>(1)</sup>

إن القراءة الأولية لهذا الاقتباس تكشف تركيز السارد على الأحداث المفصلية في حياة سارة ريم斯基: زوجها من الفلسطيني "أحمد سليم"، إقامتهما في غزة، تعلمها اللغة العربيّة واعتقادها 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 وتحفّزه على مواصلة القراءة، من جهة أخرى، يأخذ الإيجاز اتجاهًا مغايرًا عندما يعرض مرحلة زمنية واسعة في مساحة نصيّة ضيقّة، تميّزها الأفعال المتسلسلة والجمل البسيطة، فهذا "أبو كمال" أحد اللاجئين إلى لبنان، تعترضه جملة من المصاعب قبل أن يلتحق بأسرته المستقرة بفلسطين «أقام أبو كمال 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»<sup>(2)</sup>

يكشف هذا المقطع عن تقاطع الإيجاز مع المشهد، من خلال سلسلة الأفعال التي تدلّ على الحركة البطيئة والتي تغطي مساحة زمنية واسعة، الواقع أننا لاحظنا أن الإيجاز يتقطع مع معظم المقاطع السردية: كالاسترجاع، الاستباق، الحوار فهو أشبه

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 431.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 435.

بالكتابية الاختزالية التي تكتفي بالإشارة إلى الأحداث المفصلية، المميزة لكل مقطع سردي، شريطة أن تترك مؤشرات لغوية أو زمنية تسمح للقارئ استنتاج الأحداث المكملة لعملية البناء النصي.

### ١: ELIPSE 3-2 الحذف

لعب الحذف دوراً رئيسياً في رواية "باب الشمس"، نظراً للاتساع \* الزمني الذي شملته من جهة، وكثرة المرويات من جهة أخرى، فالسارد يحكى عن أحداث يبلغ مداها الزمني قرابة النصف قرن، ما جعل الوظيفة الاقتصادية للحذف ضرورة قصوى، من خلال إسقاط فترة زمنية قصيرة أو طويلة من زمن القصة «من هذه الناحية فالحذف أو الإسقاط يعتبر وسيلة نموذجية لتسريع السرد عن طريق إلغاء الزمن الميت في القصة والقفز بالأحداث إلى الأمام»<sup>(2)</sup>

هذا يعني أنّ السارد قد يضطر أو يتعمّد السكوت في فترات زمنية متباعدة، ما يؤدي إلى حجب الأحداث التي وقعت فيها، وهذا ما يخلق فجوات معرفية لدى القارئ، قد يجتهد لغلق هذه الفجوات واستكمال الصورة العامة للحكاية، وقد يكتفي بالأحداث الرئيسية المسرودة على مستوى النص، ومن بين أنواع الحذف التي سجّلناها على مستوى الرواية: الحذف الصريح، الحذف الضمني والـ *الـ الحذف الافتراضي*.

#### أ- الحذف الصريح:<sup>3</sup>

<sup>(١)</sup> يرجى العودة جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 217، 218، 219.

<sup>(\*)</sup> سعيد يقطين، الخطاب الروائي، ص 77.

<sup>(2)</sup> حسن بحراوي، بنية النص الروائي، ص 156.

Gérard Genette " Discours du récit" in figures III; p141.<sup>3</sup>

كما ذكرنا في موضع سابقة، رواية "باب الشمس" هي من الروايات التي تتقدم إلى الأمام في زمن ارتادي، هذا يعني أنّ معظم أحداث الرواية تتعلق بأزمنة سابقة، هذا ما دفع بالسارد إلى تحديد الزمن المحذوف من خلال الحذف الصريح ومن أمثلته «أنا لست دكتوراً كما تعلم، فتدريب ثلاثة أشهر في الصين لا يجعل الواحد دكتوراً<sup>(1)</sup>»

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

تضفاوت ديمومة الحذف في رواية "باب الشمس" بين قصيرة تقدر بالأيام والأسابيع مثلما هو واضح في هذا المثال «مكثت ثلاثة أيام في انتظار موتها، ثم عدت إلى كفرشوبا، وبعد أسبوعين كان على أن أنزل إلى بيروت، من أجل مأتمها<sup>(2)</sup>»

يسكت السارد في هذا المثال عن فترتين زمنيتين قصيرتين، تتعلق الأولى بالأيام التي قضاهما في "الغابسية" ينتظر موت جدّته، وتتعلق الثانية بالأسبوعين اللذين قضاهما في "كفر شوبا" مركز التدريب الجديد.

والواقع أنّ الحذف في هذين الموضعين لم يشكّل حاجزاً معرفياً أمام القارئ، لأنّه يدرك ما يحدث عادة في الماتم ومراكم التدريب، على عكس الحذف الذي يسكت عن مدة زمنية طويلة «لم تكن تلك زيارته الأولى لعدنان بعد خروجه من السجن الإسرائيلي الذي قضى فيه ثمانية عشر عاماً»<sup>(3)</sup> هذه المدة الكبيرة في سجن إسرائيلي، تخلق ثغرة معرفية واسعة

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 23.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 40.

<sup>3</sup> ( ) المصدر نفسه، ص 138.

لدى القارئ، الذي يجهل كيف قضاها "عدنان"، خصوصاً عندما نكتشف في المقاطع المعاونة حالته الذهنية التي أصبحت معقدة .

### بـ الحذف الضمني: Implicit

لا يمكن أن نتحدث عن الحذف الصريح دون أن ننطرّق إلى الحذف الضمني الذي أسمهم في حجب فترات زمنية متفاوتة دون أن تظهر أية إشارة ظاهرة أو ضمنية تتوب عنه، إذ على القارئ أن يجتهد لاققاء أثر التغرات والانقطاعات التي تكون غير دقيقة في الغالب «هل تذكر ماذا قلت لي عندما زرتك معزّياً نهيلة»<sup>(1)</sup>

السارد "خليل" يذكر "يونس" باليوم الذي أقيم فيه مأتم "نهيلة" لكنه لم يحدد الزمن صراحة لذلك اهتدينا إلىربط الأحداث المتقاربة ما يسمح بكشف الفترة الزمنية المعاونة 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، أريدك أن يأتي معنا إلى جنازتها»<sup>(2)</sup> أي في 20 تشرين الثاني 1995، و"يونس" دخل المستشفى بعد مدة قصيرة من موت "نهيلة" ما يجعلنا نقول أن "نهيلة" قد توفيت سنة 1995 لكن يصعب علينا تحديد الشهر واليوم.

يمكن القول بصورة عامة أنه لا يمكن الاستغناء عن الحذف الضمني لأنّه ضرورة يستدعيها النسق البنائي للرواية، ما يتاح للكاتب تنظيم عامل الزمن بطريقة ارتدادية تسمح له باسترجاع أكبر عدد من الأحداث متحاشيا الرتابة الخطية، وإذا كان هذا النوع من الحذف محفوفا بالغموض يصعب تحديد المدة المحذوفة في بعض المواقف إلا أنه أسمهم في تتويع الزمن الروائي.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص37.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص11.

**ج - الحذف الافتراضي: Hypothétique:**

إذا كان الحذف الضمني يفرض على القارئ الاجتهاد من خلال ربطه الأحداث التي تحمل زمناً صريحاً والقيام بعمليات حسابية تقرّبنا من الزمن الحقيقي، فإنّ الحذف الافتراضي لا يمكن تحديده إلاّ من خلال افتراض حصوله في الموضع التي يسكت فيها السارد عن تحديد الزمن لأسباب معينة يعرفها الكاتب وحده، وهذا يقودنا بطبيعة الحال إلى افتراض الجانب المحذوف مثلاً هو الأمر في هذا المثال «بعد دخول الإسرائيليين بيروت وبعد.. وبعد..، كنت تبصق لأنك تمحو الزمن، وتقول من الأول<sup>(1)</sup>».

إذا أمعنا 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 سيفرض أنها سلسلة من الخسائر المادية والبشرية لأنّ معظم القصص كانت تنتهي بالألم والموت خصوصاً تلك التي ارتبطت بعمليات الاستيطان الإسرائيلي والهجرة الإجبارية للفلسطينيين.

على العموم، يمكن القول إنّ رواية "باب الشمس" هي رواية عشرات الحكايات المتداخلة لرواية متعددين، ما أدى إلى تنوع الفترات الزمنية المحذوفة بين الصريحة والضمنية والافتراضية، وهذا ما يستدعي حضور القارئ ذهنياً من أجل استكمال الأحداث وافتراض تطوراتها داخل الزمن.

**4-2 pause: الوقفة**

<sup>(1)</sup> (باب الشمس، ص 31).

تعمل الوقفة على إبطاء السّرد، ما يسمح للسّارد أن يستريح من تتبع الحركة وдинاميكيتها، والأمر سواء بالنسبة للقارئ فهذه الفسحة الزمنيّة تسمح للكاتب (المؤلّف) إعادة تنظيم عناصره السردية وتفعيل العامل التخييلي والذهني من خلال الوصف والتحليل النفسي والتعليق والصور السردية.

### أ - الوصف:

يعرف الوصف عادة بكونه ذلك النوع من الخطاب الذي يحدّد كلّ ما هو موجود، فيعطيه تميّزه الخاص وتفرّده بالمقارنة مع الأشياء الأخرى المحيطة به<sup>1</sup>، حيث يعمل على تصويره من الدّاخلي والخارج، وهو ما يكشف عن مدى إدراك الكاتب للعالم الذي يحيط به، وهو نافذة بالنسبة للقارئ تساعد على رؤية ظاهر وعمق الشخصية في الفضاء والزمان الذي تشغله.

جاء الوصف في رواية "باب الشمس" مبنياً وفق صوغ فيلمي، حيث عمل المؤلّف على بثّ الصورة والصوت والحركة والإضاءة والشعور.... في معظم المواقع الموصوفة ولم يقتصر الوصف على أماكن الحركة (البيت، المقهى...) أو المظاهر الدّاخلية والخارجية للشخصية بل تداخل في كلّ حركة سردية.

ويمكن القول أنّ "إلياس خوري" قد وظّف الصوت والصورة في رواية "باب الشمس" بصورة مكثّفة تسمح للقارئ برؤية الأحداث تتحرّك أمامه حيث تصبح العناصر البصرية كالضوء والظلّام والألوان... والعناصر السمعيّة كالأصوات والحوار من المقوّمات الأساسية لنهاض النص الروائي «كنت حين تحكي تفتح عينيك إلى أقصى ما تتسع له العينان،

<sup>1</sup> PHILIPPE HAMMAON, Introduction à l'analyse du descriptif, hachette, paris, 1981, p130, 131,132.

الكلام يخرج من عينيك، وصوتك يرتفع وأنا لا أجواب، أحنى رأسي وأسترق النظر إلى عينيك المفتوحتين إلى آخر تخوم الأرض<sup>(1)</sup>»

يجسّد هذا المثال تلامح الصورة والصوت في سياق واحد، يصور قوة "يونس" الخطابية وقدرتها على الإقناع، فالسارد انتقى المفردات التي تحمل دلالات قوية "الكلام يخرج من عينيك"، "أحنى 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 الخارجية للشخصية انفعالها الداخلي<sup>(2)</sup>» ما يجعلنا على مسافة قريبة من الشخصية الموصوفة من خلال تتبعنا لتفاصيل الوجه في حركته المتماوجة المتقطعة مع الحالة النفسية للشخصية المخاطبة "خليل" والمخاطبة "يونس".

ويقترب الوصف في مواضع أخرى من المشاهد الفيلمية الاستهلالية التي تعمل على التمهيد لحدث رئيسي، ولعل التلميح في هذا المثال ينبي القارئ (المشاهد) بمستقبل الحدث «في تلك الأيام كان الجليل يرتجف خوفاً، بيوت مهدمة، بشر تائدون وقرى مهجورة، وكل شيء اختلط بكل شيء<sup>(3)</sup>

يصور هذا المشهد حالة من الخوف والرعب كان يعيشها سكان الجليل، وبعد وصفاً ممهداً للحدث ومناسباً لطبيعة الأحداث اللاحقة «في تلك الأيام، كان صوت تلك المرأة كريحاً تصفر النوافذ»<sup>(4)</sup> فالسارد من خلال مشهد الضياع والقرى المهجورة وارتباك البشر يصور

<sup>(1)</sup> باب الشمس ص 24.

<sup>(2)</sup> عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، الدار العربية ناشرون، ط1، 2009، ص 58.

<sup>(3)</sup> باب الشمس، ص 65.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 65.

حكاية مجنونة الكابري التي كانت تجمع عظام الموتى، وتهوم في القرى ليلاً ونهاراً، ترعب الكبار والصغار من خلال صوتها الذي يشبه صفير الرياح.

وحتى تكتمل المشاهد الوصفية يلجأ الكاتب إلى استخدام بعض الألوان المتداخلة مع الإضاءة أسلوبه إلى حد بعيد في تحديد المناطق المقصودة بالوصف، فالمؤلف 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<sup>(1)</sup>

يستعمل الكاتب في هذا المقطع النافذة كـ "كادر"<sup>(2)</sup> يسمح بالتصوير، فرؤيته لا تتعدى ما يشغل الكادر لذلك يلجأ إلى عناصر الطبيعة "القمر" ليسقطها على المكان، فتأخذ أضواء الليل مكان أضواء الكاميرا، و تعمل على تبئير جزء من جسد الشخصية، "شعرها الأسود الطويل" ما يجعلنا نفترض أن الجزء الآخر من الجسم كان في ظلام دامس أدى إلى حصر مجال الرؤية.

يهم "إلياس خوري" بالتفاصيل الدقيقة التي غالباً ما تفاصيل بأجزاء من الثانية وهو في ذلك يقترب من الكاميرا الرقمية التي ترصد أدنى حركة وأصغر جزء من الموضوع المراد تصويره «صوت كالحشرة، وظهر محدودب منكسر، وجهه، وجهه هو الإبداع، يدور وبيتل وجهه، يضم شفتيه وبيتلها، فيصير وجهه قناعاً، كأنه يضع قناع الشيخوخة. عيناه تغوران، فمه يعرض، وشفتاه تصيران بلا أسنان، يدور وين، ترتجف قدماه، يترنح، يكاد أن يسقط ولا يسقط<sup>(3)</sup>»

<sup>(1)</sup> المصدر نفسه، ص 389.

<sup>(2)</sup> فران فينتوار الخطاب السينمائي، لغة الصورة، ، تر علاء شنلنة، المؤسسة العامة للسينما، 2012، ص 25-27.

<sup>(3)</sup> باب الشمس، ص 293.

هذا المقطع الوصفي يعرض حكاية "سليم أسعد" واحد من الناجين من مجزرة شاتيلا، فالوصفات المترادفة المتعلقة بالصوت والحركة وتغييرات ملامح الوجه... لم تكن مجانية لأنّها تحمل دلالات ومعانٍ صارخة وعبرة عن انفعال مكثّف ومتأنّ للشخصية إذ لا تأخذ قيمتها الحسية والفنية إلا عندما تتقاطع مع الواقع الفلسطيني في قالب درامي يحمل كل معاني الصراع "الانكسار" "القناع" "الأنين" لينتهي في الأخير إلى السقوط.

يتكرّر هذا النوع من الوصف في رواية "باب الشمس" لكنه يأخذ أبعاداً جديدة عندما يرتبط بالشخصية «أرى البداية يا سيدّي على شكل ثوب طويل، لا أدرى 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<sup>(1)</sup>»

لو تأمّلنا هذا المقطع لوجدنا أنّ الكاتب قد انطلق في وصفه من اللباس ولم يكشف عن الشخصية إلا في نهاية السرد، وهذا ما يفعله المخرج السينمائي عندما يريد أن يرفع وتيرة التّشويق في مشهد معين عندما يركز عدسة الكاميرا على زوايا منخفضة تحنّ مستوى العين الراية ثم يكشف تدريجياً عن الوجه كمركز للتأويل والإيحاء.

من جهة أخرى جمع بين اللباس والحالة النفسيّة للشخصية، فالثوب الأسود الفضفاض الطّويل الذي ارتديه جدة "خليل" شاهينة وكتّتها "نجوى" ما هو إلا رمز للعلاقة المتأثمة المشحونة بالمشاكل التي جمعتهما وربطتهما بظروف الحرب الراهنة.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 15.

ومن المقاطع الوصفية التي يبرز فيها الانفعال الدّاخلي للشخصية تعليق السارد يصف مشاعره اتجاه يونس «حزني ثقب عميق في روحي لا يمكن سدّه لكنّي والله لا أريدك أن تموت<sup>(1)</sup>»

يعمل الكاتب في هذا المثال على انتقاء ألفاظ ذات دلالة قوية، حيث كان بإمكانه أن يقول "حزني عميق" لكنه فضل أن يصل إلى أعمق نقطة في نفسه، ليخلق في ذهن المتلقى صورة كاملة عن درجة ألمه وعذابه «الوصف غالباً ما يهدف إلى طمر عمومية الموصوف وإصياغ الخصوصية عليه<sup>(2)</sup>»

هذا الانتقاء ليس اعتباطياً وإنما مرتبط بنوع الأثر التي يريد المؤلف أن يخلقها لدى القارئ، وقد يذهب بعيداً عندما يلجأ إلى فيض السينما ليوظف بعض مصطلحاتها ما يجعل المقطع الوصفي موازياً للمشهد السينمائي «لم يكن أكثر من مشهد جانبي، لا هدف له سوى تركيز الصورة على جمال إطلالتها، وبهاء عينيها النجلاويين<sup>(3)</sup>»

تظهر "فتحية" في هذا الاقتباس مبارزة من طرف زوجها "أبي كمال"، ولو تفحصنا الكلمات المنتقاة للوصف، لافتربنا أنَّ الشخص الواصل يحمل كاميرا ويقرّب العين الواصلة في لقطة مكَبِرة ما يسمح بتركيز الوصف على الوجه أولاً وبالتدريج تظهر العينان التي وصفهما بالنجلاويين ما يدعوه إلى التفكير في أنَّ الصورة كانت شديدة القرب من العين الواصلة في حين يأخذ الوصف بعداً آخر في هذا المثال «خرج من غرفتك إلى الممر، فرى غرفاً من الجانبين، وهي تشبه غرفتك تماماً<sup>(4)</sup>»

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 457.

<sup>(2)</sup> عبد اللطيف محفوظ، وظيفة الوصف في الرواية، 32.

<sup>(3)</sup> باب الشمس، ص 457.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 119.

يُظهر هذا المثال نوعاً جديداً من الوصف يمكن أن نطلق عليه الوصف من زاوية متحرّكة وكأنّ الكاتب يحمل كاميرا ويتجوّل في فضاء المستشفى، ومن المهم أن نشير إلى نقطة مركّزية أسلّمت في بعث الحياة والحركة في الفضاء الضيق الذي كان يشغل السارد الرئيسي - غرفة المستشفى - طيلة ستة أشهر وثلاثة أسابيع تتمثّل في لغة الحواس (أسمع وأرى) التي خلقت مشاهد حديثة كاملة أوهّمت المتلقّي بوجودها.

### بـ- الصورة السردية:

تعدّ رواية "باب الشمس" برغم كل تقاطعاتها وتدخلاتها الدرامية، نسيجاً بلغاً من الصور الوصفية المتحرّكة، التي توحّي بجمالية الوصف وتتوّعه، والمتمعّن في لغة "إلياس خوري" يلاحظ أنّها تعتمد على الوصف الحركي، حيث بلغت الصور السردية 213 مقطعاً، من أمثلتها هذه الصورة المتعلقة 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<sup>(1)</sup>»

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

<sup>1</sup> باب الشمس، 337.

يشبه البن دقية<sup>(1)</sup> ». هذا الوصف يكشف مدى انفعال الشخصية تحت تأثير الحدث الذي عايشته.

من خلال ما سبق، يمكننا أن نقول أنّ الوصف في رواية "باب الشمس" جاء تصويرياً يعتمد على الصورة والصوت، حيث أسلهم في إضاءة جوانب سردية كثيرة في الرواية من خلال انصهاره في لغة الكاتب فتجده في لغة شخصه (الحوار، المونولوج التحليل النفسي... ) والمليت للانتباه أنه كان في كلّ مرة يأخذ شكلاً جديداً إذ تجده يعتمد على الضوء في مقطع معين، وتجده في مقطع آخر يعتمد على الألوان وفي آخر مثال يعتمد على تقرير المشهد أو بإعاده... وقد صبغ الكاتب الكثير من مقاطعه الوصفية بمصطلحات سينمائية: المشهد، تركيز الصورة، مظهر جانبي، مظهر بانورامي... ما يجعلنا نعتقد أنه كان يكتب بلغة قريبة من الكتابة السينمائية مذلاً بذلك الصّعوبات التي قد تواجه كتاب السيناريو بالإضافة إلى قدرتها على تتميم رؤى وأفكار جديدة لدى المخرجين.

### جــ التحليل النفسي:

لم يظهر التحليل النفسي بصفة كبيرة على مستوى النص، ولعل ذلك يعود إلى طبيعة الرواية، إذ لاحظنا أنّ رواية "باب الشمس" تعتمد على سرد أحداث تاريخية في قالب درامي ما يؤدي إلى انحصر مساحة التحليل والتأمل حيث أحصينا 42 مقطعاً سردياً متعلقاً بالتحليل النفسي ارتبطت أغلبها بالحكاية الإطارية « لا يا ابني وحبيبي، لم أكن خائفا منها، ولا من الانتقال، كنت خائفا من نفسي، فجأة مات شيء في داخلي، فحين يموت من نحبه يموت شيء فينا »<sup>(2)</sup>.

(<sup>1</sup>) باب الشمس، ص 337.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 505.

يظهر هذا المثال الحالة النفسية للسارد بعد موت حبيبته "شمس"، حيث يبدو قلقاً يعاني حالة نفسية متآمرة دفعته إلى الخلط بين الأشخاص إذ أصبح ينادي "يونس" "ابني"، وقد أشار إلى الموت مستخدماً مصطلح "الانتقال" ليعطي لخطابه طابعاً تخيلياً كما أنه صرّح في مواضع أخرى باستعماله لمصطلحات علم النفس « لا، ليس قتل الأب ، كما يقولون في علم النفس »<sup>(1)</sup>

فهو من خلال حواره الداخلي المستمر على طول الرواية يكشف دواؤه ودوافعه، كما أنه يوضح أفعاله المخجلة من خلال استحضاره لتفاصيل الجريمة التي أوشك أن يرتكبها في حق "يونس" ا عندما ضغط المخدة على وجهه في مرحلة من مراحل انهياره لكنه تراجع في آخر لحظة عندما استعاد توازنه النفسي.

من هنا نلاحظ أن الكاتب يعوّي سارده الرئيسي "خليل"، ما يسمح للقارئ بمعرفة الأفكار التي تسكن وعيه الداخلي « تقنية تيار الوعي، أو المونولوج الداخلي، تفتح الطريق معبداً أمام الكاتب للاطلاع على عالم الشخصية الداخلية<sup>(2)</sup> » ولعل هذا يجعل الشخصية أكثر واقعية لأنّها في الأخير مزيج من الخير والشر، وقد ارتبط معظم التحليل النفسي بالشخصية الرئيسية "خليل" وكان الكاتب أراد من خلال كشف أغوار الشخصية استظهار الواقع الفلسطيني المتآزم وما أفرزه من حالات نفسية مضطربة وقلقة.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، 39.

<sup>(2)</sup> إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص 177.

<sup>(3)</sup> أحمد حمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ص 29، 30، 31.

**5- سرعة السرد**

سرعة السّرد في أي عمل روائي تضبط بمختلف الحركات السردية المميزة له، ولا يمكن أن نتحدث عن ببطء السّرد أو سرعته إذا لم نضبط هذه الحركات.

من خلال دراسة إحصائية للحركات السردية التي عرضناها سابقاً، وجدنا أنّ مجموع الوقفات والمشاهد أكبر من مجموع التغيرات والإيجاز ما ينتج عنه ببطء العملية السردية ويمكن تمثيلها من خلال الجدول الآتي:

المشهد	مشهد	مشهد	مشهد	مشهد	مشهد	وقفة	إيجاز	ثغرة
حوار داخلي	حوار	حوار	حوار	حوار	حوار	سِرْدِيَّة صُورَة	تَحْلِيل سِيْكُولُوْجِي	528 168
	خارجي	خارجي	خارجي	خارجي	خارجي	آنِي مُسْتَرْجِع	تَعْلِيق	42 223 181 213 27 606
المجموع					185	318	659	696
المجموع					1795	<	696	

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

L'ordre: 6 الترتيب:

يلجأ الكاتب في سبيل ترتيب زمن الأحداث وتتبع صيرورتها وحركة الشخصيات المتقاطعة معها، إلى القفز عبر الأزمنة الثلاث بطريقة ارتدادية، فتجده يسیر ذهاباً وإياباً بين الماضي والمستقبل والحاضر.

1- المفارقات الزمنية:

جاءت المفارقات الزمنية<sup>\*</sup> في رواية "باب الشمس" في قالب استرجاعي، على لسان السارد الرئيسي "خليل" والرواة الآخرين الذين شاركوا في فعل الحكي من خلال تجاربهم الخاصة أو تجارب الآخرين الذين يحكون عنهم، يبدأ الرواية الحكي من منتصف زمن القصة "سقوط يونس في غيبة" ليعود بعدها إلى تفاصيل كثيرة متعلقة بحالة يونس الصحية وعلاقته بالسارد "خليل" قبل تدهور صحته فلو افترضنا أن زمن القصة يسير من "أ" إلى "ب" فإن الكاتب اختار النقطة "ب" ليفتح عملية السرد على محطات زمنية متباينة في درجة الماضوية حيث من اللحظة "ب" يعود بنا السارد إلى الزمن الماضي، تتفاوت هذه الاسترجاعات بين الماضي قريب المدى (علاقته بـشمس والدكتور أمجاد والممرضة زينب والجارة أم حسن) والماضي بعيد المدى (زمن ما قبل النكبة وما بعدها مباشرة).

مثلت الأزمة الصحية لـ"يونس" البؤرة السردية التي حرّكت عجلة الزمن في اتجاه الماضي الذي أصبح جزءاً لا يتجزأ من الحاضر، استدعته الذاكرة التي ارتبطت بالشخصية الساردة ما دفع المؤلف إلى الربط بين الزمانين عبر انسياپ الحدث، فالعودة إلى الزمن الحاضر كان ومضياً، مثل محطات تمهدية للانطلاق في حكايات جديدة أو إنتهاء 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 أدى إلى توقفها في مناسبات عديدة من خلال عمليات الفتح والغلق على نافذة الماضي، ولعل المؤلف قد تعمّد هذه التقنية حتى يقرب عمله من النص السينمائي المبني على تقنيات الاسترجاع والقطع والارتداد الزمني «إنّ تيار الوعي في الرواية أصبح مرتبطاً بالتقنيك السينمائي المسمى بالقطع والاسترجاع<sup>(1)</sup>» حيث يتوقف المشهد عند لحظة حاسمة يتمنّى القارئ أن يعرف ما سيحدث بعد ذلك ويعود ليشّبع رغبته في مقطع آخر، إنّ التزام السارد بهذا النّمط دون غيره سمح له باستعراض أكثر من حدث في أزمنة متباينة، مستعيناً بأكثر من شخصية دون أن يكسر النسق العام للرواية دون أن يقع القارئ في الالتباس، فمثلاً نقرأ في رواية "باب الشمس" تفاصيل طفولة "شمس" حتى بلوغها سن التاسعة في الصفحة (426) ليكمل قصة زواجها بـ فواز في الصفحة (428) يسرد بعدها تفاصيل زواجها وحياتها معه حتى ولادة ابنتها "دلال" في الصفحة (428)، ثمّ يعود إلى قصة موت والده وتحول فواز إلى رجل قاسٍ في الصفحة (501) ويتوقف في الصفحة (504) طلاق شمس والتحاقها بمجموعة فدائية، وعلى الرغم من عمليات الفتح والغلق التي اعتمدتها 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 موجهاً إلى يونس لكننا نعتقد أنّ القارئ هو المُخاطب الفعلي .

<sup>(1)</sup> أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، دار الفارس، ط 1، 2004، ص 25.

**Analepse<sup>1</sup>: 1- الاسترجاع**

الاسترجاع هو استعادة أحداث ماضية من خلال ارتداد الذاكرة إلى أزمنة متباينة، تجتمع في نقطة مركزية من الزمن الحاضر ثم تعود مرة ثانية إلى العرض في الماضي.

تطلق أحداث رواية "باب الشمس" من الحدث المركزي المرتبط بالحاضر، دخول يونس في غيوبية التي تستمر مدة ستة أشهر وثلاثة أسابيع، في حين يمتد المحمول الزمني المسترجع إلى اثنين خمسين سنة «سننمي المسافة الزمنية مدى المفارقة الزمنية ويمكن المفارقة الزمنية نفسها أن تشمل أيضاً مدة قصصية طويلة كثيراً أو قليلاً، وهذا ما نسميه سعتها»<sup>(2)</sup>.

يأخذ الاسترجاع في رواية باب الشمس طابعاً خاصاً، نظراً للظروف المحيطة بالسارد القائم بفعل السرد إذ جعل من الماضي وسيلة للهروب من حاضر متآزم مشحون بالموت والانتقام في حين لا يظهر الاستباق إلا نادراً.

وقد استطاع السارد بفضل استعماله لضمير المتكلّم أن يلغى المسافة الزمنية الفاصلة بين الحدث المسرود من الذاكرة واللحظة الآتية لحظة الحكي ما أضفى على المسرود صيغة الحاضر «إنّ لجوء المؤلّف الضمني إلى السرد بضمير المتكلّم من أنجح الوسائل الفنية للتغلب على تلك الإشكالية الزمنية (...). يأتي ضمير المتكلّم لينقل الحدث من الزمن الماضي إلى الزمن الحاضر، كما أنه يضفرّ الزمن في بنية الماضي بالحاضر والمستقبل»<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> جبار حبيب، خطاب الحكاية، ص 51.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص 59.

<sup>(3)</sup> جين بويلون، الزمن والقدر عند فوكور، تر. عيد ثوان رستم، بغداد، دار المأمون، دط، 1979، ص 60.

ويمكن أن ننوه إلى أن السارد تعمّد أن يقطع وثيرة زمن القصّة (الحاضر)، لينتقل إلى زمن التذكّر قصد إضاءة فضاءات جديدة وكشف شخصيات متباعدة وتحديد سلوكاتها وتفاصيل حياتها، هذا ما يسمح للقارئ في مرحلة ثانية بالمشاركة في عملية القراءة والحكم على المادة المسرودة.

بقي أن نشير إلى أن هذه الاسترجاعات قد تنوّعت بين خارجية أي خارج الحقل الزمني للحكاية الإطارية، وداخلية (الأحداث التي تسير زمنياً وفق الحكاية الإطارية) ونتصور أن اتكاء السارد على أسلوب المناوبة بين الاسترجاع الداخلي والخارجي، يعود إلى نقطتين مفصلتين:

أولاً: أنه كان محاصراً باللحظة الآنية التي كان يعود إليها كلّ مرّة، حتّى لا تضيع منه الحكاية الإطارية.

ثانياً: كان محاصراً بذهن القارئ الذي قد يدخل مرحلة الفتور بسبب تداخل الاسترجاعات، ولعل القراءة المتفحّصة في رواية "باب الشمس" قد كشفت عن تنويعات كثيرة على مستوى الاسترجاع فالكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي يكشف في كلّ مرّة عن تقنية جديدة في الاسترجاع يمكن أن نشير إلى أهمّها:

- السارد الرئيسي يوهم القارئ أن الشخصية المستحضره من الماضي حاضرة، حيث ترك لها حرية التعليق على خطابه الذي وجهه إلى يونس في زمن القصّة (الحاضر) <sup>(1)</sup>

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 347.

- السارد الرئيسي يقتسم الحكاية المؤطرة ليقدم معلومات للسارد الثانوي ربما كان يجعلها أو ربما أراد السارد الرئيسي أن يقنعها بمعرفته لتفاصيل حتى عندما يتعلق الأمر بأحداث لم

(1) يشارك فيها

- السارد الرئيسي يقدم الواقع التي حدث في الماضي في صيغة المستقبل كأنّها لم تحدث، وهي على وشك الوقع<sup>(2)</sup> ما يدفع القارئ إلى إعادة ترتيب الأحداث ذهنياً وصيغتها في قالبها الزمني الصحيح.

- يفتح السارد الرئيسي نوافذ على مستقبل مؤطر ضمن حكايات استرجاعية<sup>(3)</sup> تعمل على شدّ انتباه القارئ وتشغيل عنصر التّشويق عنده، فالسارد لا يكشف عن شخصه وأبرز الأحداث دفعة واحدة بل يستحضرها في شكل ومضات سردية تفتح على مدار النص وتغلق على مستويات متباينة لأنها محكومة بالذاكرة.

- يعتمد السارد على تشويش الحكاية الأصلية من خلال كسر خطية الزمن الكرونولوجي للقصة، والانتقال إلى الزمن السيكولوجي الذي يوهم القارئ بآنية الحدث، حيث أسهمت مسرحة الأحداث وتعدد الرواية في خلق ذلك العالم النابض بالحياة.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 335.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 335.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، 307، 241، 311.

**أـ الاسترجاع الخارجي:**

شغل الاسترجاع الخارجي مساحة واسعة على مستوى النسيج النصي، ولعل أغلب الاسترجاعات الخارجية جاءت مرتبطة بالهجرات الجماعية للفلسطينيين وحياة الدّل والهوان داخل مخيّمات الشّتات، بالإضافة إلى العمليات الفدائية للأهالي من أجل استرجاع قراهم، لكن هذا لا ينفي حضور الاسترجاع المتعلق بالشخصية فالسّارد يحرص على إضاءة عالمها من خلال استحضار طفولتها وربطها بالمكان، وقد شغل استرجاع طفولة "شمس" "خليل" "ياسين" مساحات نصيّة مطولة كشفت عن خبايا الشخصية وسلوكها كما سرّاه في الجزء المخصص لتحليل شخصيات الرواية ولا يتعلّق الاسترجاع بالشخصية فقط وإنما يتعدّاه إلى استحضار المكان الذي يحوي العملية السردية برمّتها « روت أم حسن عن فوارتها، وكيف اكتشفت الماء في الحقل المجاور<sup>(1)</sup> »

على العموم لا يمكن القول أنّ الاسترجاع الخارجي على مستوى الرواية يملّك مدى كبيراً، أمّا سعته فهي متعدّدة فبعضها يتسع لعام كامل كتذكّر فوزية لزواجهما الأول وبعضها قد تزداد سعته ليشغل مرحلة عمرية من الطفولة كالانخراط في وظيفة معينة مثلما شاهدنا مع "شمس" وهو استرجاع تكميلي عرض لنا حياة الشخصية كاملة، وبعضها يحمل وظيفة تبريرية كاسترجاع "شمس" لعلاقتها المعقدة بزوجها السابق "فواز" إذ جاء مدّعاً لرفضها لفكرة الزواج وقد تزامن هذا الاسترجاع مع عرض "خليل" المتعلق برغبته في الزواج بها ، وبعضها يحمل طابع المواساة كما شاهدنا مع "أم حسن" التي كانت تسترجع ذكريات منزلها القديم بالكويكبات لتتواسي "أم عيسى" التي كانت تبكي وتحصر على منزلها في القدس وكأنّها تحاول إقناعها بأنّها تشاركها مرارة الاستئصال من مكان الألفة والشتات في

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 106.

(2) المصدر نفسه، ص 182.

أرض المنفى<sup>(1)</sup> يدوم هذا الاسترجاع خمس صفحات أي من الصفحة 105 إلى غاية الصفحة 111، هذا ما يجعل من استطالته داخل زمن المحكي ضيقه، وبعد استرجاعاً خارجياً صافياً من تداخل استرجاعات أخرى "استرجاع داخل استرجاع" أو "حكاية داخل حكاية" لأنّه يبقى مبيّراً حول نقطة واحدة تتمثل في مغادرة "أم حسن" لبيتها مجبرة على أمل استرجاعه مرّة ثانية، ومن الاسترجاعات الضيقه التي مثلت نوافذ مفتوحة على الماضي في شكل ومضات استرجاع "خليل" لحادثة إنقاذ "أم حسن" للرّضيع "ناجي" من يد العدو الصهيوني<sup>(2)</sup> وبعد من الاسترجاعات ذات السّعة الضيقه حيث دامت استطالته نصف صفحة، ولعلّ هذا النوع من الاسترجاعات قد تكرر بشدة بسبب طابع التنشطي للحكاية الذي لا يسمح لها بالتمدد على مستوى السّعة حتّى ولو سمح لها بالتمدد على مستوى المدى.

ونتصور أنّ اتكاء السارد على هذه التقنية سمح بظهور نسق بنائي ممّيز على مستوى النص - الاسترجاع داخل الاسترجاع - حيث يستدعي السارد الرئيسي حكاية من الماضي تتعلق بشخصية معينة، ثم يتتحّى جانباً 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 "شاهينه" حيث كان جالساً إلى جانب زوج عمتّه "أحمد علي الجشي" الذي شرع في استحضار قصة عودته إلى منزله بالغابسية<sup>(3)</sup>

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 480.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 319.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 319.

ونتصور أنّ هذا النمط من السرد، يسمح للسارد الانتقال عبر أزمنة متباينة من الماضي ما يؤدي إلى اتساع مدى الحكاية وتقلّص سعتها.

### بـ الاسترجاع الداخلي:

يتّصل هذا النوع برواية أحداث لاحقة لزمن بدء الرواية، وهي كثيرة الاستخدام في هذا النص وقد تلخصت في شكلين رئيسين، متباينة القصة ومتماطلة القصة<sup>\*</sup> ، تعتمد الاسترجاعات المتباينة على إضافة الجوانب التي من شأنها استيعاب الأحداث داخل الحكاية الإطارية (الزمن الحاضر)، في غيابها يصعب استكمال المشاهد وملائم التغرات التي تتشكل عادة أثناء عملية السرد، فمثلاً يحكى السارد خليل عن موت أم حسن وحيدة في بيتها، لكنه يعود لاستحضار قصة استشهاد أبنائها الأربعه الواحد تلو الآخر قبل أن يعود إلى زمن القصة (الحاضر) هذا ما يسمح للقارئ بتكوين صورة كاملة عن حياة "أم حسن" وبررّ سبب موتها وحيدة<sup>(1)</sup>.

نجد أنّ هذه الاسترجاعات تتكرر كلّما اقتحمت شخصية جديدة نسيج النص، أو تغيّبها مدة معينة ثم عودتها للظهور، مثلما حدث مع "سليم" الذي ظهر أول مرة على مستوى الحكاية كبائع متّقل وصفه الكاتب فيما بعد بالساحر الذي يدخل البهجة إلى قلوب المرضى في المستشفى، وقد عاد إلى استرجاع ما جرى من أحداث قبل أن يجد نفسه بائعاً ببيع كل ما وصلت إليه يداه ، والأمر نفسه بالنسبة إلى الشخصيات الجديدة التي ظهرت في مراحل مختلفة من مستوى الحكي كـ "نجوى" ، "شمس" ، "زينب" ...

\* جبار جنبت، خطاب الحكاية، ص 62، 64، 65.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 9، 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 التذكيرية، التي يستخدمها السارد الرئيسي "خليل" لسرد الأحداث التي جرت خارج غرفة المستشفى<sup>1</sup>، يعود إليه ليسردها له مثلاً فعل في قصة الكايد<sup>(1)</sup> الذي وجد مقتولاً أمام المستشفى، وقصة دنيا التي دخلت المستشفى بعدها ساعتين حالتها<sup>(2)</sup> وقصة الأديب جورج الذي أراد أن يكتب رواية يجمع فيها شهادة الضحية الفلسطينية والجلاد الصهيوني<sup>(3)</sup>، وقصة "كاترين"<sup>4</sup> التي أرادت تمثيل مسرحية تتعلق بمذبحة شاتيلا، ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنَّ أغلب هذه الاسترجاعات المتماثلة داخل القصة جاءت تكميلية لسد الثغرات التي تشكّلت على مستوى الحكاية الإطارية وتبريرية يسعى السارد من خلالها إلى تبرير غيابه عن "يونس" «مر الأسبوعان بسرعة غريبة، والله لم أجده وقتاً كي أحك رأسي (...)  
والله لم أجرؤ على الخروج إلى طرقات المخيم إلا حين جاء الوفد الفرنسي<sup>(5)</sup>».

جاء هذا الاسترجاع تكميلياً، حيث أنَّ السارد لم يحك في فترة سابقة أي في زمن القصة "الحاضر" ظروف التقائه بالوفد الفرنسي، ولو لا هذه الاسترجاعات التكميلية لما أدرك القارئ كيف كان "خليل" يقضي وقته خارج غرفة المستشفى.

بقي أن نذكر أحد النماذج الاسترجاعية متماثلة القصة داخلياً، وهي من النوع التذكيري الذي يكثر وروده في النص، لاعتماده تداعي الأفكار المتعلق بذهن الشخصية

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 123.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 225.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 259.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 261.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 240.

المتأزمة التي تنسى في كلّ مرّة حكايتها الأولى لكنّها تعود لتكمّلها عندما تدخل مجالها الذهني «كنت أحدثك عن أمّي ما علاقة شمس بالمسألة<sup>(1)</sup>».»

يبدو أنّ السارد يعود إلى المحكي الأول "قصة هروب أمّه نجوى"، بعدهما أدرك أنّه قد شرع في حكاية جديدة تخصّ حبيبته "شمس"، ولعلّ هذا التّداخل على مستوى الشخص جاء مرتبًا بالناحية السيكولوجية لدى الشخصية الساردة، فخليل تعرض للهجر من طرف هاتين الشخصيتين، ولعلّ الحالة النفسيّة المتمثّلة في تأزم الشخصية 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 الإسرائيليّين في كلّ مناسبة.

على العموم، يمكن القول أنّ الاسترجاع بنوعيه قد شغل مساحة نصيّة كبيرة من المساحة الكلية لنص الرواية، وقد جاءت هذه الاسترجاعات متّوّعة بين تكميلية وتذكيرية وتكاريّة، ويعدّ تداخل الحكايات وانشطارها المحفّز الرئيسي لحضور الاسترجاع المكثّ في هذه الرواية، حيث أظهر الاسترجاع الخارجي مدى وسعة واسعتين، حيث شغل 511 صفحة من العدد الكلي للرواية ومدى يصل إلى 52 سنة، في حين عرف الاسترجاع الداخلي مدى ضيقا يصل إلى ستة أشهر واستطالة نصيّة صغيرة تصل إلى واحد عشرين صفحة، كما سجّلنا امتراج الاسترجاع الداخلي والخارجي في بعض الصفحات<sup>(2)</sup> نتج عن تداخل الحكايات وتعدد الرواة كما بينا سابقاً، وقد تمركز الاسترجاع الداخلي في الصفحات الأولى والأخيرة من نص الرواية [9ص - 24ص]، [517ص - 527ص]، في حين شغل الاسترجاع الخارجي أغلب المساحة النصيّة (25ص - 516ص) جمع بينها عدد كبير من

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 369.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 11، 19، 21، 24.

الحكايات أغلب أبطالها شخصيات متآمرة تتمو من خلال الذاكرة معتمدة على مخزون تاريخي وأحداث معاشرة اختزنتها في رحم التجربة.

## Prolepsis: الاستباق 2-1

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 سردية متمايزه.

### أ - الاستباق على مستوى الكلام:

ارتبط هذا النوع من الاستباق بضمير المتكلّم للسّارد الرئيسي "خليل" «إنّ الرواية بضمير المتكلّم هي الأنسب لقيام التطلّعات لأنّها تسمح للراوي بالتأمّل إلى المستقبل والإشارة بالأخص إلى حاضره وهذا يدخل في صميم دوره الحكائي<sup>(1)</sup>».

فمن خلال تتبعنا للاستباق على مستوى النص لاحظنا أنّ السّارد الرئيسي "خليل" يعتمد كثيراً على لازمة "سوف تقوم"، "سوف تخبرني"<sup>(2)</sup> في بناء عمليته الخطابية الموجّهة إلى "يونس"، هذا الاستباق بقي محصوراً داخل مجال الكلام "القول" دون أن يتعدّاه، لأنّ المخاطب كما أشرنا سابقاً غائب عن العملية الخطابية، لكن السّارد أراد أن يوهم القارئ بوجوده ما يسمح له بإنهاء الحكاية، وهذا يعني أنّ غياب المخاطب 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.

<sup>1</sup> حسين بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، 2009، ص113.

<sup>2</sup> باب الشمس، تكررت هذه اللازمة الصفحات الآتية: 39-129-135-149-170-313-388-416.

وحتى تستمر الحكاية لجأ السارد إلى استخدام ضمير المتكلم الذي أسهم في التمهيد للحكايات التي سيرويها، وقد ظهر ذلك في قوله: **سأروي ذلك، سوف أحاول جمع الشذرات<sup>(1)</sup>**، هذه الصيغة تعمل على تأجيل الحكاية التي تتقطع مع أوقات مغادرة خليل لغرفة "يونس" لقضاء حاجاته اليومية أو للقاء شخص معين «أم حسن تنتظري الآن، لن أخبرك ماذا فعلت في الكويكبات حين زارت الجليل، أنا مستعجل الآن<sup>(2)</sup>».

وفي هذه الحالة نعتقد أنّ تغيير الفضاء أصبح عاملاً مساعداً في شحن الطاقة السردية لخليل ما ينجر عنها إنشاش الحكاية وإنقاذها من السقوط في نفق الرتابة وهذا ما حدث في حكاية "أم حسن"<sup>(3)</sup> إذ لم يتمكّن من إنهايتها إلاّ بعد ابتعاده عن غرفة المستشفى.

### بـ الاستباق المركب:

بالإضافة إلى الصيغة واللوازم الاستشرافية يعمد السارد إلى استخدام نسق معين من الاستباق هو الاستباق المركب - استباق داخل استرجاع - وتعده هذه الاستباقات محققة، لأنّ الحديث الملحق بها قد تحقق على مستوى الاسترجاع - في الرّهن الماضي.

نقرأ في رواية "باب الشمس" «سوف يقول لزوجته، بعد تلك الزيارة بسنوات، أنه حين وقف أمام السرير نسي نفسه، ودهش من الجمال<sup>(4)</sup>»

يكشف هذا المقطع عن دور السارد في تنظيم العمليات الاستشرافية وتبيئه لشخصه داخلياً، فهو يدرك مقدار الألم الذي خلفه فقدان "ابراهيم" في نفس "يونس" ما دفعه إلى كبت مشاعره لسنوات ليصبح عنها بعد ذلك.

<sup>1</sup> وجدنا هذه الصيغة في باب الشمس في الصفحات 311، 388، 41، 187، 29.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 29.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 31.

<sup>4</sup> المصدر نفسه ، ص 52.

ونعتقد أنّ هذا الاستباق المبني على التداخل مع الاسترجاع يقترب من السرد السينمائي الذي يتلاعب بالرّمن من خلال عرضه لمشاهد استباقية داخل قوالب استرجاعية، ما يدفعنا إلى القول أنّ الكاتب قد استفاد من التجربة السينمائية العميقّة في ما يخصّ الاسترجاع والاستباق وهذا ما أكّب روايته تفصّلات زمنيّة جديدة، بعضها ذاكي يتعلّق ب مجريات سابقة وبعضها استشرافي منكسر على مشاهد استرجاعية.

### جـ-الحلم:

- مثلّ الحلم في رواية "باب الشمس" عنصراً أساسياً يسمح بالعبور إلى المستقبل، ولقد ارتبط عند معظم الشخصوص بالموت، كحلم "خليل المتعلق" بموت "شمس"، وحلم "يونس" المتعلق بموت "أبيه" وحلم "أم حسن" المتعلق بموتها، والواقع أنّ كلّ هذه الأحلام قد تحقّقت، كما تكرّر حلم سقوط الغابسيّة مرتين عند شاهينه وهو حلم محقّق أيضاً فقد سقطت الغابسيّة بعد مدة قصيرة من هذا الحلم.

### دـ-الاستباق على شكل إعلان:

- مثل الإعلان أحد الأشكال الرئيسيّة في استشراف المستقبل، ومن الاستشرافات التي جاءت في شكل إعلان، تكهنّ الدكتور أمجد بموت يونس «أفهمني الدكتور أمك ستموت خلال ثلاثة أيام<sup>(1)</sup>»

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

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 36.

التابوت، سوف تقوم وتكون طويلاً وعرِيضَ المُنكَبَين...<sup>(1)</sup> فـ"يونس" لم يقم ولم يكن طويلاً، حيث أمضى أيامه في غيوبية انتهت بموته بعدما تضاعل حجمه وأصبح قريباً من حجم الأطفال.

ارتبطة الاستشرافات الداخلية بالأمور الصغيرة التي يَعْدُ "خليل" بإحضارها لـ"يونس" عادة، والتي من شأنها أن تفك العزلة عنه وتساعده على الاسترخاء حسب رأي "خليل": «أشترى لك خللاً راديو جديداً .. أشتري لك آلة تسجيل وشرايط<sup>(2)</sup>»

وبعد هذا الاستيقاظ من الاستيقاظات متماثلة القصة، وهو من الاستيقاظات الجزئية التي لا تستمر طويلاً مع استمرار الحكي وإنما تنتهي بمجرد تحقق الفعل، حيث أنّ خليل حقّق وعده بخصوص جلب الراديو وكاسيت الأغاني.

#### هـ- العنوان:

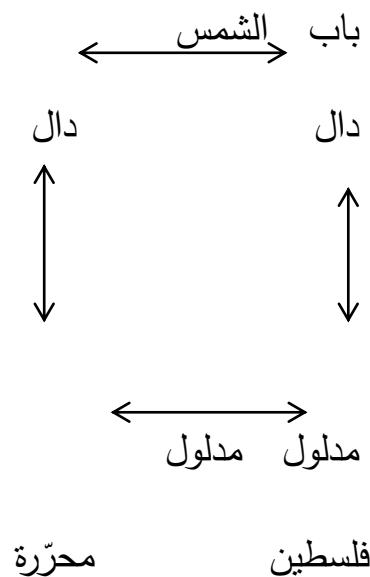
يرى "جيتي" في كتابه "العقبات" أنّ العنوان يمثّل عتبة إستراتيجية تضم وظائف متعددة: الوظيفة التعيينية والوظيفة الوصفية والوظيفة الإيحائية والوظيفة الإغرائية<sup>(3)</sup> الواقع أنه حتى عندما نقرّ بأنه لا يخلو أي عنوان من واحدة من هذه الوظائف أو قد تأتي مجتمعة في عنوان واحد يبقى علينا أن نحدّد الوظيفة الأقرب إلى المتن الروائي الذي بين أيدينا، إن القراءة الأولى لعنوان الرواية الموسومة "باب الشمس" تجعلنا نعتقد أننا بصدّ قراءة إحدى الروايات التي تحكي عن القصص الخيالية على نسق ألف ليلة وليلة ولكن بمجرد التوغل في دهاليز الأحداث والغوص في أعماق الشخصيات نهتدي إلى الدلالة التي يحملها العنوان «بعد موتي اسحبوا كل شيء وأغلقوا بابها بالحجارة، يجب أن لا نسمح لليهوديين

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 34.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 51.

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

بدخولها أبدا، إنها القطعة الوحيدة المحرّرة من فلسطين «<sup>(1)</sup> تكشف وصيّة نهيلة عن رؤية داخلية عميقه تسري عبر الزمن ، تستشرف الشخصية من خلاله ا مستقبل فلسطين إذ حملت المغارة "باب الشمس" دلالة الأرض المحرّرة من فلسطين بسبب عدم اكتشافها من طرف المستعمر الصهيوني، من جهة أخرى مثلت مسقط جيل كامل من الفلسطينيين - سبعة أولاد وخمسة وعشرين حفيداً - متّلوا الحصيلة الأولى لزواج "يونس" بـ "نهيلة" في مغارة اسمها باب الشمس» العنوان بنية لغوية مستقلة بذاتها، من حيث كونها منفصلة خطياً عن النص، وبما أنها كذلك فيمكن مقاربتها معجمياً ونحوياً وصرفياً وبلاغياً ودلاليَا من طرف المتلقي الدارس الذي يمتلك أجهزة قرائية عالمية، تستند إلى ذخيرته اللغوية والنحوية والاستدلالية والتناسية» <sup>(2)</sup> هناك إشارة لغوية مباشرة إلى المكان "فلسطين" المتعلق بالدال «باب» و"الحرية" المتعلقة بالدال «شمس»، ويمكن أن نوضحها من خلال هذا المخطط:



و- الغلاف:

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 410.

<sup>(2)</sup> محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية- التشكيل ومسالك التأويل- الدار العربية للعلوم ناشرون، ط 1، 2012، ص 22.

إذا كان العنوان يحمل عدة قراءات إغرائية ودلالية واستباقية فالغلاف ليس بعيدا عنه يأتي هو الآخر محلا 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

<p><b>الإطار:</b> مربع مسطح محدد بخط أبيض اللون يتربع على خلفية سوداء، يتوضع وسط الواجهة الأمامية للغلاف</p>	<p><b>الألوان:</b> امترجت 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 السوداد</p>	<p><b>الأشكال:</b> مربعات متداخلة داخل الإطار</p>	<p><b>ال DAL</b></p>
<p>الإطار هو نافذة قراءة لما هو بالداخل، لكن لا تأخذ هذه القراءة مصاديقها إلا إذا ربطنا الداخل بالخارج، فالخط</p>	<p>غلبت الألوان الحارة على الألوان الباردة، لتحيلنا على المساحات المسلوبة والمغتصبة، نعكس حرارة هذه الألوان حرقة الفلسطيني على أرضه، إذ لم يظهر الأخضر</p>	<p>تحيل المربعات المتداخلة إلى تشعب القضية الفلسطينية وانسداد الحلول في وجهها، فالمربعات هي خطوط منكسرة مغلقة، تعكس الانكسار وضيق الأفق، فكل العناصر التي تسبح بداخليها تصطدم بجدار الحقيقةمرة السجن أو الزنزانة التي تقضي</p>	<p><b>المدلول</b></p>

<p>الأبيض والمساحة السوداء المحيطة به يتمثلان على مستوى القراءة قيمتان وجوديتان، يمكن اختزالهما في الموت والحياة، فالخط الرفيع هو الحق في الحياة الكريمة وهذا ما لم يتحقق على مستوى المحكي الروائي، في حين صبغ الموت كل الحكايات متلما فعل على مستوى الغلاف حيث شغل أغلب مساحته.</p>	<p>إلا في مساحة صغيرة يعكس الأمل المنتهي إلى الزوال ، في حين مثل الرمادي ضبابية الموقف المقاطع مع خذلان السلطات العربية للقضية الفلسطينية، تقطع هذه المربعات في نقطة قريبة من المركز تنفرد بإضاءة خاصة تقترب من الهمة التي نجدها مع الأيقونة الدينية وتمثل في هذا الفضاء نفق الموت المقدس الذي يتقطع مع أغلب شخصيات الرواية.</p>	<p>على كل رغبة في التحرر ، فتغدو معها كل حركة نحو الأمام مجرد خط مستقيم ينتهي إلى الانكسار.</p>
--	--	---

وفي كل الأحوال تبقى عملية تأويل العنوان والغلاف مرتبطة بالجو العام للقراءة وبالظروف المحيطة بالقارئ، وحتى عندما نقبل بتعدد التأويل من طرف المتلقي نعتقد أن عنوان "باب الشمس" يحمل طابعا استشرافيا يبنينا بتحرر فلسطين في المستقبل.

على العموم يمكن القول أن رواية باب الشمس قد عرفت تنويعات زمنية على مستوى

التّرتيب أحصيناها ثم مثّلناها في الجدول الآتي:

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

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

- نسبة الاسترجاع تفوق نسبة الاستباق وهذا يدل على أنَّ الزمن في رواية "باب الشمس" يتتطور من خلال الذاكرة.
- اقترن الاسترجاع المركب بالقرينة اللغوية "سوف تخبرني" أعطى للحدث صفة الاستمرارية في المستقبل .
- صعوبة رصد الاستباق المباشر في الرواية يعود لطبيعة الأحداث، وقد وجدناه مرتبًا بالحلم والإعلان في مختلف المقاطع السردية.
- ارتبط التحليل النفسي بالشخصية الساردة من خلال انغماستها في تأثير الذات.
- أسهمت تقنية تداعي الفكر في انكسار الزمن وتعرية الذات الساردة بالإضافة إلى بروز ثغرات على مستوى الحكي حاول السارد ملأها من خلال المفارقات الزمنية.

**fréquence : التواتر 4-2**

تقوم دراسة التواتر <sup>(\*)</sup> في رواية "باب الشمس" على تقنية التكرار التي يعتمدّها الأسلوب السردي الحديث، وحتى نتمكن 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 الدراسة.

2. مستوى الكلمات: يمكن أن نتعرّف على الكلمات التي تكرّرت وأثرها الدلالي.

3. مستوى التراكيب والصيغ: نتعرّف على التراكيب التي أسهمت في اتساق النص وانسجامه.

1/ تواتر الأحداث: قد يسرد الراوي مرّة واحدة ما حدث مرّة واحدة، كما أنه قد يرويه عدّة مرات، ما يشكّل درامية الحدث ويعطي للبناء النصي خصوصيته وبأيّي في ثلاثة أشكال:

**1- التواتر المفرد: Singulatif**

يحتلّ التواتر المفرد مساحة نصيّة واسعة على مستوى الرواية، حيث يعدّ النافذة الرئيسية التي تعبّر من خلالها الأحداث المتتابلة والمتقاطعة عند محطات مختلفة، يسرد من خلالها السارد حكايات الوطن والأفراد والهجرة و...، كما يعمّل التواتر المفرد على تتمامي الحدث في اتجاه تقدّمي حتّى عندما يتعلّق التواتر بالاسترجاع « قلت لها إنّ هذارأيي وأبّي

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

مات قبل الوفاء بنذرها للشجرة، لكنه أوصى أمّي وأمّي أوصتنـي قبل هربـها إلى أهلـها في عمان»<sup>(1)</sup>

يظهر التواتر توالـي الأحداث وتعاقبـها الزمنـي على مستوى السـرد، حيث انـفرد كل حدث بوقـوعه مـرة واحدة ما أـسهمـ في نـمو حدـث جـديـد يـكـملـ الحـدـثـ الأولـ.

وقد تعـامل السـاردـ مع بعضـ الأـحداثـ بأـمانـةـ، حيث سـمحـ بـتـكرـارـ ماـ حـدـثـ عـدـةـ مـرـاتـ علىـ أـرضـ الواقعـ، بـظـهـورـهـ عـدـةـ مـرـاتـ علىـ مـسـطـوـيـ السـردـ، وـمـنـ أـمـثلـةـ ذـلـكـ زـيـارـةـ "ـخـلـيلـ"ـ لـمـكـتبـ الـدـكـتـورـ "ـأـمـجـدـ"ـ، حيث حـافـظـ السـاردـ علىـ وـتـيرـةـ الأـحداثـ كـمـاـ جـاءـتـ فـيـ زـمـنـ الـقـصـةـ<sup>(2)</sup>

## 2-التواتر المكرّر: Répétitif:

تحـفـ روـاـيـةـ "ـبـابـ الشـمـسـ"ـ بـهـذـاـ النـمـطـ منـ السـردـ وـلـعـلـ تـعـدـ الرـوـاـةـ وـاـخـتـلـافـ وجـهـاتـ نـظـرـهـمـ بـإـضـافـةـ إـلـىـ تـدـاخـلـ الـحـكاـيـاتـ وـتـتـاسـلـهـاـ، قدـ أـسـهـمـ فـيـ تـوـبـيعـ الصـيـغـ الـفـظـيـةـ الـتـيـ يـتـشـكـلـ مـنـ خـلـالـهـاـ الـمـنـطـوـقـ السـرـديـ، وـيـتـعـلـقـ السـرـدـ التـكـارـيـ فـيـ روـاـيـةـ "ـبـابـ الشـمـسـ"ـ بـالـأـحـدـاثـ الـمـفـصـلـيـةـ الـتـيـ مـنـ شـائـنـهـاـ أـنـ تـؤـثـرـ عـلـىـ مـسـارـ الـقـصـةـ.

أـحـصـيـنـاـ خـمـسـةـ تـوـاتـرـاتـ تـكـارـيـةـ عـلـىـ مـسـطـوـيـ الـأـحـدـاثـ، يـتـعـلـقـ التـوـاتـرـ الأولـ بـمـوـتـ "ـابـراهـيمـ"ـ اـبـنـ "ـيـونـسـ"ـ حـيـثـ تـسـرـدـ "ـنـهـيـلـةـ"ـ تـفـاصـيلـ مـوـتهـ بـطـرـيقـتـيـنـ مـخـلـفتـيـنـ، تـذـكـرـ فـيـ المـرـةـ

(1) بـابـ الشـمـسـ، صـ28ـ.

(2) المـصـدرـ نـفـسـهـ، صـ36ـ، 164ـ، 168ـ، 241ـ.

الأولى أن مجموعة من أطفال اليهود ألقوا فوق رأسه حجرة، لكنها تعود لتغيير تفاصيل السرد عندما أدركت أنّ "يونس" عازم على الانقام<sup>(1)</sup>

التواتر التكراري الثاني يرتبط بتفاصيل موت عدنان، يحرص السارد "خليل" على عرض مشهدين مختلفين له، الأول يعتمد على خيال السارد « سحب يونس مسدسه وأطلق طلقة واحدة على رأس عدنان وصرخ "أعلنك شهيداً»<sup>(2)</sup>

في حين يعتمد المشهد الثاني على الواقع « ربوا عدنان وعذبوه ، هناك حيث احظر عدنان ستة أشهر بين غرفة الصدمات الكهربائية وزنزانة السرير قبل أن يموت»<sup>(3)</sup>

ولعل المتفحص لهذا النوع من التكرار الذي يعرض جانب الحقيقة والخيال لحدث واحد في مشهدين متعارضين ، سيكتشف أنّ السارد قد تعمّد أن يعرض المشهد الخيالي وهو في الواقع المشهد الذي كان من المفترض أن يجسد في الواقع، ف "عدنان" كان فدائياً وسياسياً نشطا قبل الاعتقال ، قضى نصف حياته في السجن الإسرائيلي ليخرج منه نصف مجنون، وبدل أن تهتم به السلطات الفلسطينية التي به في سجن المجانين حيث أنهى أيامه الأخيرة، والغريب في الأمر أنّ صديقه "يونس" لم يذهب لزيارتة بالرغم من إدراكه لصعوبة المرحلة التي كان يمرّ بها.

من جهة أخرى يلعب تعدد الرواية دوراً أساسياً في ظهور التواتر التكراري الذي يسمح للحدث بالت موقع ضمن سياقات متباينة يحكمها التقل الجماعي للفلسطينيين وسرعة تناقل المنطق الشفوي، ولعلّ الحالة النفسية للشخص الذي 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 المؤدية إلى تتويع الصيغ اللفظية، فهذه شاهينة تحكي عن قصة الطفل الذي ملأ الفضاء صرخاً، فأمر الكهل أمّه بلفه في قطعة قماش وشدّه إلى صدرها، حتى يتوقف عن الصراخ إذ أن صوته المرتفع كان يهدّد بقاء المجموعة التي كانت تتسلل بين الجبال هروباً من قمع اليهود، في حين تبئر "أم فوزي" الحدث نفسه من منظور آخر، حيث تؤكد أنّ الأم لم تشده إلى صدرها بل لفته وجلست فوقه حتى مات وبين تبئر "شاهينة" وتبئر "أم فوزي" يظهر رأي السارد الرئيسي الذي يرجح رواية "أم فوزي"، فهو لا يكتفي بعرض وجهة نظر شخصه، بل يُقْحِم نفسه كعادته معلقاً أو محاوراً أو معترضًا أو مؤيداً كما هو الحال في هذا المثال «أمّه قتلتَه، هل تسمع يا أبي، قتلتَه خوفاً من الكهل<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنّ السارد يؤيد حكاية أم فوزي التي أكدت أنّ موت الطفل لم يكن نتيجة حادث وإنما تسببت الأم فيه عن عمد.

على العموم يمكن القول أن السرد التكراري \*في رواية باب الشمس جاء نتيجة تتواعد وجهات نظر شخص الرواية، وبالرغم من أنه قد يخلق عند القارئ حالة من الشك وعدم اليقين، إلا أنه يعد تنويعاً سريعاً يقضي على الرتابة ويسمح للقارئ بالمشاركة في إعادة بناء المشاهد ذهنياً 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 باشتراكاً مثلاً هو الحال في الأفلام الخيال العلمي، وقد تربطه بالاسترجاع مثلما هو الحال في الأفلام الواقعية [أفلام اجتماعية، سياسية، رومانسية...].

(1) باب الشمس، ص 216.

(\*) رصدنا التوتر التكراري في الصفحات 215، 216، 218، 219، 220، 61، 65 من باب الشمس.

3- التواتر المتشابه: Itératif

يتعلق هذا النوع من التواتر بأن نروي مرة واحدة ما حدث عدّة مرات، وكأننا نختزل الحدث زمنيا، ويقترن عادة بحركة زمنية هي التخيص، أو الإيجاز، حيث يلجم السارد إلى صيغ متعارف عليها تظهر الجانب التكراري دون أن تضفي صفة التكرار الممل والخشوع الذي قد يعيق ظهور أحداث أكثر أهمية.

حرص السارد على تنوع إشاراته اللغوية من أجل تقاديم تكرار الأحداث الجانبية ومن بين الصيغ اللغوية البارزة التي طبعت نسيج الرواية، اعتماده الفعل الماضي الناقص "كان" الذي كان بمثابة المفتاح السحري لقصصه التي تحاكي "ألف ليلة وليلة" « كانت تلك زيارتها الثانية لمنزل شقيقها فوزي في أبو<sup>(\*)</sup> سنان ». <sup>(1)</sup>

وبالرغم من اتكاء السارد على الفعل الماضي الناقص في اختزال المرويات، إلا أنه عرض صيغًا لفظيةً أخرى ذكر على سبيل المثال قوله:

1. « كانت تمام على فرشة (...) وتقوم كل صباح » كان+كل صباح <=> تكرر الحدث بصفة آلية يومية تكرار صريح.
2. « كاظم كان المرافق الشخصي لكايد، جاء لزيارتكم 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 - لكن أظن أن "أبوسنان" هو اسم مركب لمنطقة معينة لذلك لم تظهر حركة الإعراب الصحيحة؛ لكن على العموم اعتمد الكاتب صيغة واحدة "أبو" مع كل الأسماء المركبة باختلاف مواقعها.

(1) باب الشمس، ص102.

4. «بَثَ الْبَلَاغُ الْعَسْكَرِيُّ الَّذِي نَعَاكُ، أَكْثَرُ مِنْ مَرَّةٍ > تكرار نسبي غير مشروط ومضمنّ.
5. «صَارَ يَصْرُخُ وَيَخْرُجُ مِنَ الْبَيْتِ عَارِيًّا» صار + يصرخ => تكرار مضمنّ.
6. «لَمْ تَكُنْ زِيَارَتَهُ الْأُولَى لِعَدْنَانَ» نفي + فعل مضارع ناقص + الأولى = > تكرار مضمنّ.

هذه الصيغة اللفظية [كان كل يوم]، [كان + مرتين]، [لم تكن الأولى]... تعطي للحدث الاستمرارية والتجدد وتبعد الخطاب عن الحشو وتكرار الأحداث المتشابهة. فلا يمكن أن يستمر الحدث دون أن يتجدد في أنساق متعددة، وهذا ما يفسّر ارتباطه بالزمن المتوجّل في الماضوية. 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 والتركيب:

يشكّل تواتر الكلمات والتركيب في رواية "باب الشمس" خاصيّةً أسلوبيةً امتركت بباقي العناصر السردية، ما أضفى على لغة الكاتب تقدّماً واضحاً، أحصينا عدداً هائلاً من الجمل المكررة بنفسها أو بدلالياتها، ولعلّ ما لفت انتباها هو اتكاء الكاتب على بعض الصيغ التي صارت أشبه باللازمة، يمكن أن نعرض أهم التراكيب والجمل داخل هذا الجدول:

ملاحظة	التركيب
<p>ارتبطت هذه الجملة بمعظم الحوارات الداخلية التي جمعت خليل ويونس.</p> <p>ارتبط الفعل "مشى" بعودة "نعمان الناطور" إلى قريته يبحث عن منزله المفقود.</p> <p>ارتبط تكرار الفعل "تضحك" بالحالة النفسية للسارد، حيث ربط "خليل" الضحك بالخيانة.</p>	<p>سوف تقول «مشى. كتب أنه مشى ومشى»</p> <p>قال إنه مشى و مشى</p> <p>كانت شمس <u>تضحك</u> بالخيانة</p> <p><u>ضحك</u>ت شمس بالخيانة</p>
<p>تكرر هذه العبارة عندما تختلط الحكايات في ذهن السارد يستدعي من خلالها آخر نقطة توقف عندها، قبل أن يدخل في دهاليز حكاية جديدة، وهذه تقنية تتقاطع مع المشاهد الافتتاحية في المسلسلات، التي تعود إلى آخر مشهد في الحلقة السابقة قبل أن تعرض الحلقة الجديدة.</p>	<p>أين كنا؟</p>
<p>يتكرر الحذف الافتراضي من خلال صيغة الاستفهام. فالسارد يمتنع عن الإجابة، لذلك يترك الفضاء فارغاً. ما يدفع القارئ إلى افتراض الإجابات، من خلال المعلومات الأولية التي وفرها السارد.</p>	<p>لماذا حكموا عليها بالإعدام؟</p> <p>الأنها....؟</p> <p>أم لأنها...؟</p>
<p>يكسر السارد اللازمة "الأول" في خطابات متعددة ليرجعنا إلى زمن النكبة 1948.</p>	<p>تريد الأول هذا هو الأول</p> <p>الأول يا سيدني هو الموت</p> <p>مات أبي وفي الأول اختفت أمي</p>

Mode<sup>(1)</sup>: 4- الصيغة:

تُمثل الصيغة الطريقة التي يخبر بها السارد مادته الحكائية « لأن الحكي مثله مثل الأدب هو فعل من أفعال الكلام **Acte**، وبالتالي فهو لا يقدم القصة أو يعرضها، لكنه يخبر عنها، أي يدل عليها بواسطة اللغة (...)(الشيء الذي يجعلنا هنا بإزاء نصين في الحكي: نص الراوي (حكي الأحداث) ونص الشخصيات (حكي أقوال ) «<sup>(2)</sup> ولا يمكن أن تتحدى عن الصيغة بعيداً عن قطبيها الرئيسيين المسافة (**Distance**) والمنظور (**Perspective**)<sup>\*</sup> حيث تمثل المسافة حكي الأحداث وحكي الأقوال ويمثل المنظور ما يسميه جيرار جينيت بالتبئير<sup>(3)</sup> وبما أن الإخبار في رواية باب الشمس جاء مرتبطة ببنية "تيار الوعي" حيث يستدعي السارد عدداً كبيراً من الحكايات وأنصاف الحكايات من الذاكرة يحكى لها للمرؤى له "يونس" الموجود على مستوى الفضاء و الغائب على مستوى العملية التخاطبية، فإن "خليل" يلجأ من خلال استخدامه لمونولوج داخلي إلى نقل شهادات الشخصيات التي عاشت الحدث أو سمعت عنه مستعيناً 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 (Récit d'évenements)<sup>(4)</sup>

<sup>(1)</sup> ) Gerard genette.figure III, p183.

<sup>(2)</sup> سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص184.

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

Gérard Genette " Discours du récit" in figures III,p184. <sup>3</sup>

Ibid,p186. <sup>4</sup>

ارتبط حكي الكلام في رواية "باب الشمس" بحكى الأحداث، حيث يحاول السارد على لسان شخصياته الكثيرة<sup>(\*)</sup> أن يسرد أحداثاً عايشها أو سمع عنها، ما يجعل من حكي الكلام وسيلة لسرد الأحداث اللامتناهية والمتوالية في نهاية واحدة هي الموت، الحدث الأليم الذي طبع نهاية معظم الشخصيات "شمس" "دنيا" "ياسين" "نهيلة" "يونس" "عدنان" "جمال الليبي" "سارة ريمسيكي" "شاهينة" "ياسين"....

ما يدفعنا إلى القول أن هذه الحكايات تتمو من خلال الزمن الارتدادي الذي شغل مساحات نصية متفاوتة وعرف تنويعات سردية كثيرة أبدع الكاتب في طرق عرضها من خلال استغلاله لمصوّغات لغوية خاصة «الغابسية» كانت مثل ضوء وانطفاء، قالت جدتي<sup>(1)</sup> نلاحظ أن السارد يسبّق حكي الحدث على صاحب الحكاية القائم بفعل الحكي، فهو من خلال ذلك يريد أن يشير إلى أن الحدث أهم من الشخصية التي كثيراً ما كانت تتسرى تفاصيل الحكاية «جدي قالت إنهم كانوا يلبسون ثياباً مدنية وأمي قالت أنهم كانوا جنوداً وأنت ماذا تقول»<sup>(2)</sup> يحكي خليل في هذا المثال عن الرجال الذين اقتحموا منزلهم عندما كان طفلاً وقتلوا أباً، وقد استحضر حكائين مختلفتين (حكي كلام) لحادثة واحدة (مقتل ياسين) دون أن ينحاز لحكاية معينة، ما دفعه إلى التساؤل عليه يجد الجواب عند يونس الميت الحاضر.

وإذا كان السارد عاجزاً عن التعليق في حادثة اغتيال والده فإنه يتمادي في تدخلاته عندما يتعلق الأمر بالمعلومات الطبية، ولنمس ذلك من خلال تعليقه على الحوار (حكي كلام) الذي جمع "الدكتور أمجد" بـ"زينب" «الدكتور أمجد على خطأ، هل تعرف ماذا قال

(\*) أحسبنا أكثر من خمسين شخصية.

(1) باب الشمس، ص 305.

(2) المصدر نفسه، ص 372.

لزينب، قال إنّ خليل يمرّ في أزمة نفسية، وإنّه محكوم بعقدة البحث عن أبيه، اتركوه مع هذه الجثة حتى يسام (١)»

يكشف هذا الاقتباس عن تنامي حكايات جانبية على مستوى الحكاية الإطارية التي ترکزت أحاديثها داخل مساحة ضيقة غرفة المستشفى وبالرغم من ملزمة خليل لغرفة "يونس" إلا أنه كان يجمع حكايات جديدة يمكن أن نضمّها داخل صيغة حكي كلام / أحداث، يحكيها خليل لـ"يونس" على فترات زمنية متقطعة 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 يتكلّم بإعادة ترتيبها داخل جملة الحكايات الأخرى التي سمعها عن رواة آخرين (حكي كلام مستحضر) و من ثم يستحضرها عندما يكون في غرفة المستشفى رفقة "يونس".

### بـ- حكي الأفكار: psycho-Récit:

يُعمل حكي الأفكار على استبطان دوالي الشخصية، من خلال صيغ لفظية [قال في نفسه، تساءل، فكر...] 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 السرد من خلال استحضار الماضي، كما أن كثرة الشخصيات وتدخل الحكايات وسلطة السارد الرئيسي أدت إلى تراجع المونولوج الحر المبني على حرية التأمل والتفكير الداخلي وارتفاع عدد المشاهد الحديثة

(١) (باب الشمس، ص314).

المبنية على الحركة وдинامية الشخصية، وهذا يعني أن ذاكرة الشخص أصبحت العامل الرئيسي لنمو الحدث وتطوره.

## 2- التّبئير (Focalisation)<sup>1</sup>

استطعنا من خلال المسافة التّعرف على طرق الحكي بغض النظر عن المرسل سواء كان راوياً أو شخصية لكن في الرؤية السردية سنركّز على وضع الراوي وموقعه في إرسال القصّة أي المنظور الذي يقدم من خلاله الحكي.

### أ- التّبئير الدّاخلي:

نعلم من خلال ما ذكرناه سابقاً، أنّ رواية باب الشمس جاءت في نسق واحد هو مونولوج يحكمه تداعي الأفكار للشخصية الرئيسة الساردة، التي تحكي عن نفسها وعن شخصيات أخرى، فالسارد يحكي من منظور ذاتي لا يشاركه في عملية الحكي المخاطب يونس، لكنه يتتحّى جانباً في مواضع كثيرة، ليتسنى لشخوصه عمليات التّبئير بنوعيه الدّاخلي والخارجي، ويصبح السارد الرئيسي ناقلاً لتبيير شخوصه على مستوى الحكايات التي لم يشارك فيها ومبئراً مباشراً بالنسبة للحكاية المؤطّرة وقد يبئر نفسه كما يسمح للشخصيات الهامشية بتبيير نفسها، كما حدث مع "يونس" الذي بأمر نفسه داخلياً من خلال إصداره حكم قيمة على مستوى الثقافى « أنا لست مثقفاً، لكنّي أعرف أنّ التّاريخ

<sup>1</sup> جيرار جينيت، خطاب الحكاية، ص 201.

خدعة » )<sup>1</sup> لكنه يعود لينقل كلام مُبئر مجهول عندما يكون خارج حكائيا « عادت إلى القرية سحب الطفل من بين أيدي اليهود، عادت منهكة وتنفس بشكل وحشي » )<sup>2</sup>

وهنا يفترض القارئ أن المُبئر هو إما الرواية (المؤلف) 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 التبيير درجات متباينة، فهذه "شمس" المبارة من طرف "خليل" الذي شغل موضع داخل حكائيا « تترکني وتجلس على الكنبية، وتشعل سيجارة » )<sup>3</sup>

تأخذ "شمس" زمام الحكي لتُبئر "فواز" داخليا « يبدو أن الشيطان حلّ عنه، فصار رجلاً آخر، يتلعثم أمام والده )<sup>4</sup>« نعاين من خلال هذا المقطع أن العلاقة بين المبئر "شمس" و المبأر "فواز" ليست خارجية فهي ترکز على علامات خارجية لتفصح الداخل.

وتتأكد لدينا تتويعات الصورة المبارة عندما ينقل لنا السارد الرئيسي تبيير "أم حسن" لذاتها من خلال حوار جمعها مع جارتها « قالت أم حسن لزوارها أنها رأت عمرها يذوب أمامها، وإنها هناك عادت كما كانت، وأن الزمن لم يمرّ، ورأت تلك الفتاة التي أقامت في بيتها الجديد » )<sup>5</sup> يقوم السارد الرئيسي في هذا المثال بدور ناقل للكلام المسرود، إنه بمعنى آخر يبيئر هذه القصة باعتباره راويا منظماً من الدرجة الثانية فهو ناقل لما سمعه على عكس "أم حسن" التي عايشت الحدث في زمن مضى ثم استحضرته أمام زوارها . يعمد

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 25.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 101.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 460.

<sup>4</sup> المصدر نفسه، ص 501.

<sup>5</sup> المصدر نفسه، ص 108.

الكاتب في مقاطع سردية (\*) متوعة إلى الانفصال عن سارده الرئيسي ليأخذ دور الناقل لرؤية سردية داخلية تخصّ هذا الأخير والذي بدوره يبئر شخصية أخرى وتنم هذه العملية على لسان الكاتب « قال خليل إن سارة أصبت بسرطان الكولون، لكنّهم اكتشفوا المرض متأخرين »<sup>(1)</sup> فالناظم الخارجي (المؤلف) من خلال صيغة الخطاب المنقول (قال خليل) يكشف انفصاله عن السارد الرئيسي والذي يُعدّ ناقلاً للرؤية السردية، في حين تظهر "سارة ريمسكي" موضوع التبيير مبأرة خارجياً لأنّ الناقل لم يتطرق إلى عمق الشخصية وحالتها النفسيّة عند اكتشافها للمرض.

### ب- التبيير الخارجي:

يرتبط التبيير الخارجي بالمظهر الخارجي للشيء المبأر، وقد تقاطع هذا النوع من التبيير مع لغة الحواس التي تسربت إلى مقاطع سردية متوعة « لكنه في الطريق، في تلك الليالي الصامتة كان وحشياً، رجل طويل رفيع، محدود الظهر .. »<sup>(2)</sup>

في هذا المشهد يعرض السارد الرئيسي "خليل" الرؤية السردية لـ شاهينة المبأرة للكهل الذي رافقهم في هجرتهم من الغابسية إلى لبنان، حيث تكتفي الشخصية المبأرة بوصف الشخصية من الخارج دون أن تستبطنها وتغوص في أغوارها.

من خلال استعمال السارد لصيغ لغوية دالة على فعل الرؤية، تظهر زاوية التبيير ودرجتها بوضوح ونرصد ذلك من خلال هذا الاقتباس « أخبرته حكاية الشمبوان، ونظرت إلى كاترين متطرّفاً ردّة فعلها<sup>(1)</sup> »

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

(<sup>1</sup>) المصدر نفسه، ص 437.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه ، ص 214.

يحاول السارد في هذا المثال توجيه رؤيته السردية نحو الممثلة الفرنسية "كاترين" لكن تبقى رؤيته خارجية لا تتعدى ملامح وجهها البارزة « سمعت الفتاة تهمس للمخرج أنها لن تمثل (...) ارجعت وترجعت إلى الوراء، كمن مسه تيار كهربائي، ورأيت في عينيها ما يشبه الخوف الممتنع بالقرف »<sup>(2)</sup>

يبدو أن الرؤية السردية المعتمدة على حاسة الرؤية لم تسمح له بالنفاذ إلى أعماق الشخصية لذلك استعان بحاسة السمع التي أسهمت في نقل التبئير الخارجي إلى تبئير داخلي يستوطن داخل الشخصية ويكشف أسرارها.

وقد يعتمد التبئير على حركة الشخصية، لتحديد العلاقة التي تجمعها مع الشخصيات الأخرى « بدا لي أنها صديقة نصري، لأنها كانت تضع يدها على يده »<sup>(3)</sup>

السارد "خليل" وهو سارد "داخل حكائي" استطاع أن يحوّل الصورة المبأرة من الخارج إلى الداخل، فانتفاء السارد للكلمات أثناء وصفه لطريقة جلوس نصري وصديقه (تضع يدها على يده) تدفعنا إلى التفكير في طبيعة العلاقة التي كانت تجمعهما، ما يجعلنا نستنتج أن التبئير الخارجي قد يكشف عن دوافع الشخصية إذا استخدم الكاتب معجماً لغوياً ذا دلالات عميقه تتوافق مع السياق العام للحكاية أو الحدث الذي تعشه الشخصية.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 266.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 267.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 269.

**3- الصوت: voix**

يتعلق الصوت بالسارد وكل ما ينجز عن هذه العلاقة من إشكاليات جوهرية تتمحور حول هوية السارد وموقعه ومستويات سرده ووظائفه «**يؤكد جنیت أن قارئ الرواية لا يعنيه أن يعرف من الذي يروي، ولا متى**<sup>(1)</sup>» لكن القارئ لرواية باب الشمس يكاد يجزم أن تجاهل السارد يجعل عملية القراءة عقيمة، إذ تقوم هذه الرواية على ثنائية أساسية تمثل في الراوي والمروي له.

**1- السارد المتكلّم:**

رواية "باب الشمس" هي من الروايات التي تعتمد على تأمل 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 التوتر (سقوط يونس في غيوبية)، ينجر عنده سقوط الأحداث الأخرى في عتمة الماضي والعودة إلى القلق والخوف الذي لازم الحاضر ثم الانحدار مرة ثانية إلى الماضي في ثنائية لا منتهية بين الماضي والحاضر.

يعرض السارد الرئيسي "خليل" الحاضر من خلال حوار سلبي يجمعه مع "يونس" مستعيناً بثنائية الضمائر أنا/ أنت التي تفتح الخطاب على ضمير الغائب الذي اقترن بالماضي «أنا متأكد أنك تعرف "عزيز أيوب"، أنت قلت لي إنك كنت تحقر كلّ من لم يحمل سلاحاً»<sup>(2)</sup>

<sup>(1)</sup> ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، ص65.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص344.

من هنا نلاحظ لعبة الضمائر التي انطلقت مع المتكلّم - ضمير أنا - والمخاطب أنت لتجّرّ الحوار إلى الاسترجاع واستحضار شخصيات أخرى من الماضي تشارك في حوار الحاضر أنا/ أنت « قالت أم حسن ربيما شنق نفسه »<sup>(1)</sup> ويتدخلشيخ الجديدة ليقدم رأيه في طريقة موت "عزيز أيوب" « شيخ الجديدة له رأي آخر، فهو يعتقد أنّ الإسرائيليين خنقوه، ثمّ ربطوا عنقه بالحبل كي يوحوا للناس بانتهاره »<sup>(2)</sup>

وهذا يعني أنّ ضمير المتكلّم لم يقتصر على الشخصية الساردة بل انتقل إلى الشخصيات الأخرى التي كانت تحكي عن نفسها « ومن أجل استعادة إحساسي بالزمن، بدأت أعدّ، فتحت أصابعي العشرة وبدأت أعدّ »<sup>(3)</sup>

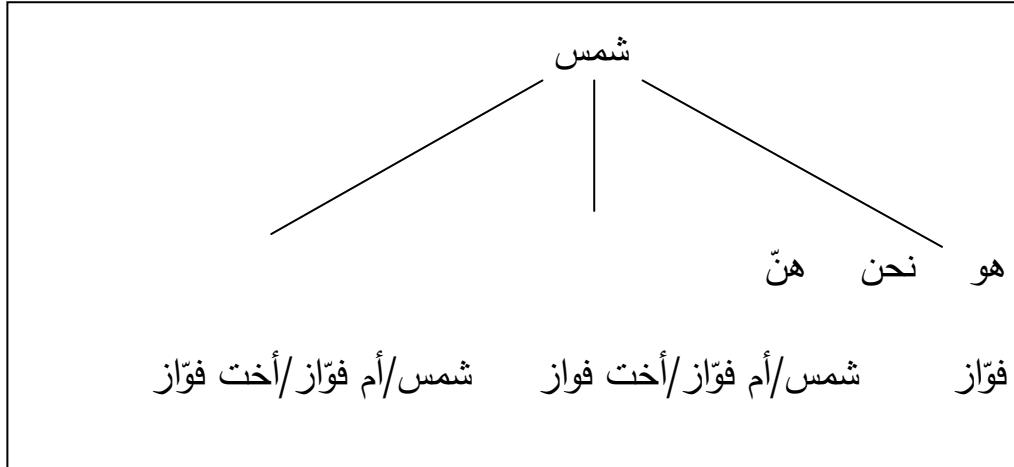
والواقع أنّ الانتقال من ضمير المتكلّم إلى ضمير الغائب لا يرتبط بالسارد الرئيسي الذي يعمل على توجيه مسار السرد وتنظيمه، فالشخصيات الهامشية استطاعت أن تسرد الأحداث من خلال تنقلها بين الضمائر، ويمكن أن نعاين هذا التوسيع من خلال هذا الاقتباس « كان فواز يتناول فطوره الصباحي، ونحن واقفات، ثلث نساء يقفن بين يديه.. »<sup>(4)</sup> تحكي "شمس" عن حياتها السابقة مع "فواز" وأمه وأخته العانس، متنقلة بين الضمائر [هو، نحن، هنّ] ما يكشف عن درجة توتر الشخصية التي كانت على وشك طلب الطلاق من زوجها، من جهة أخرى تعمل هذه الضمائر كمؤشرات سردية تنقل القارئ إلى رؤية سردية جديدة تتجدد مع كلّ ضمير، في حين تبقى العين المبئرة 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 تبيير الشخصيات الأخرى الغائبة وتعدّ واحدة منها باعتبارها تحكي في إطار الاسترجاع، في حين تتغيّر الصّورة المُبأّرة من خلال الضمائر التي يحدّدها السّارد.

## 2 - السّارد العلّيم :

بالرغم من أنّ الصوت الوحيد الذي كان يخاطب يونس/ القارئ هو صوت السّارد الرئيسي "خليل" إلا أن هذا الأخير كان يحاول إيهامنا في كلّ مَرَّة بحرّية شخوصه حيث لاحظنا أنه يعترف في مواضع وسياقات عديدة بمعرفته للحكاية وأنّه قادر على سرد التّفاصيل بالرغم من كونه ساردا خارج حكايتها « أعرف رأيك في هذا النوع من العمليّات، وأعرف أنك كنت واحداً من القلائل الذين تجرؤوا على اتخاذ موقف واضح ضدّ خطف الطّائرات »<sup>(1)</sup>

(1) باب الشمس، ص 178.

يفترض السارد في هذا المثال حواراً آنياً يجمعه بـ"يونس" على مستوى الحكاية الإطارية، لكننا نعتقد أن هذا الحوار قد حدث فعلاً لكن في زمن ماض عندما كان يونس في أفضل حالاته، ويمكنا أن نطلع على الأسلوب المتفاوت للكاتب من خلال قراءتنا لهذا الاقتباس «ولكن يا سيد أبو سالم، قل لي، ماذا فعل خليل كلاس قائد مجموعة جيش الإنقاذ المؤلفة من ثلاثة رجال».

- انسحب سوف تجاوب

- متى؟؟؟ أسألك

قبل سقوط القرية بثلاثة أيام<sup>(1)</sup> «السارد يفترض إجابات لأسئلته ثم ينسبها إلى يونس الغارق في غيوبية، وفي مثال آخر يقول «لو كانت أم سعد راضي هناك لقالت...»<sup>(2)</sup> السارد يحكي على مستوى الحكاية المؤطرة بالنيابة عن الشخصية الغائبة عن المكان حيث تجتمع مجموعة من الشخصيات لتحكي بنفسها وعن نفسها ما عايشته خلال سقوط قريتها ولعل السارد باعتماده هذا الأسلوب يسعى إلى جمع أكبر عدد من الحكايات التي تسقط في مصب واحد يتمثل في سقوط القرى الفلسطينية الواحدة تلوى الأخرى، يمكن أن نعرض بعض النماذج التي توضح الصيغ التي اعتمدتها السارد الرئيسي في الحكي:

- السارد 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 السارد

(1) باب الشمس، ص 181.

(2) المصدر نفسه، ص 183.

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

- السارد ينفي عن نفسه المعرفة التامة لجميع الحكايات « منذ ثلاثة أشهر وأنا أروي لك الحكايات التي أعرفها ولا أعرفها، وأنت عاجز عن تصحيح معلوماتي ولذلك أخطئ، الحرية يا أبي هي أن تكون قادرین على الخطأ » <sup>(1)</sup> هذا يعني أن المخاطب يعترف بعجزه عن سرد حكاية صحيحة، لكنه يرجع ذلك إلى المخاطب "يونس" الذي لم يصحّ له أخطاءه، هذا ما يدفع القارئ إلى شك في مصداقية الحكايات التي كان يسمعها على لسان شخصيات كثيرة.

- السارد الرئيسي يتوهم أن المخاطب "يونس" يقاطعه ليدعّم حكاياته بتفاصيل جديدة « أعرف الحكاية، ولا لزوم لإخباري ماذا كانت أمك تفعل بالزيتون الأسود (... ) أعرف الحكاية، ولا أريد تعداد مزايا الزيتون من جديد » <sup>(2)</sup>

من هنا نلاحظ أن الكاتب قد نوع في أساليب نقل الحدث من شخصية إلى أخرى ومن حكاية إلى أخرى، فبالرغم من طول المساحة النصية 527 صفحة، إلا أن القارئ يكاد يكتشف أسلوباً جديداً وتقنية متفردة مع كل مقطع سردي مرتب بالحكاية الإطارية والمؤطرة، هكذا حاول السارد أن يشدّ انتباه القارئ ويخرجه من عتمة التكرار والملل الذي قد يتسرّب إلى هذا النوع من الروايات الطويلة.

(1) باب الشمس، ص 235 - 236

(2) المصدر نفسه ، ص 327

**2- تعدد الرواية:**

رواية باب الشمس من الروايات الطويلة حيث بلغ عدد صفحاتها 527 صفحة، هذا الطول سمح بظهور عدد هائل من الحكايات والتاريخ والشخصيات الساردة "الرواية" ولعل الكاتب قد عمد إلى جمع هذا العدد الهائل من الحكايات من أفواه سارديها وهم رواة عاشوا الحدث أو سمعوا عنه حتى يعطي للرواية طابعاً تلوينياً أنساته الذاكرة الجماعية.

تفتقر البنية السردية في رواية باب الشمس تعددًا في الرواية، فهو يعتمد تقنية الحكاية المركزية التي تتشظى وتنشط لتولد عشرات الحكايات الفرعية<sup>1</sup> وهذا التعدد الحكائي يحتاج بطبيعة الحال إلى تعدد الرواية، فلا يمكن لسارد واحد أن يسرد كل الحكايات بصوته، لأنّ هذا سيقتل فعل الحكي ويكشف الغطاء المعرفي والثقافي للكاتب ومن خلفه السارد 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" راويًا 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 حق الوجود والخاطب بلغتهم الخاصة والتفاعل فيما بينهم من خلال السلوك الذي يعكس ثقافتهم ومستواهم الاجتماعي، من جهة أخرى يبدو السارد الرئيسي منفتحاً على وجهات نظرها

(<sup>1</sup>) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمل أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في رواية باب الشمس، ص 67-68.

المتباعدة «بغية إنقاذها مما تغرق فيه في واقعها، ويهدّد بقاءها حيّة تحكي، وذلك عن طريق المجيء بها إلى روائي يتماهى بها، بغية أن تكون لها حياة<sup>(1)</sup>».

يحكى السارد الرئيسي "خليل" حكايات شارك فيها وأخرى سمع عنها، فهو سارد متفرد بالانتقال من الحكاية الإطارية كسارد مشارك في معالجة يونس الراقد في غيبوبة طويلة، إلى الحكاية المؤطّرة حيث ينשطر حضوره إلى مشارك ومتبادر للحكاية في الوقت نفسه، وفي هذا المستوى يتقاسم مهام الحكي مع رواة كثُر، هذا ما ينفي وجود سارد علیم بكل شيء إذ يعطي الفرصة لكل شخصية حتى تبدي معرفتها لجزء من الحقيقة.

وحتى تكتمل صورة الانفتاح التي حرّص الكاتب على إبرازها، استعان بمسوغات لغوية تشير إلى الرواية الموكّل إليهم فعل الحكي، فنجد على سبيل المثال قوله «نهى قالت إنهم يمنيون واليمني لا يفهم اللهجة الفلسطينية<sup>(2)</sup>» هذا المثال يبيّن أن الساردة غائبة والسارد الرئيسي يتحمّل إعادة حكايتها بصوتها فهو لا ينفك يحكى على لسان شخصه، لأنها غائبة على مستوى الفضاء حيث يجتمع مع يونس، لكن هذا لا ينفي دوره كمنسّق ومنظم وناقل لهذه الحكايات، وأحياناً يكتفي باستعراض وجهات نظر سارديه دون أن ينحاز إلى وجهة معينة، متلماً فعل في حكاية "عزيز أیوب" الذي صار ولیاً يحرّص شجرة السدرة «قالت لهم أم حسن إنه عزيز، هذا عزيز، قالوا لا، اسمه أیوب»<sup>(3)</sup>

وهنا من خلال تقنية تعدد الرواية يكشف الكاتب عن حضوره عن قصد أو دون قصد من خلال استرجاعه لفعل الحكي من سارده الرئيسي بالدرجة الأولى ومن رواته بالدرجة الثانية «أراه جالساً في بهو الفندق، والكلمات تتدفق من شفتيه ويديه وعينيه، أراه كأنه

(1) يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط1، 1998، ص515 - 156.

(2) باب الشمس، ص207.

(3) المصدر نفسه، ص340.

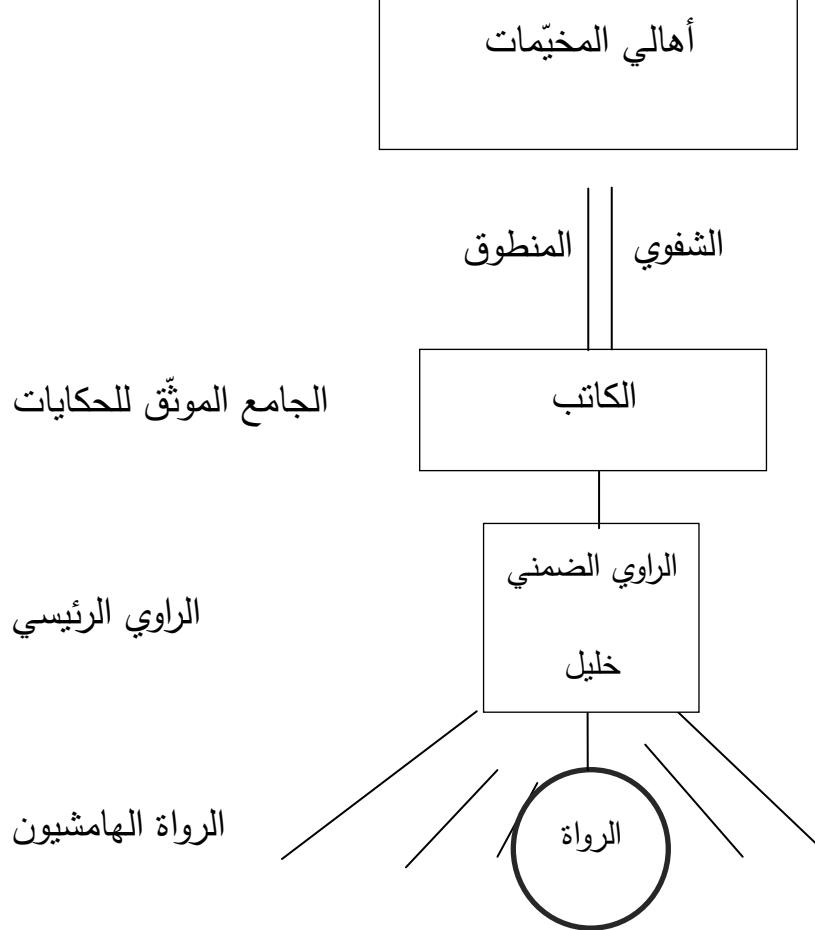
إنسان آخر، أتمنى لو كان لي صديق مثله، لأنني أحب الذين يعرفون كيف تروي الحكاية<sup>(1)</sup>»

نلاحظ في هذا الاقتباس أن الكاتب لم يعد متخفياً وراء سارده الرئيسي، فهو يستغل أول لحظة توقف فيها السارد عن استحضار الحكاية، ليشرع في إبداء وجهة نظره بطريقة مباشرة، فهو يكشف لأول مرة عن إعجابه بأسلوب سارده في الحكي، ولعل اقتحام الكاتب عالم الرواية بهذه الطريقة، لم يكن عفويًا وإنما كان قمة الإبداع والذكاء، لأنّه استطاع أن يقنع القارئ أنّ الكاتب يمكن له أن ينفصل عن ذاته الثانية "السارد الرئيسي" مستخدماً منظوراً جديداً يسمح له بتقييمها وتحديد عيوبها.

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ المؤلّف لم يظهر كراوّ مباشر، يسرد تفاصيل لقاء "خليل" بـ "كاترين" إلاّ في الصفحات الأربع الآتية (428-437-438-439) ولو لا استخدامه للمسوّغات اللغوية "قال خليل" "وقف خليل" لما اكتشفنا وجوده، ليعود السارد الرئيسي إلى عمليته التنظيمية والتسييقية على مستوى الحكاية المؤطرة، ونتصور أنّ مشاركة الكاتب لسارده الرئيسي وروّاته الثانويين قد أسهم في ظهور أكبر عدد ممكّن من الحكايات، وبالتالي تضخم المساحة النصيّة التي أشرنا إليها سابقاً ، ويمكن أن نوضح البنية العامة للهيئات الساردة في رواية "باب الشمس" من خلال الشكل التخطيطي الآتي:

<sup>(1)</sup> المصدر نفسه، ص478.

الذاكرة الفلسطينية



إيليا أم حسن نهيلة شمس يونس نهى كاترين

على العموم يمكن القول أن تعدد زوايا النظر وتنازل السارد الرئيسي عن دور السارد العلیم، لا يعني أن الروايات المسرودة صحيحة فالمنطق الشفوي المرتبط بتداعي الذاكرة الجماعية والفردية، يحكمه السياق والحالة النفسية لسارده لكن تنفق هذه الشهادات في

عنصر واحد يتمثل في صمود الفلسطيني وتشبّه بالبقاء يخوض صراعاته بين المنافي الداخلية والخارجية.

### 3-لعبة الضمائر:

عرفت رواية "باب الشمس" تنوعاً هائلاً على مستوى الضمائر، ولعلّ هذا التنويع لم يكن وليد الصدفة بل هو نتيجة حتمية فرضها النسق البنائي للرواية، فحن نعلم كما ذكرنا سابقاً أن رواية باب الشمس هي رواية شخصيات تحكي من مستويات مختلفة وفي أوضاع متباعدة، إذ تتواب على فعل الحكي وتتبادل الأدوار ووجهات النظر في الوقت نفسه، هذا يجعلنا أمام مساحة نصيّة مشحونة بالضمائر التي تعدّ من العلامات الأساسية للتوجّل 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<sup>(1)</sup>».

وحتّى لا نغفل السياق العام الذي احتوى عملية السرد، يجب أن نذكّر أنّ "باب الشمس" هي من روايات تداعي الفكر التي يحتل فيها ضمير الأنّا مساحة نصيّة واسعة، ولعلّ السارد "خليل" قد لجأ إلى ضمير الأنّا ليُمتنّ علاقته بالقارئ في غياب المخاطب الحقيقي<sup>(\*)</sup> إذ يغيّر السارد الرئيسي وضعياته فيكون سارداً ذاتياً عندما يتعلّق الأمر بحدث عاشه ويروي بصفة موضوعية عندما يسرد عن شخصيات أخرى لم يشاركها الحدث

(1) قاسم المقداد، عوالم تخيلية، اتحاد الكتاب العرب، ط 2010، ص 251.

(\*) يonus هو مخاطب وهو لأنّه في غيبوبة.

وفي هذا المقطع مثلاً يكشف عن موقفه اتجاه مغادرة الفدائين المخيمات اللبنانية «عدت إلى المخيم، لا لأنّي خفت من المشاركة في القتال، بل لأنّي فقدت الرغبة في الحرب<sup>(1)</sup>» يعرض خليل وجهة نظره حول الحرب فهو لم يعد مقتتنا بها لذلك اختار العودة إلى المخيم.\*

وقد يتمادى السارد الرئيسي في استخدام الأنماط، وكأنّه يريد أن يؤكّد هويته وحضوره على مستوى العملية الخطابية «قلت لك إنّي رأيت خليل أي أنا<sup>(2)</sup>» وكان ذكر اسمه لم يعد يكفي لإقناع المخاطب الوهمي "يونس"، فهو يخشى أن تختلط الأسماء كما اختلطت الحكايات من قبل لذلك يحوّل الأنماط إلى الهو حيث غدت ذاته منشطة بين ضميرين الأنماط والهو لكن سرعان ما يتدارك دوره في العملية التسقية لأدوار الساردين، فيعود لاستعمال ضمير الغائب لاستحضار أحداث لا تخصّه مستعملاً مسوّغات لغوية (قال عدنان، أخبرني سالم...).

وقد تأخذ لعبة الضمائر مساراً مغايراً، عندما تجتمع عدة ضمائر في فقرة واحدة، وكأنّ السارد يريد أن يعرض أكثر من وجهة نظر واحدة «شرحـت لي أنّك تعرف الفدائـي الذي سوف يموت من عينـيه.. يومـها تذكـرت ذلك الفتـى اللبناني الذي كان يدعـى محمدـ شـبارـو، وكـنا نـسمـيـهـ المهـنـدـسـ<sup>(3)</sup>» تبدو شخصية "محمد شبارو" في هذا المقطع مبارأة من ثلاثة أطراف حيث ينتقل السارد من رؤية يونس المخاطب "أنت" إلى المتكلّم الذي يدل على ذاته

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 212.

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

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 245.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 316.

"الأنّا" إلى الضمير الجمعي "نحن" ولعلّ هذا التنويع على مستوى الضمائر هو ما سمح بعرض أكبر عدد من وجهات النظر ما يعطي للرواية طابعاً توثيقياً لا تظهر الشخصية فيها كعنصر تكميلي لبناء النسيج الروائي وإنّما تغدو مصدراً أساسياً لاستحضار المعلومات والتأليل من صعوبات السارد الرئيسي.

و الملفت لانتباه أنّ هذه التقنية الفنية بالرغم من تعقيدها لم تشتبّه انتباه القارئ ولم تخلق صعوبات على مستوى فرز الضمائر المتداخلة، وإنّما أسهمت في اطلاعه على المراجع الواقعية التي يعتمد عليها في سرد الحكاية.

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

#### 4- وضعيات السارد:

يتّخذ السارد 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)<sup>1</sup> يسمح تموضع السارد في مستوى معين من تحديد نوع الرؤية السردية التي غالباً ما ترتبط بضمير معين يحيل على الذات الرائية « حين نستعمل الرؤية السردية كمقولة مركزية، نحملها بما يتصل بوضع الراوي وموقعه في إرسال القصة، وذلك من خلال ربط ما يتعلق بـ"الضمير السري" و

<sup>1</sup> Gerarad Genette, figure 111, p253.

"المستوى السردي" كما حدّدهما جنiet<sup>(1)</sup> ومن خلال تتبعنا لوضعيات السارد الرئيسي في رواية "باب الشمس" وجدنا أنّه يتقدّم بين ثلاثة مستويات<sup>(\*)</sup> فهو إما داخل حكايتها متباين حكايتها، أو داخل حكايتها متماثل حكايتها أو خارج حكايتها متماثل حكايتها:

### 1- داخل حكايتها متباين حكايتها Hétérodiégétique –Intradiégétique;

السّارد الرئيسي في رواية "باب الشمس" يحكى حكايات لم يشارك فيها، فمعظم الحكايات التي سجلناها على مستوى الحكاية المؤطّرة تتعلق بشخصيات لم يعرفها "خليل" وإنما سمع عنها من رواة آخرين « سوف أحاول جمع الشذرات التي سمعتها منك ومن آخرين »<sup>(2)</sup> نلاحظ أنّ السّارد استعمل الفعل "سمعت" ليشير إلى نسق استقباله للحكاية، ويمكن أن نُحصي عدداً هائلاً من الحكايات التي يعده السّارد الرئيسي فيها داخل حكايتها متباين حكايتها يحكى من مستوى ثانوي مستعملاً ضمير الغائب.

هذه الوضعية أسهمت في ظهور زمن ارتادي وعدد كبير من الشخصيات وأنصاف الحكايات المتدخلة، بالإضافة إلى ظهور عدد من الرواية يتكلّفون 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 المؤطّرة شهرزاد/شهريار.

<sup>(1)</sup> سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، ص308.

<sup>(\*)</sup> GERARD GENETTE, discours du récit in figure111, p81.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، 221.

**2 - خارج حكائياً متماثل حكائياً: Homodiégétique – Intradiégétique;**

السّارد الرئيسي "خليل" يحكى عن نفسه من مستوى ابتدائي باعتباره شخصية مشاركة في الحكاية المؤطّرة، ويسترجع أحداثاً عاشها أو شارك فيها مع شخصيات أخرى في الحكاية المؤطّرة، يتذبذب الزمن في هذه الوضعية تمفصلين أساسيين هما:

1. زمن القصة الحاضر الذي يجمع يونس بخليل حيث ينطلق فعل الحكي من خلال تيار الوعي المتقطع مع الذاكرة المفتوحة.

2. الماضي القريب: ينتمي الزمن في هذا المجال إلى الحكاية المؤطّرة لكنه يدخل في إطار الاسترجاع القريب، ويرتكز على الأحداث التي وقعت خارج غرفة "يونس" والتي يحرص "خليل" على استرجاعها في كل مرة يعود إلى الغرفة.

**3- داخل حكائياً متماثل حكائياً: Extradiégétique – Homodiégétique;**

رواية باب الشمس هي من الروايات التي تسمح لأكثر من شخصية التنقل بين مستويات السّرد، وإذا كان السّارد الرئيسي يحكى من مستوى ابتدائي عندما يكون غير مشارك في الأحداث فإن الشخصيات الهامشية تحكي من مستوى ثانوي للأحداث التي شاركت فيها على مستوى الحكاية المؤطّرة، فهذا جمال الليبي يحكى عن التجربة القاسية التي عاشها عندما زار خاله اليهودي على أمل لم شتات الأسرة الذي تمرّق منذ سنوات عديدة «ذهبت إلى بيتهم في حي رامات أفييف في ضاحية تل أبيب الشمالية، قرعت الباب، فتحت لي صبيّة شقراء في السابعة عشرة...»<sup>(1)</sup> يحكى السّارد في هذا الاقتباس من مستوى

(1) باب الشمس، ص433.

ثانوي تفاصيل لقائه بخالة اليهودي وبعد مشاركا فيها لأنه عاش الحدث، عرضنا من خلال هذه المستويات وضعيات السارد بالنسبة للمادة المسرودة إذ لابد لها من تنسيق وتنظيم حتى تصل إلى القارئ في إطار واضح.

### 5 - وظائف السارد:

من خلال معاينتنا لمستويات الخطاب والعلاقة التي تجمع بينها، وجدنا أنَّ السارد الرئيسي "خليل" بالرغم من اتكائه على تقنية تيار الوعي \* التي تعمل على تدفق الذاكرة في شكل موجات متقطعة وغير منتظمة، إلا أنه لم يغفل دوره كمنظم ومنسق لهذه العملية، وقد سمح انتقاله من مستوى سردي إلى آخر أن يراقب كلَّ أشكال السرد التي كانت تتحرّك داخل نسيج النص.

وحتى يعطي لهذه الحركة الحياة والدينامية تنازل عن لقب السارد الإله العليم حيث جعل الحكاية الواحدة مركز تبئير تقاسمه شخصيات مختلفة كلَّ واحدة تحرص على إبراز وجهة نظرها وقد حرص السارد على أن تأخذ كلَّ شخصية دورها في السرد من خلال الحوار والوصف والتعليق...

بالإضافة إلى دوره كمنظم عمل السارد على تحضير القارئ لاستقبال أحداث جديدة تقترب من المشاهد الافتتاحية التي نراها غالبا في الأفلام السينمائية «النفق هو الموضوع، عام كامل تحت الأرض عالم الحرب وعالم التاريخ »<sup>1</sup> المطلع على هذا المقطع يظن أنَّ السارد "خليل" سيحكي عن إحدى تجاربه داخل النفق، لكنه في الواقع أراد أن يشاركنا

\* محمد غنaim، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة، دار الجيل بيروت، ط 1993، 2، ص 9.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 152.

تجربته العسكرية في الصين التي زارها في مهمة تدريبية « في الصين تعلمنا كيف يعيش الإنسان في التاريخ <sup>(1)</sup> »

يُعمل السارد الرئيسي على خلق مخاطب وهمي "يونس" الحاضر الغائب، من خلال سياقات وصيغ سردية وحتى لو افترضنا أن المخاطب حاضر في العملية الخطابية، يظل السارد يلحّ على توجيه خطابه في سياقات سردية متعددة عندما يكون خارج غرفة يونس، هذا يعني أن السارد يوجه خطابه إلى القارئ الذي يجد نفسه في مواضع كثيرة محاصراً بأسئللة السارد التي لا تنتهي، من خلال الاستفهام الذي تخل كل مستويات الخطاب (التحليل النفسي والتعليق وال الحوار والوصف.....).

وقد يصل الأمر معه إلى حد التأثير في المتلقي من خلال انتقاءه لمفردات ذات دلالة قوية تنفذ إلى أعماقه « في ذلك اليوم، رأيت دنيا من جديد، كانت مجرد عينين معلقتين على وجه شاحب مستطيل، كأنهما سقطتا من مكان بعيد، والتصفت على ذلك الوجه الرملي، كان وجهها رملياً، أصفر أو أسمراً، وكانت تقف بعينيها المفتوحتين <sup>(2)</sup> »

كما يحرص السارد على توثيق أحداث الرواية من خلال إثبات مصادرها وتواريχها، فرواية "باب الشمس" تأخذ طابعاً تاريخياً تتصهر من خلاله الذاكرة الجماعية، غالباً ما يسرد الحدث مرفقاً بتاريخه وقد أشار في نهاية الرواية إلى المصادر والكتب التاريخية والسياسية التي أسهمت في إنجاز العمل الروائي.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 152.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 248.

من جهة أخرى عرف الحوار الذاتي الذي جمع "خليل" بـ "يونس" تعليقات فلسفيةٌ وأيديولوجيةٌ كثيرةً «ليس صحيحاً أنّ الموتى لا يعرفون، فلو انتفت هذه المعرفة، لفقد الموت معناه»<sup>(1)</sup> ولا يقتصر دور السارد على توجيه الخطاب في مسارات تاريخية وتأمّلات داخليةٍ ومعانٍ فلسفيةٍ، بل يتعدّاها إلى تنسيق وتنظيم وبناء العملية السردية بكليتها.

انطلاقاً من دراستنا لمختلف العناصر السردية يمكن أن نستنتج ما يأتي:

- إلياس خوري لا يهتم بسرد الحدث بقدر ما يهتم بمسرحته، حيث يترك الشخصية تستحضر الأحداث ويأتي الإيجاز متضمناً في المشهد.
- يلجأ السارد إلى القفز على تفاصيل الحدث عندما يكون زمن القصة واسعاً، وقد يقفز على أحداث كثيرة بسبب عملية الانقاء ما يؤدي إلى تسريع السرد [السرد في أوج سرعته].
- يعتمد السارد على وصف الأشياء في حركتها ما يعطي للمقطع السردي صورة بانورامية نابضة بالحياة والحركة.
- تعدد الرواية على مستوى الحكاية المؤطّرة دفع السارد الرئيسي إلى اقتحام المستوى الثاني للنسيج السردي ومشاركة روّاته أو معارضتهم من خلال إبداء وجهة نظره.
- تحرك الشخصية الساردة "خليل" في فضاء ضيق غرفة المستشفى، دفع تقنية تيار الوعي إلى كسر خطية الزمن وحمله إلى ارتدادات زمنية متفاوتة.

<sup>1</sup> باب الشمس ، ص144

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

أصبح الفرق بين المكان والفضاء من الإشكاليات القائمة في النقد الحديث، وحتى لا نضيع بين هذين المصطلحين وجب أن نضبطهما فيما يتواافق ودراستنا، لذلك سنعتبر المكان هو الحيز الجغرافي في حين يتعدى الفضاء المكان ليصبح بعدها افتراضياً ينتج عن العملية التخييلية، وبعد المكان أهم العناصر البنائية في الرواية الحديثة على اعتبار أنه يحتوي العملية السردية القائمة على تعلق العناصر السردية الأخرى من أحداث وشخصيات وأزمات... فتغير المكان يقتضي تحولات جذرية على منحى السرد ومنحى الدرامية المتواقة معه.

ولا يمكن اعتبار المكان عنصراً زائداً في الرواية، لأنّه قد يرقى في بعض الأعمال الروائية ليصبح هو الهدف من وجود العمل بكلّيته، كما قد يغدو موجّهاً ومنظماً للعملية السردية ومسطّراً على شخصيتها، ما يدفعنا إلى القول أنه صار كياناً حيّاً لا يختلف دوره عن دور السارد الرئيسي في الرواية.

وهكذا فالقراءة المتفحّصة كفيلة بالكشف عن مختلف دلالات الفضاء داخل النسيج الروائي، إذ لا تتم إلا بإقامة مجموعة من التقاطبات التي تأتي في شكل ثنائيات ضدية تأخذ مفهومها من خلال الجمع بين عنصرين متعارضين يظهران كنتيجة حتمية لتصادم الشخصيات بأماكن الأحداث، وقد رأينا أنّ اعتماد هذه التقنية سيعطي للمكان دلالته وقيمة الوجودية، كما سيسمح في الوقوف على أكبر عدد من تجلّيات المكان في فضاء

**النص "وذلك بفضل التوزيع الذي يُجريه للأمكنة والفضاءات وفقاً لوظائفها وصفاتها الطبوغرافية"<sup>(1)</sup>**

هذا التوزيع يساعد على بناء مجموعة من العناصر المتعارضة، التي تتقابل في ثائيات متضادة، وتقوم وفق مقاييس محددة، تتوزع على الانغلاق والانفتاح، الضيق والاساع، الإقامة والانتقال... ويمكن أن نحصي عدداً هائلاً من المتضادات التي قد تأخذ معناها من هندسة المكان، أو من العلاقة التي تجمع الشخصية بالمكان، ولما كان من غير المجدى من الناحية العلمية، متابعة تعدد التقاطبات وملحقتها في انشطارها وتسللها للانهائيين، انتقينا<sup>(\*)</sup> نموذجاً تمثيلياً واحداً هو التقاطب الحاصل بين أماكن الإقامة وأماكن الانتقال لإقناعنا بشموليته واحتواه على توليفة متفردة من العلاقات المتناسبة مع أسس بناء الفضاء الروائي في "باب الشمس"، يمكن أن نلخصها في الجدول الآتي:

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

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

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

**1- أماكن الانتقال العامة:****1- الوطن:**

يقف قارئ "باب الشمس" عند الكثير من المركبات السردية المتداخلة والمتشعبّة، تتقدّم كلّها في تحديد جوهرى للهوية الفلسطينية المسلوبة « الأرض والوطن ».».

يصوّر "إلياس خوري" مشاهد عامة وخاصة لعمليات التهجير الجماعيّة، شعب بأكمله يرحل عن وطنه، ليصنع المفارقة الغريبة "بفلسطين" وطن دون شعب وشعب دون وطن، من هنا نلاحظ أنّ المكان في رواية "باب الشمس" ليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات وإنما تعداد إلى ما هو أعمق وأجلّ إنّه الوجود، إذ أصبح الفلسطيني موجوداً لكنه غريب في المنافي حتى ينفي هذا الاغتراب اختيار العودة إلى الوطن هذا يعني أنّ « المكان هو المكون الثاني لأيّ وجود »<sup>(1)</sup>

فلا يمكن أن نتحدث عن الإنسان دون أن نشير إلى المكان الذي يحتويه ويربط معه علاقات لامتناهية، ويأتي النص بكلّ مستوياته السردية لينظم هذه العلاقة، من خلال العملية التبادلية بين المكان (الوطن) والشخصية (الفلسطيني ) التي تؤثر على المكان وتتأثر به من خلال أبعادها النفسيّة والاجتماعية والسياسية.

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

(1) سليمان حسين، مضمونات النص والخطاب، منشورات اتحاد الكتاب العربي، 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.

ولعل فكرة العودة عند الفلسطينيين كشفت عن المعاناة الداخلية التي كانوا يتخبّطون فيها تلخّصت في مواجهة الواقع الأليم، فالوطن لم يصبح وطنهم والأرض لم تصبح أرضهم «نزل الأخ من السيارة، مد يده لمساعدتها على النزول من الباب الأمامي، مدّت يدها، ثم جسمها الممتليء، ولم تستطع رفع رأسها، كأنها لم تستطع، أو كان ثدييها يشدّانها إلى الأرض»<sup>(1)</sup> هذه الصورة السردية المتحركة تسلط الضوء على عالم الشخصية الندم على ما فات والخوف من الآتي وهي صورة مكثفة تضفي على علاقة الفلسطيني بأرضه طابع الأملومة، حيث صور "أم حسن" في مشهد حركي تعجز فيه عن رفع جسمها إلى الأعلى وأرجع السبب إلى ثديها الذي كان يشدّها إلى الأرض، لتكتشف بعد مدة قصيرة أن منزلها صار ملكاً لـ "إيليلا اليهودية" ولم يبق بين يديها إلا شريط الفيديو الذي كان يضم مشاهد متتوّعة لمنزلها وفوارتها صوره ابن أخيها عند آخر زيارة لمنزلها، وهكذا يغدو الوطن عند الفلسطيني صوراً متغيّرة الأشكال والأحجام وزوايا التصوير... تسكن ذاكرته ويحرص على مشاركتها مع باقي الفلسطينيين «تحولت الحكاية شريط فيديو صار ملكي، رامي لم يصور الحوار بين "أم حسن" و "إيليلا" جعل الكاميرا تدور حول البيت وحول الأرض ..»<sup>(2)</sup>

مجموعة من اللقطات مقرّبة، يا ليته صور بشكل بانورامي »

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 103.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 111.

يكشف هذا الاقتباس عن حرص الكاتب على توظيف مصطلحات تتتمى إلى عالم السينما، وقد بُرِزَ ذلك في قوله (مشاهد مقرية)، (شكل بانورامي) ...، من هنا نلاحظ أنَّ الكاتب قد استعار المصطلحات السينمائية والأسلوب الدرامي الذي يقرب النص الروائي من العمل السينمائي.

وإذا كنَّا قد تطرَّقنا إلى الوطن الذي تجرَّد من أهم المعاني الحضارية والثقافية والتاريخية بعد تهجير شعب بأكمله عنه في ظرف زمانٍ قياسي، فإنَّه لابدَّ أن نعود لنبحث في العلاقة التي تجمعه بالفلسطيني المغترب والعائد إليه متسللاً.

يظهر الفلسطيني في رواية "باب الشمس" منشطراً بين غربتين، غربة داخلية ناتجة عن صعوبة اندماجه في مجتمع هجين تحكمه أقلية يهودية ، وغربة خارجية ظهرت بعد لجوئه إلى المخيمات العربية التي زادت من ألمه وذلَّه بعدهما أشعرته أنه لا يملأ حقوق المواطنة « إنَّ فحوى رويا المغترب تتجسد في بحثه عن ماهيته، لأنَّه يفقد وعيه بذاته، وي فقد الإحساس بكينونته الحقيقية »<sup>(1)</sup>

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

<sup>1</sup> سليمان حسين، مضرات النص والخطاب، ص232.

الجيل الأول « الحقيقة أنّ الذين احتلوا فلسطين جعلونا نكتشف الوطن حين فقدناه، لا، الذنب ليس ذنب الجيوش العربية وجيش الإنقاذ فقط، كلّنا مذنبون »<sup>(1)</sup>

يعري هذا التصريح الذات الفلسطينية التي أصبحت في حالة من التيه والضياع ولعل ما زاد عذابها هو إيمانها بأنّها 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 الداخلي، فهذه "نهيلة" وهي واحدة من الفلسطينيين الذين قاوموا الهجرة وفضلّوا أن تكون هجرتهم داخلية بعدهما اختاروا أن يعودوا متسلّلين إلى قراهم وقرى فلسطينيين آخرين ليسكنوا ببيوتا طرد أصحابها أو دفونا 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 »<sup>(2)</sup>

يكشف إلياس خوري من خلال هذا الاقتباس عن انشطار الهوية الفلسطينية في غياب المكان الذي ألفته، هذا التشتكي الذي احترق الشخصية وحال دون بلوغها مرحلة الاستقرار الداخلي « لم نعد نشعر أننا في بلادنا »<sup>(3)</sup> هذا يعني أنّ الغرية انتقلت من مفهومها المادي المتعلق بالمكان إلى مفهوم آخر اقترن بانشطار الذات الفلسطينية التي فقدت هويتها، فتلاشت في المكان وتشتّتت مثلها مثل أشيائها الأخرى التي سلبت منها يوم الهزيمة.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 189.

<sup>2</sup> باب الشمس، ص 393.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص 394.

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 شخصية "إيليلا" التي كانت تسكن بـ لبنان، حيث ترعرعت وتعلّمت لتجبر بعد مدة على مفارقة المكان والانضمام إلى مجموعة المعمرين اليهود بالأراضي الفلسطينية، ولعلّ هذا الخطاب يبرز درجة ألمها لفارقة مكان العيش الذي ألفته، تقول "إيليلا" مخاطبة "أم حسن" التي جاءت تزور بيتها بالковikات وهو البيت نفسه الذي أجبرت "إيليلا" أن تسكن فيه وأجبرت "أم حسن" على مغادرته «أنت ساكنة بيروت وجاي تبكي هون، أنا يللي بدّي ابكي، قومي روحي يا أخي روحي، ردّي لي بيروت وخذني كلّ ها لأرض المقطوعة»<sup>(1)</sup>

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

## 2- القرية:

تعدّ القرية فضاءً واسعاً لاحتواء مسارات الشخصية وتفاصيل الأحداث الكبرى التي تزامنت مع هجمات العدو الصهيوني، حيث تستطيع أن تقدم لنا معطيات جديدة تقييد في التعرف على البنى الجغرافية والعلاقات الاجتماعية التي تجمع شخصوص الرواية.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 109.

أخذ تصوير القرية في رواية "باب الشمس" اتجاهها متقدّداً، من حيث أَنَّه لم يصوّر القرية إلّا في مشاهد مختزلة جاءت متوازية مع الحدث، حيث اختزلت في أغلب الماقطع إلى مجرد اسم يرمز إلى الرحلة والانتقال والسقوط المتواصل تحت القصف الصهيوني « هل كان سقوط عين الزيتون، والكابري، والبروة، هو الانقسام الأول لمعركة جدين <sup>(1)</sup> » لم يقف خليل في هذا المثال على توصيف المكان، لكنه اكتفى بلفظة "السقوط" التي اختزلت كل الصور 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 <sup>(2)</sup> » هكذا تجذّدت صورة القرية في عيون الفلسطينيين، فهي رمز يوحى بالانتقال المستمر ويمكن أن نمسك بزوايا هذه الصورة في الصفحات 191، 330، 345، 204، 307، 221، 225، 318...ما يدفعنا إلى القول أنّ مفهوم القرية كمكان في "باب الشمس" اختزل في محطة انتظار لا أكثر يسكنها الفلسطينيون مدة زمنية قصيرة، ثم ينتقلون إلى المحطة الموالية حتّى ينتهي بهم المطاف في المحطة الأخيرة "مخيمات اللجوء اللبنانيّة". يلجاً 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 متلماً فعلت الجدّة "شاهينة" حين عادت إلى قريتها بالغابسية واسترجعت صندوق الحلبي الذي نسيته في وقت سابق، أو لإحضار المؤونة التي كانت تساعدهم علىمواصلة الرحلة بحثاً عن سبل الاستقرار، لكن هذه العودة لم تجلب للفلسطينيين سوى المزيد من الاغتراب

<sup>1</sup> المصدر نفسه ، ص 178.<sup>2</sup> باب الشمس، ص 332.

والانشطار النفسي بعد اصطدامهم بواقع قراهم الجديد التي تحولت إلى كومة من الخراب تغزوه رائحة الموت المتتصاعدة من خلف الجدران « كانت القرية شبه فارغة، وبعد سقوط الكابري وما جرى لأهلها، فهمنا أنّ الأمور انتهت »<sup>(1)</sup>

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

### **3 - المدينة:**

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 يُمثّل الوجه الحضاري لمجموعة الأفراد التي تسكنها، وبالطبع لم يكن الفلاح الفلسطيني واحداً منها، على العموم لم تظهر المدينة إلا في ثلاثة مواضع :

#### **A- المدينة كمعادل موضوعي للعمل:**

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

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص 309.

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

الحافلة وذهبت، ومشيت في شوارع المدينة كالثائمة<sup>1</sup> «تصطدم "نهيلة" بعالم يختلف عن عالمها فترجع إلى منزلها خائبة تنتظر المساعدات المالية التي كانت تأتيها نهاية كل شهر، يتصدق بها شباب القرية على النساء الأرامل والمعورات.

#### **بـ- المدينة كمعادل موضوعي للتعصّب:**

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 تلقّيه لدعوة عمل من قبل الكاتب اللبناني "جورج" « ودخلنا شارعاً جميلاً، هكذا تخيلتُ شوارع حيفا، روت لي جدّتي عن مدينة البحر، حيث الشوارع مظللة بالأشجار والياسمين، ورائحة الفتنة »<sup>(2)</sup>

يكشف هذا التصوير عن اشتراك شخصيات الرواية في اكتشاف مدينة "حيفا" التي تبدو مكاناً شاعرياً ساحراً أشبه بالأمكنة الخيالية والرمزية التي نقرأ عنها في حكايات "ألف ليلة وليلة" وقد استعمل المؤلف عبارة "روت لي جدّتي" ليشير إلى أنّ المدينة بمعالمها الحضارية والتقاليد كانت بعيدة عن الفلسطيني الذي رسم لها صوراً جميلة حفظها في ذاكرته، يستدعيها كلّما سمع كلمة مدينة.

ولعلّ هذا الحرمان من البعد الحضاري المتقطع مع فضاء المدينة، يجعلنا نتصوّر أنّ حركة الفلسطيني في الأرضي الفلسطيني واللبناني شبه منعدمة، فهو محصور في مكان إقامته القرى والأزقة الضيقّة، وتبقى المدينة عالماً مجهولاً يكتشفه في حالة حضور فرصة مباغتة كما حدث مع "خليل" و"نهيلة".

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 397.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 273.

**2- أماكن الانتقال الخاصة:****1- المغارة:**

يرتبط فضاء المغارة بالأماكن التخييلية والرمزنية التي تنتهي إلى الحكاية الخرافية، ولعلّ مغارة "علي بابا" واحدة من الأمكنة التي سحرنا بمنطق الانفتاح والانغلاق التي تحكمه قوى خارقة، وإذا كانت الحكاية الخرافية قد جعلت من المستحيل والمتحيّل حقيقة يمكن تصديقها، فإن الرواية الحديثة منوطه بالبحث في تقنيات جديدة تضفي على الرواية عنصر الإبهام والواقعية دون أن تقضي على سحر الخيال.

تفطّن الكاتب إلى القوة الإيحائية التي تحملها المغارة، لذلك جعل منها إطاراً أساسياً لاحتواء قصة الحب التي جمعت بطيء القصة، 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 الليل، أشعلت نهيلة شمعة كانت تخبيها خلف الحجر الذي أسمته الخزانة، فهبت يونس واقفاً، وحمل بين يديه عشرة عناقيد عنب، كان قد قطفها من الكروم المنتشرة في محيط "دير الأسد"، وفرشها على الأرض، وطلب منها أن تمشي فوقها »<sup>(1)</sup>

تلحق هذه الصورة الوصفية مشهدًا دراميًّا كاملاً، فالإضاءة الخافتة الصادرة عن ضوء الشمعة المختربة لعتمة الليل، تتكسر على جسد الشخصية التي تشغل الفضاء وتتحرّك فيه، تتخلّل هذا المشهد بعض الإشارات المباشرة وغير مباشرة توحّي برمزية المكان « فحسّ دخول

---

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 87.

**المغارة كعودة إلى رحم الأمن والطمأنينة** «<sup>(1)</sup> فمغارة "باب الشمس" تعدّت كونها فضاءً يسمح للزوجين "يونس" و "نهيله" بالالتقاء لتصبح رمزاً أسطورياً يعبر عن الحرية والأمل في استرجاع الوطن المفقود(الكنز المفقود) فالعودة إلى المغارة تلخص علاقة الإنسان الأصيلة بالماوى.

## 2 - المطعم/ البار/ المقهي

لو تتبعنا تاريخ الرواية العربية والغربية لوجدنا لهذا المكان حضوراً كبيراً، وإن كان المقهي أكثر ارتباطاً بالثقافة العربية والموروث الشعبي، إلا أنه ظهر مرتّة واحدة في رواية "باب الشمس"، ونتصور أن غيابه جاء كنتيجة حتمية لاستحالة استقرار الفلسطينيين في مكان واحد، فالقرية في رواية "باب الشمس" لم تظهر إلا كمحطة انتظار، في حين ظهرت المدينة في ثلاثة مواضع حدّدناها سابقاً مُحملة بمعاني التعصّب، ما جعل التجول في أرجائها والسمّر في مقاهيها أمراً غير وارد، هكذا ظهر المطعم/ البار كفضاء مواز للمقهي من حيث المقاييس الهندسية والاجتماعية والثقافية.

كما يمكن أن نرصد حضور المطعم في اللقاء الذي جمع "خليل" بشباب القوات اللبنانية والكاتب اللبناني "جورج بارودي" « ذهبا إلى مطعم (الرئيس) وجلسنا ننتظر (...) ولم أجد نفسي إلا على طاولتهم »<sup>(2)</sup>

يبدو المطعم/ البار مكاناً لمناقشة القضايا السياسية العلاقة بين الفلسطينيين واللبنانيين وهذا يعني أنّ المكان "المطعم/ البار" جاء مندمجاً بالحدث ما سمح للقارئ الإطلاع على

<sup>(1)</sup> سليمان حسين، مضمونات النص والخطاب، ص22.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص269.

سلسلة من الأحداث والتفاصيل جرت إبان الحرب الأهلية، ولعل اختيار "جورج" لمقهى "واكيمز" المقابل لميدان شهداء الكتائب لم يكن عشوائياً بل انتقاماً جورج بعنابة حتى يدفع ذاكرة خليل إلى التداعي بمجرد رؤيته للمكان « كان اغتيال بشير الجميل(..)المبرّ المعلن لمذبحة شاتيلا، إذ قيل إن رجاله الذين أعمامهم الحزن على زعيمهم، ارتكبوا المذبحة بالتنسيق مع الجيش الإسرائيلي »<sup>(1)</sup>

يكشف الكاتب في هذا المقطع السريدي عن أحداث انصرفت في المكان جاءت في قالب استرجاعي بفعل السياق، وهكذا فحين ننظر إلى المطعم/ البار والمقهى في رواية "باب الشمس" فإن كثيراً من المسائل العالقة ستطرح نفسها علناً ولا يمكننا إماتة اللثام عليها إلاّ من خلال العودة إلى كتب التاريخ والدراسات التاريخية والفلسفية، وهذا من شأنه أن يبعينا 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 تتتمى الأحاديث المختلفة، وقد عمل الكاتب كعادته على تكيف الوصف بحيث يتماشى والحدث الذي ستعلن عنه الشخصية ، ولعل هذا النوع من الوصف المرتكز على درجات خافته من الإضاعة والمسح البانورامي للمكان يقترب من التقنية السينمائية التي تكررت في رواية "باب الشمس" في

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 274.

مقاطع سردية كثيرة يحكي خليل «لحظة، تخيلت نفسي في فيلم بوليسى، كانت أصوات البهوجا، وكنا نجلس أنا وكاترين في البار المحاذى، ولم يكن أحد سوانا»<sup>(1)</sup>

وحتى يمهد الكاتب للمفاجأة الدرامية التي تعتمد其 الأفلام البوليسية كما أشرنا أعلاه تعمّد إضفاء عنصر الغموض والتشويق إلى المشهد الوصفي من خلال قوله «وحول البار، يقف ثلاثة رجال، ببدلاتهم السوداء، وكأنهم من رجال المخابرات»<sup>(2)</sup> وكأنه أراد أن يشعر القارئ بتوتر خليل وتسرب الخوف إلى قلبه، إذ بدأ يشك في خلفية "كاترين" التي بالغت في أسئلتها عن حادثة موت تسعة يهوديات في مذبح شاتيلا، لكنه يعود ليرى هامن تهمة تورطها مع المخابرات اليهودية خلال مونولوج داخلي «لا أعتقد أن كل من يسأل مخابرات»<sup>(3)</sup> على العموم يمكن القول أن اللقاءات التي جمعت الطرفين الإسرائيلي والفلسطيني في المطعم، البار وحتى في بهو الفندق، كشفت خصوصية الطرف الفلسطيني إلى الطرف الإسرائيلي، هذا يدعم النظرية التي توكل فكرة تبعية المغلوب للغالب<sup>(4)</sup>، 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 جلاديه "نصرى"، "مارو"، "جوزيف" الذين شاركوا في مجرة شاتيلا «في ذلك اليوم، كنت أشرب العرق وأضحك لنكاثهم، والغريب يا سيدي، أنت استمعت إلى هذا الفتى الذي قفز بمظلته فوق الجليل، دون أي حقد»<sup>(5)</sup>

<sup>1</sup> باب الشمس، ص420.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص420.

<sup>3</sup> المصدر نفسه، ص421.

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

<sup>5</sup> باب الشمس، ص270.

هذا الاعتراف المخجل، يكشف انحصار 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 الأرضي المحتلة « فمنذ أوسلو أصبح الاقتصاد الفلسطيني مرتبًا في كلّ مفاصله بالاقتصاد الاستعماري من خلال زيادة تبعيّة الشعب وضرب الاقتصاد المحلي عبر تحويل الأرضي المحتلة إلى سوق استهلاكيّة لبضائع الاحتلال »<sup>(1)</sup>

هذا يعني أنّ المشروع الصهيوني حقّق خطّته المبنية على كسر مفهوم المقاومة الشعبيّة وتوجيهه الفلسطيني داخل وخارج فلسطين إلى البحث عن لقمة العيش و حاجياته اليوميّة، ولعلنا إن كنّا نقبل من الناحيّة الأدبّية تعريّة الشخصيّة لذاتها وكشف عيوبها ونواقصها ، فإنّنا من الناحيّة التاريخيّة نخجل من أنفسنا التي أفرغت من شحنتها النضاليّة وأصبحت لقمة سهلة في أفواه الإسرائليين.

### **3- أماكن الإقامة الجبرية:**

#### **1- المستشفى:**

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

---

ليندا طير وعلا عزّة، المقاومة الشعبيّة الفلسطينيّة تحت الاحتلال - قراءة نقدية وتحليلية - مؤسسة الدراسات الفلسطينيّة ، بيروت، دط، 2014، ص.89<sup>1</sup>

يترجّس السارد في الوصف، إذ يختار أن يبدأ بوصف الغرفة تاركاً المستشفى للأخير  
 « بياض مصفر، حيطان مقشرة وخزانة ملوّنة بلون الحديد وسقف مليء بالبقع نتيجة  
 انتفاخ الدهن... »<sup>(1)</sup> يقترب السارد في هذا المقطع من الرسام الذي يحمل ريشته ليمزج  
 الألوان في صورة تقرّب المشهد من الحقيقة وتكشف عن نفسية خليل المتازمة الكارهة للمكان  
 في الوقت ذاته وقد كشفت التعبير : الأبيض المصفر، لون الحديد، مليء بالبقع... درجة  
 الإهمال وسوء التسيير التي صار المستشفى يتخطى فيها، من جهة أخرى يعمد السارد إلى  
 وصف فضاء الغرفة التي يرقد فيها "يونس" بلغة الواقع من نفسه المفتخر بإنجازه « أنت  
 الآن في غرفة "بريمو" وغرفتك نظيفة وجميلة ومرتبة، انس مسألة الألوان فمن المستحيل  
 المحافظة على الألوان الأصلية للحيطان والأبواب في مكان تأكله الرطوبة »<sup>(2)</sup>

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

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

يصوّر لنا المؤلّف مشاهد وصفية لمستشفى المجانين وقد حرص السارد "خليل" الذي  
 كان في زيارة تفقدية لحالة "عدنان" أن ينقل أدق التفاصيل معتمداً على حواسه الخمس:  
 الصوت، الرؤية، الشم، اللمس، الشعور « مشينا داخل ذلك المكان، الذي لا أستطيع أن

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 117.

<sup>2</sup> (المصدر نفسه، ص 126).

أسميه، أي شيء ليس مستشفى، أكواام المجانين، روائح المجانين، وأصوات المجانين،  
أنين في كل مكان، أنين يتتصاعد كالبخار »<sup>(1)</sup>

يرتبط وصف المكان بمزاجية السارد وتموقعه داخل المكان درجة قربه أو بعده عن الشيء الموصوف - « مشيت ومشيت، حتى وصلت إلى غرفة لا تشبه الغرف ورأيت رجلاً كهلاً مربوطاً بالحديد، قالوا إنه عدنان »<sup>(2)</sup> وقد سمح توغل خليل داخل أركان المستشفى بالوقوف على خصائصه لينقله إلى القارئ من الداخل وكأنه يطوف به في رحلة عبر المكان موظفاً تقنية الحواس التي نقلت صورته بكل ما تختزنه من سلبية وضبابية والتي انعكست على شخوصه التي انتهت في صور يعجز اللسان عن وصفها.

"عدنان" هو رمز الثورة الفلسطينية والصمود العربي، واحد من الكثيرين الذين لاقوا التهميش والتعذيب على أيدي إخوانهم، ليثبتوا للتاريخ أنّ العربي عندما يتجرّد من إنسانيته وقيمته الدينية يغدو أكثر بطشاً من أعدائه اليهود، ولعل "نهاية" كانت على الحق عندما أجابت المحقق الإسرائيلي الذي سألها عن هويتها قائلة: "نحن يهود اليهود".

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ تكرّر أوصاف الضيق والعتمة في المقاطع السردية الخاصة بوصف المستشفى حيث لفظ "عدنان" أنفاسه الأخيرة، يتقاطع مع موقفه المتشائم من القضية الفلسطينية حيث انعكس على الفضاء والشخصيات لينتهي الحال بأحد الأبطال ورموز فلسطين سجينًا في مستشفى عربي ليكرّم بالضرب المبرح وليعلق فوق كتفه

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 164، 165.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 165.

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

## 2- السجن العربي:

شغل السجن في رواية "باب الشمس" مساحة نصيّة معتبرة، حيث يعدّ من أبرز الفضاءات المختزلة للعلاقة التي تجمع الفلسطيني أخيه العربي، فالرواية كما نعلم مثقلة بالصراعات الدّاخلية بين الفلسطينيين وأخري خارجية تجمعهم بالبلد الشقيق لبنان ، هذه الظروف كلّها أسهمت في حضور السجن كحلّ مؤقت لمعالجة وتصفية المسائل العالقة والأحقاد الدّفينة « وسيشكّل السجن بهذا المعنى نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات بالنسبة إلى النزيل »<sup>(1)</sup>

فما إن تطا أقدام السجين عتبة السجن، حتى يبدأ سيناريو العذاب والآلم الذي لا ينتهي، ويدخل السجين في نطاق المكان السلبي المعادي لكلّ القيم والعادات التي خبرها خارج أبواب السجن، فيصبح الشقاء مقابلاً للرخاء، والجوع مقابلاً للاكتفاء، والهمّ مقابلاً للفرح والاغتراب، يستحضر "يونس" ذكريات إقامته بالسجن العربي اللبناني « كنت مرهقاً بعد ثلاثة أشهر في السجن، لا أعلم أين سجنوني، كنت في قبو تحت الأرض، ظلام ورطوبة وبرد »<sup>(2)</sup>

يبدو السجن العربي في برونته وعتمته فضاء مثالياً، يمارس فيه السجان العربي طقوس التعذيب على أخيه العربي، وقد يصل به الأمر إلى حد التفنّن فيها، ما يجعلنا نقول أنّ السجن العربي قد كشف الغطاء عن مشاكل عالقة وقضايا شائكة بين الجبهتين الفلسطينية واللبنانية ما دفع هذه الأخيرة إلى التواطؤ مع العدو الصهيوني ضد الجبهة

<sup>(1)</sup> (حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط2، ص55

<sup>(2)</sup> (باب الشمس، ص59

الفلسطينية « تكلم معي المحقق اللبناني، بلهجة فلسطينية مفتعلة كأنه يتمسخر عليّ، وهدّني ثم قال إنّهم سيطّلّقون سراحي (... وأنّه يا ويلي إذا حاولت عبور الحدود اللبنانية الإسرائيليّة من جديد لأنّهم سيجبرونني على بلوغ كلّ أسناني »<sup>(1)</sup>

وإذا كان السجن اللبناني يفضح التواطؤ العربي الإسرائيلي ضدّ الحق الفلسطيني المسلوب، فالسجن الفلسطيني يفتح باباً آخر يطلّ على فساد الأنظمة الفلسطينية الجديدة وتورّطها في مستنقع الحروب الداخلية والاقتتال من أجل أسباب واهية لا تمتّ للقضية الفلسطينية بصلة، وبعد "خليل" واحداً من ضحايا هذه التحالفات المتطرفة، وبعد اغتيال حبيبته "شمس" جرّ إلى السجن الفلسطيني ليتحقق معه فكان بذلك المتهم الذي لا يعرف تهمته والمسجون الذي لا يعرف ذنبه « رموني في قبو مظلم تحت الأرض، مليء بالرطوبة ورائحة العفونة وتركوني، تعفت في القبو عشرة أيام (...) أخرجوني إلى جلسة التحقيق، وجاء رجل يحمل مخرزاً نستخدمه عادة لتكسير الواح الثلج، وبدأ يغرسه في صدري، ويطلب منّي أن أعتذر »<sup>(2)</sup>

نَقَفُ في هذا الاقتباس على الصورة الطبوغرافية للمكان والذي يخبرنا عن مظهره الخارجي، العتمة، الرطوبة والظلام، وهي صفات ارتبطت بفضاء السجن اللبناني، ثم ينتقل السارد إلى تصوير طريقة التعذيب التي لا تختلف عن طريقة المحقق اللبناني، ولعلّ المؤلّف من خلال هذا التوصيف الطبوغرافي المشهدية، يكشف لنا عن نشأة جماعات منظمة تحضن الجريمة وتدعّمها لخدمة مصالحها الخاصة، ما يجعل السجن العربي بنوعيه فضاء

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 60.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، 466.

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

### 3 - السجن الإسرائيلي:

ليس بعيداً عن صورة السجن العربي المشحونة بدلالات الذل والانحطاط، يظهر السجن الإسرائيلي مع شخصيات فلسطينية أبى الاغتراب في المهاجر وفي مخيمات اللجوء اللبناني واختار أن تكون غريتها داخلية ومهجرها فلسطينياً.

تسرد "تهيلة" حكايتها مع السجن « يربطون المعتقل إلى كرسي ويتركونه جالساً لمدة أسبوع، والكيس الأسود يغطي رأسه، ويبقى المعتقل مربوطاً إلى الكرسي داخل ظلام الكيس (1) يرفع الجندي الكيس عن الفم مرّة في اليوم ويعطون السجين كسرة خبز وجرعة ماء » تأخذ الأوصاف الثلاث الظلام، الرطوبة، العتمة في رواية "باب الشمس" شكلاً مكملاً لفضاء السجن، حيث تتكرر مع كل الشخصيات التي أقامت داخل السجن وخبرت فضاءه « من خلال نظام الرؤية داخل وعي الشخصية والذي يخضع للعاصر الحواسية أو الذهنية أو التأملية إن هذه التراكيب اللغوية الكثيرة والمكثفة التي تعبر عن الظلمة والعتمة تدل على الثبات والجمود بل الفناء والموت » (2)

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

(<sup>1</sup>) باب الشمس، ص 185

(<sup>2</sup>) أحمد عوين، أبعاد المكان الفنية، دار الوفاء للطباعة والنشر، دط، 2004، ص 35.

يمثل السجن فضاء اتصال وبناء داخلي، فهذا "جمال الليبي" الذي اكتشف بالصدفة أنّ أمّه من أصل يهودي، نبذتها عائلتها بعد زواجها من فلسطيني، يجد في السجن الفضاء الربح الذي احتضن عذاباته وأراحه من كومة الأسئلة التي أتعنته دون أن يجد لها الجواب الشافي «أقول الحقّ، فالسّجن أراحي توقف ذلك السيل المتلاطم الذي كان يضجّ في رأسي (...)

**جاء السّجن وأراحي، الأشياء واضحة هناك ! هم ونحن. نحن خلف القضبان،** وهم يحرسون السّجن، **هكذا يذهب الالتباس، في السّجن قرأت كلّ الكتب، وتعلّمت اللغة**

العربية، قلت عندما أخرج، سوف أزور خالي، وأتكلّم معه بلغته الجديدة »<sup>(1)</sup>

يكشف هذا الاقتباس عن دلالات جديدة لفضاء السّجن، إذ أُمسي معادلاً للحياة الإيجابية المكثفة بعناصر التطور وتحسين الذات ما يجعلنا نقول بأنه الفضاء المناسب لشخصية "جمال الليبي" الذي كان مقتطعاً بأن الحياة خارج أبوابه صارت سجناً معنوياً لا يقوى على تحمله.

من جهة أخرى يؤكّد هذا الاقتباس النقطة التي طرقنا إليها سابقاً والمتمثلة في تبعية المغلوب للغالب، فبالرغم من أنّ "جمال الليبي" قد تعرض للنبذ والطرد والسّجن بسبب "حاله اليهودي" الذي أبى الاعتراف بالعلاقة البيولوجية التي تجمعهما كما أنه رفض أن يتكلّم معه باللغة العربية التي يتقنها، إلاّ أنّ جمال الليبي قد أصرّ على تعلم اللغة العربية من أجل أن يتكلّم معه بلغته -العربية- بعد خروجه من السّجن .

إنّ التأمل في فضاء السّجن بوصفه عالماً متفرّداً لا يخضع لقانون الحياة الخارجية ألمّ المؤلّفين وشكّل مادة خصبة لعرض مختلف الصّور والأوصاف المتعلقة بالحياة خلف أبواب السّجن، ولقد ظهر في رواية "باب الشمس" بوجهيه المظلم والمضاء ما يجعلنا

<sup>1</sup> باب الشمس، 436

نستخلص أنّ السجن وإن كان مرتبطاً بأحكام مسبقة تربطه بالفناء والموت، قد ينهض بدلالات جديدة تأخذ قيمها من حياة وإنجازات الشخصية السجينية التي تشغّل هذا الفضاء.

#### 4 - أماكن الإقامة الاختيارية:

##### 1 - البيت:

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

والواقع أنّ هذا الفضاء المحكوم بالمؤقت هو نتيجة حتمية لسلسلة الحروب والصراعات التي عرفتها فلسطين منذ زمن النكبة<sup>1</sup> 1948، فإذا كان الجيل القديم من الفلسطينيين قد حضي بفرصة الإقامة في بيت حقيقي، فإن الجيل الجديد وجد نفسه بحكم الظروف لاجئاً في مخيمات اللجوء اللبنانيّة، فهذه شاهينه تحكي عن أماكن إقامتها الجديدة بعد فقدانها لمكان الألفة والاستقرار « قالت إنها أخذت أولادها وذهبت إلى مخيم شاتيلا، وهناك نصب خيمتها وعاشت ومن الخيمة إلى غرفة حجر الباطون المسقوفة بالخيمة إلى سقف الزانكو، إلى سقف الثورة »<sup>(1)</sup>

يكشف هذا الوصف الإيجاري عن تعدد فضاءات الإقامة ما يبعث على انعدام سبل الاستقرار والتكيّف، ويظهر ذلك جلياً في عين الوالصّفة التي رأت أنّ هذه الفضاءات لا ترقى إلى مستوى البيت، فهي مجرد أسماء مجردة لا تدعو إلى ضرورة الإلمام بجميع أجزائها، والحال نفسه مع الجيل الجديد، فهذه شمس تُسمّى بيتهما بلوحة إعلانات مستطيلة « قالت

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 448.

شمس إنّها عاشت فسماً كبيراً من حياتها في بيت التّكِ الملّون، بيت يصير فرنا في الصّيف، ويراداً في الشّتاء<sup>(1)</sup>

يكشف الوصف الإيجازى لمعالم البيت أزمة عدم الانتماء التي يشعر بها الفلسطيني، فهو يعاني انشطاراً مزدوجاً يحمل من الداخل أحلام الطفولة وحكايات الجدة عن ألفة البيت الجميل، ويصطدم من الخارج بضياع المكان الذى سلبه هوّيته، ولعلّ تكرار نسق العودة إلى البيت القديم من أجل زيارته أو التعرّف على أصحابه الجدد، يشي بضخامة الهوة النفسية 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 دليلاً إلى البيت»<sup>(2)</sup>

اكتفى السّارد بشرب القهوة ثم حمل نفسه عائداً إلى بلاد المهجّر "الدانمارك" دون أن يقدّم لنا وصفاً هندسياً أو طبوغرافياً لبيته « حين نعلم أنه لم يعد هناك عليه ولا حجرة السّطح، تظل هناك حقيقة واحدة أنتَ عشنا مرة في حجرة السّطح، وأنّا مرة أحببنا العلية، إننا نعود إليها في أحلام الليل، لهذه الأماكن قيمة القوقة»<sup>(3)</sup>

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

<sup>1</sup> المصدر نفسه، ص475.

<sup>2</sup> باب الشمس، ص144.

<sup>3</sup> قاسم المقداد، عالم تخيلية، س36-37.

وغيرها خبرت قيمة الوطن وألفة البيت لذلك عاشت قلقة متواترة بعد إدراكتها 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، وأن لي أن أخرج »<sup>(1)</sup>

فبعد اغتيال "شمس" لسامح "أبي دياب"، وجّهت جماعته أصابع الاتهام إلى "خليل" باعتباره الصديق المقرب لشمس، وهرّباً من موت أكيد لجأ خليل إلى غرفة المستشفى، ولم يظهر بيته كمكان ألفة إلاّ مرة واحدة استطاع فيها التسلل إليه خلسة مغتنماً فرصه تواجهه مع الوفد الفرنسي، يحكي خليل عن زيارته لبيته «شكل من أشكال الحماية أن تكون جزءاً من مجموعة مؤلفة من ثلاثة فرنسيين، لن يجرؤ أحد على قتلي أمامهم، وهبطت الشجاعة علىَ يا سيدي (...)، ذهبت إلى غرفتي وتحمّمت ولبست ملابس نظيفة وعدت إليهم »<sup>(2)</sup>

يُظهر لنا هذا المشهد الحدثي سرعة وديناميكية كبيرة حيث لا مجال لوصف وتأمل المكان، [ذهبت، تحمّمت، لبست، عدت] سلسلة من الأفعال المتراصدة الخالية من الوصف تفضح خوف السارد وقلقه، فهو في سباق مع الموت يترصدّه في كلّ زاوية من أرجاء البيت، وهذا يعكس المعنى الدلالي المتقطّع مع ألفة البيت ليصير البيت مكاناً موحشاً وبؤرة للتوتر والقلق.

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 247.

<sup>2</sup> بالمصدر نفسه، ص 247.

على العموم، يتضح لنا من خلال هذه المقاطع وغيرها، أنّ فضاء البيت ظهر فقيراً من حيث تتبع جزئياته المادية والهندسية والطبوغرافية، لكنه من جهة أخرى أبرز عنصراً بنائياً هاماً يرصد علاقة الإنسان بالمكان الذي كان يشغله ولوعي السياسي والإيديولوجي المترتب على الابتعاد عنه.

فلا يمكن أن نتحدث عن مكان مهجور دون أن نربطه بالإنسان الذي شغله في فترة سابقة، الواقع أننا نجد ظاهرة غياب الوصف على مستوى البيت منطقية ومرتبطة بالحالة النفسية للشخصية والوضع الاجتماعي المزري الذي يدفعها إلى حالة دائمة من القلق والاضطراب تمنعها من التوقف للوصف.

والخلاصة أنّ الحضور الإنساني في المكان يعتبر عاملاً أساسياً في قراءة الفضاء الروائي، وكل القراءات الأخرى التي تعمد إلى فصل المكان عن الشخصية، تخرج عن الدلالات والمعاني العميقة الكامنة في علاقة المكان بالشخصية، وهذا يدفعنا إلى القول بأنّ المكان - البيت - في رواية "باب الشمس" قد أخذ شكله ومظهره الجديد بعد خروج العامل الإنساني منه ما يجعله رمزاً وطنياً يعيش في الذاكرة الجماعية.

## 2- المخيم:

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

يتخذ المخيم في رواية "باب الشمس" أبعاداً سياسية باللغة الحدة، تقذف بالوحدة العربية في بئر عميقة ليظهر على السطح الجفاء والذلة والإهانة، فالفلسطيني المحاصر من جهة والمُهجَّر من جهة أخرى لم يجد في مخيّمات اللجوء إلاّ معانٍ الكراهية والدمار، ولعلّ هذه

الشهادة لأحد الشخصيات التي عاشت ظروف التهجير تلخص علاقة العربي أخيه العربي عندما يستجده في لحظة الغرق والضياع «أقفلت الحدود على الناس، ودخل الناس المتأهة، جاء رجال الدرك اللبناني، وبدأ العذاب، أبو عارف ساقوه مربوطاً يحضر تحت السّيّاط، وكان يصرخ أنه لا يستطيع الابتعاد عن جواميسه، جموعهم في ساحة القرية. وأركبواهم الشاحنات والقطارات، وأبعدواهم عن حدود بلادهم»<sup>(1)</sup> ليلقوا المصير البائس في مخيّمات اللجوء حيث سيقوا في تلك الأيام، تحكي شاهينة عن ظروف الحياة الصعبة وال القاهرة تحت أحوال المطر وسود الليل «في تلك الأيام كان كل شيء أسود، حتى المطر كان أسود يا بني غرقنا في الوحل (...) لم يجد الناس ملجأهم سوى في أوراق الموز الكبيرة الناشفة، كانوا يشترون عشر ورقات بخمسة قروش لبنانية، يسقون بها خيامهم»<sup>(2)</sup>

يعود اللون الأسود ليلوّن مشاهد الضياع والبؤس تحت سقف المخيّمات البالية، حيث تمنح الشخصية لون السّواد لكل شيء يغلف فضاءها، حتى المطر الذي نزل شفافاً رأته العين الساردة أسود، ما يجعلنا نقول أن مسألة الألوان أصبحت نسبية تفرضها الحالة النفسية للشخصية، حيث تبدو راضية وثائرة على وجودها في فضاء لا ينتمي إليها ولا تنتمي إليه، ولعل حال الفلسطينيين في مخيم النيرب لا يختلف كثيراً عن حالهم في مخيم اليرموك «قالت جدتي إنها ذهبت إلى مخيم النيرب في حلب، وبحثت هناك، وزارت عمّها وأولاده الذين كانوا يعيشون داخل براكين غريبة، كانوا محشورين فوق بعضهم كالذباب، في غرف طويلة مستطيلة»<sup>(3)</sup>

(1) باب الشمس، ص 346.

(2) المصدر نفسه، ص 346 - 347.

(3) المصدر نفسه، ص 309.

يظهر هذا المقطع حرص المؤلف على ربط المكان بالشخصية، فالوصف عنده لا يكون إلا 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 مخيمات اللجوء، فإنّ حال الجيل الجديد لا يختلف عنه كثيراً إن لم نقل صارأسوء «المخيم محاصر من الخارج ومدمّر من الداخل، ولا يسمحون بإعادة بنائه، كل لبنان يعاد بناؤه بعد الحرب، إلاّ هنا، فهذا الشاهد على المجازرة يجب إزالته، كي تمحي ذاكرتنا، كما امحت قرانا، وثقبت أرواحنا (1)»

يكشف هذا المثال عن تقاعس الحكومات في إصلاح ما هدمته الحرب، ما يزيد نفسية الفلسطيني تأزماً ونفوراً من فضاء المخيم الذي اختزن كلّ معانٍ للدمار والذلّ والموت بعد "مذبحة شاتيلا".

وتصور أنّ تكرّر حضور المخيم في الروايات الفلسطينية، يستدعي التفكير في دلالاته كفضاء سلبي يقتل الشخصية الفلسطينية ويستنفذ طاقاتها الإيجابية، وربما كانت المناسبة سانحة هنا لكي نفتح قوساً نتطرق فيه لأهمية الرؤية في علاقة الشخصية بالفضاء، والواقع أن رؤية الفلسطيني لنفسه ولغرি�ته الداخلية لن تتغيّر ما لم يتمكن من مغادرة فضاء المخيم الذي مازال يمارس ضده كلّ أنواع التهميش والتقتيل.

(1) باب الشمس، ص 487.

**6- اللغة الروائية:**

تعدّ اللغة من أهمّ مكونات نص الرواية حيث تمثّل الوسيط المباشر بين المؤلف والقارئ، فمن خلالها يعرض المؤلف تجربته السردية بكلّ ما تحمله من رسائل نصيّة وتجارب معيشة بالإضافة إلى بصمته اللغوية الخاصة والتي تتجسد من خلال المعجم اللغوي الذي وظّفه في رسم أبعاد دلالية وأخرى سينمائية يقترب في ذلك من لغة الرسام 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 تتکئ بدورها على تداعي فكر الشخصية الساردة، ما يعني هيمنة الصوت الواحد حيث يبدو السارد الرئيسي عالمًا بدواخل شخصه، متحدّثاً على لسانها، وبالرغم من محاولات المؤلف ومن خلفه السارد الرئيسي إيهام القارئ بتعدد الأصوات وحرّيتها في اختيار اللغة التي تعكس خلفيتها الثقافية والاجتماعية والسياسية...إلا أنّنا لاحظنا في موضع كثيرة لغة الكاتب تقتسم خطاب الشخصية وتصبغه برؤيته السردية المتقطعة مع مستوى التكافي ولغته المترفة ونرى ذلك من خلال خطاب سارده الرئيسي "خليل" الذي يبدو من خلال تعليقه وحواره الذاتي مع يونس ومع شخصيات أخرى على مستوى الحكاية الإطارية ملّما ب مختلف العلوم السياسية والاجتماعية والأدبية بالرغم من أنّ مستوى التعليمي لا يتعدى المرحلة الابتدائية ولعلّ أهم المقطوع 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 معلقة في الاحتمالات، كي أستحوذ على دهشتها... »<sup>(1)</sup>

يصور خليل" في هذا المقطع تقنيات المفاجأة الدرامية، من خلال عمليّات الفتح

\* والغلق التي تسهم في خلق عنصر التسويق لدى المتلقي (القارئ، المشاهد، المستمع) والتلاعُب بالسلسل الزمني للأحداث، ولعلّ اللغة المستوحة من السينما ليست الوحيدة الحاضرة على مستوى الرواية، فهناك اللغة المستوحة من الطبّ في حديث خليل عن منافع زيت الزيتون « أُعترف بمنافع زيت الزيتون النيء، لكنّي لا أستطيع الموافقة على نظرية أمّك في طبّ الأسنان، فليس مقنعاً ما تقوله عن أنّ بزرة الزيتون المطحونة تشكل مسكنًا لوجع الأسنان »<sup>(2)</sup>

والواقع أنّ لغة إلياس خوري استطاعت أن تتسلّب عبر مشاهد حديثة وأخرى وصفية، حيث وجدناها في مونولوج السارد الرئيسي كما وجدناها في حوار الشخصيات الأخرى نذكر على سبيل المثال الحوار الذي جمع "نهيلة" بالمحقق الإسرائيلي، حيث بدت الشخصية على درجة من الدهاء والحنكة والمراؤغة واللعب بالكلمات، بالرغم من أنها أميّة لم تلتحق بالمدرسة ويمكن أن نقرأ ذلك في هذا المقطع المأخوذ من الحوار

– لن تقولي أين يونس

– لا أعرف شيئاً عنه

– وتعترفين أنت تشغلين عاهرة

– أنا حرّة، أفعل ما أشاء ولكنّي لا أشتغل ولا أبيع جسدي بالمال

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص427.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص228.

## - شيء مخجل

- مخجل! سرقتم البلاد وطردتم أهلها، وتأتون لتعطونني دروسا في الأخلاق، يا سيدّي  
نحن أحرار، ولا يحق لأحد أن يسألني عن حياتي الجنسية.

يكشف هذا الحوار عن قدرة "نهيلة" الحاجية والمعرفية، فهي لا تكتفي بالدفاع عن نفسها وعن زوجها من خلال تلبسها بالفضيحة والعار، وإنما تمادت إلى توجيه الاتهام إلى الطرف المعادي "إسرائيل" الذي كان سبباً مباشرًا في تدهور أوضاع عائلتها وأوضاع الوطن.

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

**6 - 2 النوع اللغوي:**

أسهم تنوّع الأجناس وتقاوّل المستوى الثقافي لشخصوص الرواية في ظهور لغات ولهجات مختلفة على مستوى نسيج الرواية، حيث نجده متتوّعاً بين اللهجة الفلسطينية واللبنانية، واللغة العربية، الفرنسية والإنجليزية والعبرية، ونعتقد أنّ هذا التنوّع كان وظيفياً بحيث أعطى للشخصية واقعيتها وسمح لها باستخدام اللغة التي تعرّفها، من جهة أخرى خلّص الحوار من عنصر الرتابة والملل الذي يظهر عادة مع تكرار الأسلوب اللغوي ذاته، ويمكن أن نعرض أهم النماذج اللغوية التي ظهرت في رواية "باب الشمس" في الجدول الآتي:

اللهجة	اللغة	المثال
عربى فصحي	« حين انقلب العالم بي ، لم أستعد وعي إلاّ بعد ثلاثة أيام ، فخفت.. » ص 145	
مزيج عربى إنجليزى	« كنت أقلّدهم ، وأشعر أنّي أصير إنسانا آخر داخل اللغة الانجليزية أنفع على طريقتهم ، وخاصة طريقة ذلك "الباكستانى" الذى كان يتغيّر كلّياً حين ينفع ، يمطّ فمه ، ويصبح مثل أبطال الأفلام الأمريكية ويصرخ Fuck » ص 159	
لغة فرنسية	253 « Nous sommes des voyeurs »	
لغة إنجليزية	255 « They raped me »	
لهجة لبنانية		حط بالخرج ، جاوبني كلّه تقنيص
لهجة فلسطينية		والله بكيت يا ابني ، يا حسرتي على الغنمات ، كيف راحت مثل شيء انطفا ص 101
لغة عربية		« ابسمت نهيلة فقالت ، أخاذ ، ستايم ، شالوس ، أربع ، خميش ، شيش ، شيفا ، شمونة ، تشع ، عشر » ص 406

تكشف هذه النماذج عن تعدد اللغات واللهجات في نسيج الرواية ولعلّ هذا التنوّع مردّه اختلاط الفلسطينيين الذين هاجروا من قراهم ومدنهم ليتحقوا بمخيّمات اللجوء في لبنان حيث حدث التزواج بين اللهجتين مفرزاً لهجة هجينه تجمع بين الفلسطينية واللبنانية، من جهة أخرى تكشف اختلاط الفلسطينيين باليهود فنهيلة مثلاً واحدة من الفلسطينيين الذين فضلوا البقاء في الوطن وقد ساعد عملها عند اليهود على تعلم لغتهم والحال نفسه بالنسبة لأولادها ولل الفلسطينيين 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 تثير النص المسرحي الذي استوحى أحاداته عن مجردة شاتيلا، على اعتبار أنّ مستشفى

الجليل قد تكفل بأغلب الجرحى الناجين من هذه المجازرة، أما اللغة الانجليزية فقد ظهرت نتيجة انضمام "خليل" إلى المعسكر التدريبي "بالصين" حيث اضطر لاستعمال اللغة الانجليزية للتواصل مع الصينيين الذين كانوا يتكلمون بها في مخيمات التدريب، كما ظهرت اللغة الإنجليزية مع "دنيا" واحدة من الناجين في مجذرة شاتيلا، كانت تلجم إلى استعمال بعض الكلمات باللغة الإنجليزية كلما استعادت قصة اغتصابها الجماعي أمام الوفود الأجنبية في الملتقيات الدولية.

### 3-6 البصمة اللغوية:

استعان الكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي في سبيل تشكيل لغة متفرّدة، أساليب لغوية متتوّعة خطّ من خلالها ملامح لوحته الروائية واقترب بذلك من الرسام الذي يبتكر في كل مرّة يداعب ريشته أسلوبًا جديداً في الرسم، نتتبع فيما يأتي بعض هذه الوسائل:

#### 1- تعريف ما لا يُعرف:

يعتمد "إلياس خوري" لغة خاصة في تعريف الكثير من الملفوظات التي لا تحتاج إلى تعريف<sup>\*</sup>، ذكر على سبيل المثال لا الحصر قوله «يرفع يده وينتظر مني السّكوت، كما في الـ 48»<sup>(1)</sup> يجدر بنا أن نقف عند هذا التعريف ليس من الناحية النحوية أو البلاغية لأنّها قتلت بحثاً بل من الناحية السردية، فنحن نعتقد أنّ اقتران "آل" التعريف بالعدد (48) لم يكن اعتباطياً، حيث يقابل سنة 1948<sup>\*</sup>، وهو تاريخ مفصلي غير خريطة

(1) باب الشمس، ص225.

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

فلسطين ومصير أبنائها وكأنّ السارد يريد أن يقول لنا أنَّ هذه السنة غنية عن التعريف فهي محفورة في قلب كلّ فلسطيني وكلّ عربي.

وتكرر "ال" التعريف في مواضع كثيرة، تقترن في كلّ مرّة بملفوظ معين تكشف عن معنى جديد « كان المدرب يركض أمامنا، ويصبح بهذه "النّموض" ، ونحن نركض خلفه، وفمنا ممتئ بفاكهه الموت »<sup>(1)</sup>

يسترجع "خليل طفولته عندما كان في مخيم الأشبال يردد العبارات الحماسية "نّموض ونموض ولا نركع" ، لكنه يعود ليعلق عليها بمفردة "النّموض" التي توحّي باستيعابه لمعنى الموت، الذي أمسى يلاحقه في كلّ مكان يقصده، فهو في المستشفى حيث يعمل وفي المخيم حيث يقطن، وهو في الذاكرة حيث تسكن كلّ الحكايات التي يعرفها ولا يعرفها، وقد تكرر أكثر من مئة مرّة على مستوى الرواية، ما يجعل منه أكثر من معروف وأكثر من معّرف لدى الشخصية الساردة.

## 2 - جمع ما لا يُجمع:

يعد الكاتب إلى أسلوب جديد في تعامله مع المفردات، عندما يجمع الحرف "رِيمًا" في قوله على لسان السارد الرئيسي « كلّ الريّمات ممكّنة »<sup>(2)</sup>

ولعلّ اعتماد الكاتب على جمع الحرف "رِيمًا" في هذا الموضع، يؤكّد تسرب عنصر الخيال إلى حكايات "خليل" فهو من جهة لم يعد متأكّداً من صحتها، ومن جهة أخرى أسمهم

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص279.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص207.

التشكيك المطلق من خلال جمعه لـ "رِبَّا" في اختزال مجموعة كبيرة من التساؤلات على مستوى الخطاب كانت ستعطي مساحة نصية واسعة.

### 3 - تحويل المفردات:

يتفرد "إلياس خوري" باستعماله لمفردات جديدة اشتقتها من أسماء ومصادر متعددة، نذكر على سبيل المثال قوله «**مكبّرات الصوت في كلّ مكان، والناس يتريّضون**» <sup>(1)</sup> «**كلّ الشعب الصيني في الرياضة الصباحية**» فال فعل "يتريّضون" المشتق من المصدر "رياضة" أخذ من خلال السياق معنى ممارسة الرياضة وكذلك الفعل "يتدكّر" الذي وظفه الكاتب في سياق حديثه عن الدكتور "أميد" الذي أصبح فجأة مديرًا للمستشفى، هذا يعني أنّ الكاتب استطاع من خلال استغلاله لإمكانية الاشتراق في اللغة العربية أن يخلق معجمًا لغوياً خاصاً به.

### 4 - توظيف لغة سينمائية:

حرص الكاتب من خلال توظيفه للغة سينمائية <sup>(2)</sup> على مسرحة الأحداث وتقريبها من العرض كقوله مثلاً "لقطة قريبة"، "منظر جانبي" "مشهد بانورامي" بالإضافة إلى توظيفه لمصطلحات خاصة بعالم الإضاءة والألوان التي عملت على كشف الجانب الداخلي للشخصية في الكثير من الأحيان «في تلك الليلة، كان القمر يشتعل في سماء الجليل، قرع يونس زجاج النافذة، ومضى، ولكنّه سمعها توشوش، التفت فرأها خلف النافذة، وضوء القمر ينسكب على شعرها الأسود الطويل» <sup>(3)</sup>

(1) باب الشمس، ص153.

(2) وظف الكاتب مصطلحات تنتهي إلى الحقل السينمائي وجدناها في الصفحات ص 319، 343، 111، 169، 319، 332، 389، 428، 228، 293، ... .

(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 المتقطعة مع اللون الأسود، حتى يعطي للحدث رومانسية مميزة على نحو ما يفعل المخرج في لقطات مشابهة، ويمكن أن نعرض نوعين من التصوير<sup>\*</sup> في رواية "باب الشمس" استخدماهما الكاتب حتى يضفي على نصّه طابعاً درامياً ملائماً لنوعية الأحداث:

#### أ- التصوير الثابت (الفوتوغرافي):

يتقاطع هذا النوع من التصوير مع الجسد الأنثوي، إذ يعمل السارد على تصوير مناطق حساسة من جسد المرأة بصفة دقيقة تشعرنا بحضور سيطرة بصرية على الجزء الموصوف « كان جمالها يستدير، وشعرها الأسود الطويل ينسدل مربوطاً خلف عنقها وظهرها، وتمشي متهدية، كأنّها حين تحبل تمتلئ نوراً خفيّاً يشعّ من وجهها وعينيها (...)(تصير نهيلة مدورة مثل تقاحة ناضجة، تفوح منها رائحة الزعتر الممزوج بنكهة التفاح الحامض. وتكتمل. وإنّها حين كانت تأتيك حبل إلى مغارة باب الشمس، كانت تفیض حباً ونعاساً »<sup>(1)</sup>

يحرص السارد 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 يغطي أكثر من زاوية في لحظة واحدة وقد اقتصر هذا النوع من التصوير الثابت على جسد المرأة دون جسد الرجل «ينصرف المتن الروائي في كثير من لحظاته التصويرية، إلى إبراز أهميّة الألوان في جسد المرأة وتدقيق الوصف في بياض الوجه واليدين والساقين والوركين

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

(1) باب الشمس، ص 284.

عند التّعرية ليزيد من شبقيّة المشهد الإليروتيكي وإثارته عبر اللغة الروائية «<sup>(1)</sup> فتصوير الجسد الذكوري لم يتعد الملامح الخارجية بصفة سطحية و مباشرة وهذا ما يدفعنا إلى القول أن تصوير الجسد عند "إلياس خوري" يقترب من تصوير السينما الذي يجمع بين البعد الجمالي والتسويقي للجسد الأنثوي.

### بـ التّصوير المتحرك:

ارتبط التّصوير المتحرك في رواية "باب الشمس" بالمشاهد الحديثة التي غلت على النص الروائي فرواية باب الشمس هي رواية أحداث بدرجة أولى تأتي متسرعة أحياناً ومتباطئة أحياناً أخرى وقد أسهمت الصورة المتحركة في رصد هذه الحركة « حملت طنجرة الماء الساخن، التي كانت قد جهزتها لي في المطبخ، ودخلت إلى الحمام، وحين خرجت كانت تقف في الصالون وتنظرني » <sup>(2)</sup>

نلاحظ أنّ السارد قد وظّف مجموعة من الأفعال [حملت، جهزت، دخلت، خرجت، تقف، تنظر] جاءت في اتجاه خطّي تقدّمي من الماضي إلى الحاضر، أسهم التّصوير المتحرك في نقل درجات السرعة المتباينة والتي بلغت أوجها مع الأحداث ذات الطابع الحركي « كنت في الكمرين في مدخل القرية، وعندما سمعت قصف الطيران ركضت صوب البيت حاملاً بندقتي الإنجليزية، وحين وصلت إلى البيت كانت النار في كلّ مكان، والله لم يتسنّ لي دفن زوجتي وأولادي الثلاثة. وانهزمت مع المنهزمين، من صفوري إلى الرامة، ومن الرامة إلى البقعة، ومن البقعة إلى سحماتا فدير القاسي فبنت جبيل في لبنان » <sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> ابراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، ص 65.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص 522.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص 89.

يختلف هذا الاقتباس صوراً متحركة بلغت ذروة السرعة ساعد التصوير المتحرك على نقل الأحداث المتسرعة عبر أزمنة وفضاءات متباude .

### جـ التصوير التدريجي:

اعتمد إلياس خوري في أغلب الحكايات التي سردها على لسان سارده الرئيسي "خليل" على التصوير التدريجي للحدث، حيث يستهل الحكاية بما يشبه المقدمة التشويبية ثم ينتقل بعدها إلى سرد تفاصيل القصة ويمكن أن نلمس ذلك في المقطع الآتي « سنة من التشرد، سنة من الوحدة والانتظار (...) أنت قلت لي إنك صليت كي يعطيك الله نعمة النسيان، وإنك لا تريد أن تتذكرة، لكنها تعود إلى مخيّلتك كطيف »<sup>(1)</sup>

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 السنة وحجبه لهوية الشخصية التي كان يحكى عنها، لكنه يعود ليكسر أفق انتظار القارئ في المقطع المولاي مباشرة « كانت وحيدة، امرأة وحيدة تدور حول مقابر الكابري المهدمة، ولم تكن مقابر. فالجيش الإسرائيلي لم يترك حجرًا على حجر في الكابري بعد احتلالها... »<sup>(2)</sup>

يكشف السارد من خلال الاقتباس الثاني حكاية مجنونة الكابري التي كان قد لمّح لها في المثال الأول، حيث يأتي الاقتباس الثاني ليعرض أحداثاً تكميلية لما خبره يونس خلال تشرده في الخلاء، هذا النوع من الوصف يقترب من التصوير السينمائي الذي يختلف في المشهد الاستهلاكي جملة من اللقطات المحمّلة بالدلّالات الرمزية والشعرية والنarrative المداخلة والمترافق، وبذلك تحمل المشاهد على إنتاج عدد هائل من الحبات الذهنية التي

(1) باب الشمس، ص64.

(2) المصدر نفسه، ص64.

تتوافق مع الصور المشاهدة لكنه يصطدم في كلّ مرّة بمفاجآت درامية تكسر - عملياته التكيبية - المونتاج الذهني الذي لا يأسّم القارئ/المشاهد من انتاجه.

#### د- اللغة المشهدية:

تتعدد المصادر الفنية في رواية "باب الشمس"، ولعلّ "اللغة المشهدية" واحدة من أهم التقنيات التي استخدمها الكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي في تصوير أحداث الرواية، ويمكن أن نرصد هذا النوع من التقنيات في ثلاثة أنواع من التصوير:

#### 1- الصورة الومضية:

تأتي سريعة جدًا، ترکّز على جزء صغير من الشيء المصور، تختزل الحدث بجملة أو تركيب لغوي سريع وبسيط تعتمد على الإخبار نراها في الاقتباس الآتي «البلد كانت عَمَالِي تُرْحَطْ وَهُمْ قَاعِدِين»<sup>(1)</sup> يعتمد السارد على الصورة الومضية في مواضع كثيرة، غالباً ما تأتي مرتبطة بالأحداث الرئيسية التي تتفرّع عنها أحداث ثانوية وهي في ذلك تقترب من المشاهد التي تمهد لظهور مشاهد أكثر تفصيلاً للحدث «تسود هذه الصورة في مساحة النص وتأتي تمهيداً تصويريًّا إما للصورة اللقطة وإما للصورة المشهد، أو عنصراً تكوينياً في إحدى الصورتين»<sup>(2)</sup> كما سنراه في الصورة اللقطة والصورة المشهد.

#### 2- الصورة المشهد:

ينتقل السارد مباشرة في الصفحة نفسها إلى مشهد حديث مكتفٍ بتصوّر من خلاله سقوط الغابسية «الطائرات الإسرائيليّة تحوم فوقنا، ونحن نتدافع في الخلاء بحثاً عن ملجاً،

(1) باب الشمس ، ص344

(2) سليمان حسين، مضمونات النص والخطاب، ص384

ولـأ ملـجـأ، حتـى وصلـنـا إـلـى المـنـصـورـةـ، قـطـعـنـا الـحـدـودـ وـامـحـتـ الأـصـوـاتـ وـانـطـفـأـ الرـعـبـ

<sup>(1)</sup> يـجـمـعـ هـذـاـ المشـهـدـ مـجـمـوعـةـ مـنـ الأـحـدـاثـ المـتـتـالـيـةـ يـمـكـنـ أـنـ نـطـلـقـ عـلـيـهـاـ لـقـطـاتـ،ـ

جـاءـتـ فـيـ قـالـبـ اـسـتـرـجـاعـيـ عـلـىـ لـسـانـ الجـدـ شـاهـيـنـةـ التـيـ كـانـتـ تـحـكـيـ لـ "ـخـلـيلـ"ـ طـرـوفـ

انـسـاحـابـهاـ مـنـ الغـابـسـيـةـ بـعـدـ سـقـوـطـهـاـ،ـ يـمـتـدـ هـذـاـ المشـهـدـ المـسـرـوـدـ لـيـكـشـفـ عـنـ أـحـدـاثـ جـدـيـدةـ

تـخـتـرـلـهـاـ السـارـدـةـ فـيـ مـسـاحـةـ نـصـيـةـ قـصـيـةـ «ـ وـجـدـنـاـ أـنـفـسـنـاـ فـيـ قـانـاـ،ـ وـهـنـاكـ اـسـتـأـجـرـنـاـ مـنـزـلـاـ

مـنـ آـلـ عـطـيـةـ،ـ يـاسـينـ يـذـهـبـ إـلـىـ المـدـرـسـةـ،ـ وـأـنـاـ وـالـبـنـاتـ قـعـدـنـاـ فـيـ الـبـيـتـ،ـ وـصـرـفـتـ كـلـ

ثـرـوـتـيـ،ـ كـانـتـ قـانـاـ جـمـيـلـةـ وـهـادـئـةـ مـثـلـ قـرـيـتـنـاـ فـيـ فـلـسـطـيـنـ»ـ <sup>(2)</sup>ـ يـكـشـفـ هـذـاـ الـاقـبـاسـ عـنـ

سـلـسـلـةـ مـنـ الـمـشـاهـدـ المـتـحـرـّكـةـ وـالـمـنـفـصـلـةـ التـيـ تـعـتـمـدـ عـلـىـ التـصـوـيرـ المـتـحـرـّكـ،ـ وـيـنـفـرـدـ المشـهـدـ

الـأـخـيـرـ -ـ وـصـفـ مـديـنـةـ قـانـاـ -ـ عـلـىـ التـصـوـيرـ الثـابـتـ الـذـيـ جـاءـ سـطـحـيـاـ،ـ وـلـعـلـ هـذـاـ النـوـعـ مـنـ

الـتـصـوـيرـ جـاءـ مـرـتـبـاـ بـالـحـالـةـ الـنـفـسـيـةـ لـلـشـخـصـيـةـ الجـدـ شـاهـيـنـةـ التـيـ كـانـتـ تـسـتـعـدـ لـتـركـ

المـديـنـةـ مـرـّـةـ أـخـرىـ.

<sup>(1)</sup> بـابـ الشـمـسـ،ـ صـ344ـ.

<sup>(2)</sup> المـصـدرـ نـفـسـهـ،ـ صـ344ـ.

**6- تفصيـح العامـيـة:**

استعان الكاتب في سبيل تشكيل لغة خاصة بتقنيات لغوية متتوّعة أبرزها تفصيـح العامـيـة أيـ رد الكلمة العامـيـة إلى أصلـها الفصـيحـ، ويمـكـنـ أنـ نـقـرـأـ ذـلـكـ فـيـ مواـضـعـ كـثـيرـةـ عـلـىـ مـسـتـوىـ لـغـةـ السـارـدـ الرـئـيـسيـ أوـ عـلـىـ مـسـتـوىـ المـقـاطـعـ الـحـوـارـيـةـ، تـقـولـ إـحـدـىـ مـعـارـفـ "ـخـلـيلـ"ـ «ـ أـهـلاـ وـسـهـلاـ بـالـدـكـتـورـ خـلـيلـ ،ـ وـالـلـهـ زـمـانـ ،ـ كـيـفـ الـأـحـوالـ ،ـ اـنـشـاءـ اللـهـ بـالـكـ مـرـتـاحـ»ـ<sup>(1)</sup>ـ بـيـنـماـ جـرـىـ نـطقـهـ «ـ أـهـلاـ وـسـهـلاـ بـالـدـكـتـورـ خـلـيلـ ،ـ وـالـلـازـمـانـ ،ـ كـيـفـ الـأـحـوالـ ،ـ اـنـشـاءـ اللـهـ بـالـكـ مـرـتـاحـ»ـ<sup>(2)</sup>ـ

وكـذـلـكـ فـيـ قـوـلـ شـاهـيـنـةـ «ـ أـنـاـ رـحـتـ وـحـوـشـتـ الـأـرـضـ ،ـ وـماـ خـفـتـ مـنـ الـيـهـودـ»ـ<sup>(2)</sup>ـ  
بيـنـماـ جـرـىـ نـطقـهـ «ـ أـنـاـ رـحـتـ وـحـوـشـتـ الـأـرـضـ ،ـ وـماـ خـفـتـ مـنـ الـيـهـودـ»ـ<sup>(2)</sup>ـ  
يـكـشـفـ هـذـانـ المـثـالـانـ وـغـيرـهـماـ عـنـ قـدـرـةـ الـكـاتـبـ عـلـىـ تـفـصـيـحـ الـعـامـيـةـ حـيـثـ تـصـبـحـ  
الـجـملـةـ خـاصـصـةـ لـلـإـعـرـابـ السـلـيـمـ بـمـجـدـ استـبـدـالـ الفـعـلـ "ـحـوشـ"ـ بـفـعـلـ آـخـرـ يـنـتـمـيـ إـلـىـ مـسـتـوىـ  
الـفـصـيحـ «ـوـالـجـمـعـ بـيـنـ هـذـيـنـ الـمـسـتـوـيـيـنـ يـقـومـ عـلـىـ أـسـاسـ مـسـتـمـدـ مـنـ الرـكـائـزـ التـيـ يـقـومـ  
عـلـيـهـاـ فـنـ السـرـدـ ،ـ وـالـاتـجـاهـ باـسـتـخـدـامـ الـلـغـةـ نـحـوـ الـمـزـيدـ مـنـ تـحلـيلـ الشـخـوصـ ،ـ وـرـسـمـ مـلـامـحـ  
الـوـجـوهـ...ـوـتـقـرـيـبـ مـادـةـ السـرـدـ الـمحـكـيـ -ـعـنـ طـرـيقـ الـلـغـةـ-ـمـنـ الـوـاقـعـ»ـ<sup>(3)</sup>ـ

يمـكـنـ أـنـ نـتـتـبـعـ مشـهـداـ حـوارـيـاـ آـخـرـ كـتـبـ بـالـطـرـيـقـ عـيـنـهـاـ قدـ يـسـتـقـيمـ مـعـ الـوجـهـيـنـ  
الـفـصـيحـ وـالـعـامـيـ إـذـاـ أـحـدـثـاـ تـغـيـرـاتـ طـفـيفـةـ «ـ تـرـكـتـ بـيـرـوـتـ وـجـيـتـ عـلـىـ هـاـ الـأـرـضـ الـحـفـراـ»ـ

<sup>(1)</sup> بـابـ الشـمـسـ ،ـ صـ251ـ.

<sup>(2)</sup> المـصـدرـ نـفـسـهـ ،ـ صـ309ـ.

<sup>(3)</sup> اـبـراهـيمـ خـلـيلـ ،ـ بـنـيـةـ النـصـ الرـوـاـيـيـ ،ـ صـ240ـ.

النفرا، بتعرفي مدرسة الأليانس، على يمين المدرسة في بناء من ثلاثة من ثلاثة طبقات، كان يملّكها واحد يهودي أصله بولوني، اسمه إيلي بروان، أنا من هناك »<sup>(1)</sup>

إن الملاحظ للغة الخطاب في هذا الاقتباس يكتشف أنه يقترب من اللغة الفصيحة، وأنه لا يلزم لنطقه كذلك إلا باستبدال (جئت) بـ (جيت) (الحفرة النفرا) بـ (الحفراء النفراء)، (بتعرفني) بـ (تعرفين)، ولعل ظهور الألفاظ الشعبية المتداخلة مع العربية الفصيحة في رواية "باب الشمس" يدخل في إطار الأدب الشعبي خصوصاً أن الرواية تمثل شريحة واسعة من طبقات المجتمع « تحدّد هويتها بالمواقف التي يضعها فيها مما يسمح لهذه الشخصيات أن تفعل شيئاً ما، وتتفعل بكلٍّ ما يقتضيه الموقف وأن يدع شخصياته تفصح عن نفسها بلغتها »<sup>(2)</sup>.

والواقع أنَّ الكاتب ومن خلفه السارد الرئيسي قد حرص على توسيع مجال القراءة من خلال مزاوجته بين اللغة الفصيحة والعامية المهدبة دون أن يحدث الغريب الذي لا يفهمه المغربي أو الجزائري أو التونسي... فالعامية الفصيحة جاءت كقوالب تحفظ الرصيد اللغوي الشعبي دون أن تقضي على متعة القراءة.

انطلاقاً مما سبق يمكن القول أن إشكالية اللهجة والفصحي في اللغة العربية لم تكن مطروحة بالنسبة لإلياس خوري، لأنَّه استطاع أن يخلق عبر مزجهما عالماً روائياً جديداً مبنياً على التنوع والانسجام فالقارئ لرواية باب الشمس يكاد لا يشعر بحضور اللهجة في خطاب الرواية ونعتقد أنَّ هذا يعود إلى خبرة الكاتب في انتقاء مفرداته وتكيفها بحيث تصبح قادرة على الدويان في اللغة العربية الفصيحة.

(1) باب الشمس، ص 109.

(2) عبد المنعم زكريا القاضي، البنية السردية في الرواية، عين للدراسات والبحوث الاجتماعية، ط 1، 2009، ص 187.

**6-الشخصية واللغة:**

إن القراءة المتفحصة لرواية "باب الشمس" تكشف صراغاً حقيقياً في علاقة شخص الرواية مع اللغة ويمكن أن نقرأ في تصريح الكاتب نفسه على لسان سارده الرئيسي « لغتنا يا سيدي كسلانة كثيراً، لا نبحث عن أسماء الأشياء، نسمّيها كيفما اتفق، وعلى المستمع أن يفهم يجب أن يكون الآخر عارفاً بما تريد قوله كي يفهم عليك، وإلا دخلنا في سوء التفاهم »<sup>(1)</sup>

يكشف هذا الاقتباس عن رأي الكاتب في لغة التواصل التي نستعملها في حياتنا اليومية، وبالرغم من حرصه على التستر خلف شخصه إلا أننا ندرك أن مثل هذه التعليقات العميقية لا تصدر عن خليل ذي المستوى الرابع ابتدائي « الرواية هي الكائن الأكثر التصاقا بالعناصر الاجتماعية، وهي المنتج الاجتماعي اللغوي الأمثل للتعبير عن المجتمع وتمثيله، لذلك لابد من طفو كثير من الظواهر اللغوية على سطوح المعالجة الروائية »<sup>(2)</sup>

ولعل أهم الظواهر اللغوية التي رصدناها على مستوى النسيج الروائي هي الاصطدام ب حاجز الهوية المتقاطع مع طبيعة المنطوق الشفوي، ويمكن أن نعرض بعض النماذج لشخصيات أجبرت أو تطوعت أن تتعلم لغة جديدة تمكّنها التواصل مع عالمها الجديد ، فهذه "سارة ريمسكي" مهاجرة ألمانية يهودية تعرّفت على شاب فلسطيني أغرت به تزوجا لتجد

(1) باب الشمس، ص123.

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

نفسها أمام حاجز اللغة « تأقلمت بسرعة مع وضعها الجديد، صارت تتكلّم العربية بلهجة غزاوية »<sup>(1)</sup>

وإذا كانت "سارة ريم斯基" قد تأقلمت بسرعة مع اللغة، فإنّ الحال يختلف مع "إيليلا" المهاجرة اللبنانيّة اليهوديّة التي أجبرت على ترك منزلها بيروت لتجد نفسها بفلسطين "الكويكات" تسكن منزل "أم حسن" « كنت وحدي تلميذة وحيدة من لبنان، وكانوا كُلُّهم يتكلّمون العربية، بقيت خمسة أشهر صامتة (...)، أصبحت خرساء قبل أن أتكلّم مثلهم »<sup>(2)</sup>

وإذا كان اليهودي العربي والأوروبي المهجّر إلى فلسطين مجبراً على تكلّم العربية فإنّ العربي الذي اختار أن يبقى في وطنه أجبر نفسه على تعلّمها لأنّه في حاجة إليها تساعدته في قضاء حاجاته وفي التواصل مع الآخر "اليهودي"، تحكي "نهيلة وهي واحدة من الذين اختاروا الاغتراب داخل الوطن عن معاناتها وعن علاقتها باللغة العربية" « هم لا يريدوننا أن ننسى لغتنا وديتنا، لأنّهم لا يريدوننا أن نصير مثلهم (...)، يريدوننا أن نبقى عربياً، وأن لا نندمج. لا تخاف. إنّهم مجتمع طائفي مغلق، حتّى لو أردنا، فلن يسمحوا لنا بذلك »<sup>(3)</sup>

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 ذاتياً في لغة الآخر <sup>(\*)</sup>، وقد وصل الأمر مع السارد الرئيسي "خليل" إلى حدّ 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 .

بلهجهة الفلسطينية أمام جماعة القوات اللبنانية المتورطة في مجزرة شاتيلا « حاولت الانسجام معهم لكنّي لم أستطع، لأنّ فمي كان مغلقاً بحجر، أو كأنّني تحاشيت لهجتي الفلسطينية »<sup>(1)</sup>

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

---

(1) باب الشمس، ص269.

7- الشخصية الروائية:

تعدّ الشخصية عُنصراً أساسياً في بناء الرواية إذ لا يمكن أن نتصور رواية دون شخصيات، فالشخصية الروائية م

نسمة في كلّ عنصر من عناصر السرد الروائي، نجدها مرتبطة بالحدث الذي تسير به في اتجاه معين، ومرتبطة بالفضاء الذي تشغله والزمن الذي تتمو بداخله ولللغة التي تصوّر ظاهرها وتعرّي باطنها، ومعنى هذا أنّ الشخصية هي العصب الرئيسي الذي يشدّ أوتار الرواية وفي غيابها تغيب الرواية كشكل فني ينتجه الفرد انطلاقاً من خبرات جماعية، حتى لا يقع اللبس في تحديد مفهوم الشخصية لابد أن نشير إلى أنّا بصدّ البحث في الشخصية الدرامية، وهي شخصية تختلف عن الشخص العادي الذي نعرفه جميعاً ونتعامل معه في حياتنا اليومية، فالشخصية الدرامية هي نتاج مجموعة من العمليات الانتقائية والتركيبية التي تهدف إلى خلق شخصية متفرّدة ومقنعة في الوقت ذاته تشوق القارئ وتحركه عاطفياً «إنّا لا نهدف، عندما نكتب إلى وصف الحياة بل إلى وضعها في

(1) **ال قالب الدرامي «**

هذا يعني أنّ الحياة العاديّة التي نحياها جميعاً هي جملة من الأحداث الروتينية التي كثيراً ما تقرن بالخيبة والملل، 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 النظرية والتطبيق، ص.374

السحر الذي يبهره وهذا ما نفتقده في الحياة العادلة، والأمر نفسه بالنسبة للشخصية في الرواية تأتي إلينا محملة بصفات خاصة ينتقها الكاتب بعناية ثم يعمل على مزجها مع عناصر السرد الأخرى حتى تغدو شخصية حية قادرة على الحركة والقفز إلى عالم القارئ بحيث يشعر أنه هناك علاقة وطيدة تربطه بها ويقودنا هذا الأمر في النهاية إلى نتيجة حتمية تتمثل في أن الحديث عن الشخصية هو الحديث عن الرواية وعن سر وجودها.

### 7-1 الشخصية في رواية باب الشمس:

يمكن أن نعتبر رواية "باب الشمس" رواية الشخصيات، حيث نكاد نجزم أن تذكر عدد الشخصيات يستحيل على غير الباحث المتخصص، فهذه الشخصيات لا تقل أهمية عن الشخصيات الرئيسية، حيث تقوم كل شخصية بسرد حكاية تصلح لأن تشكل رواية جديدة قائمة بذاتها، وبالرغم من تراكم الشخصيات والأحداث، فإن هذا لم يمنع الكاتب من وضع نهايات لبعض حكاياته باختلاف أزمنتها وأمكنتها.

تُقدم الشخصية في رواية باب الشمس في إطار تيار الفكر - تداعي فكر الشخصية الساردة - وهذا لا يرتبط بالشخصية الرئيسية "خليل"، بل يتعداها ليشمل جميع الشخصيات - الشخصيات الساردة من الدرجة الثانية - فتقديم أو تشكيل الشخصيات في هذه الرواية يتكون تدريجياً ما يجعلنا نقول أن شخصيات رواية باب الشمس تنمو في اتجاه ارتادي، فهي مرتبطة بالذاكرة التي تسترجعها في شكل ومضات ومشاهد حديثية وحوارات، تعمل على كشف طبيعة الشخصية ودرجة تطورها « حيث تفصح هذه الأنماط عن الجزئيات البسيطة

**الفاعلة في تكوينها بالتدريج، من خلال شذرات تبئها في سياق العمل، وهذه الشذرات تكشف عن طبيعة الذات في صراعها مع العالم المحيط<sup>(1)</sup>**

هذا يعني أن الشخصية لا تقدم بشكل مباشر، وإنما يكتشفها القارئ بشكل تدريجي داخل الحكاية التي تسردها من الذاكرة، ومن خلال الحوار الذي يجمعها بشخصيات أخرى، وبما أن رواية "باب الشمس" هي رواية مونولوج بدرجة أولى فإن معظم الشخصيات قدّمت من خلال الاسترجاع « ومن المزايا التي تصاحب استخدام المونولوج إضفاء الطابع الدرامي على الشخصية، فيبدو الكاتب وقد نحى نفسه جانباً، تاركاً للشخصية ذاتها أن تعبّر عمّا لديها من مشاعر، وأحاسيس، وأفكار، وهواجس »<sup>(2)</sup>

هذا ما يدفعنا إلى القول أن الشخصية في رواية "باب الشمس" أقرب إلى الشخصية المسرحية أو الشخصية السينمائية، تتحدث بصوتها، تكشف ما تشاء وتخفي ما تشاء، ما يدفع المشاهد إلى المشاركة في العملية التحليلية للشخصية، في غياب الرواية الذي يفرض عليه رؤية معينة.

<sup>1</sup> عادل ضرغام، في السرد الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص81.

<sup>2</sup> ابراهيم خليل، بنية النص الروائي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص183.

**2-الحوار والتشخيص:**

جاء الحوار في رواية "باب الشمس" في معظمها مضمّنا داخل قلب استرجاعي، لكنه أسمهم في تقديم جانب كبير من الشخصية، ولعلّ الحوار من أهم الوسائل السردية التي تدفع مجرى الحكاية إلى الأمام، وتكشف خبايا الشخصية من خلال المنطق الشفوي « لذلك فالحوار يتضمن فعل ورد فعل ودافع واستجابة »<sup>(1)</sup> ويمكن أن نرى ذلك من خلال أمثلة كثيرة في رواية "باب الشمس":

هذا الحوار يجمع الدكتور "أمجاد" بالمرضى "خليل"<sup>(2)</sup>

« هل تعرف ماذا تفعل؟؟ قلت

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

« لا أحد في بيته » قلت

« أعرف، لذلك ستنقله إلى بيت العجزة »

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

« بلـى أعرف أكثر منك »

« لا تعرف شيئاً »

« أقوم بالشـفة، لا مكان للشـفة في مهنتـا »

<sup>1</sup> حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص425.

<sup>2</sup> باب الشمس، ص.169

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

يونس! وشو يعني يونس !

« إنه رمز »

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

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

« ولكنه انتهى »

هذا الحوار الذي جمع الدكتور "أمجاد" و"خليل" يبيّن اختلاف الطبائع بين الشخصيتين المتحاورتين، حيث يبدو "أمجاد" قاسي القلب لا يبحث إلا عن مصالحه الشخصية، لا يهتم للقيم والمبادئ الإنسانية، في حين يظهر "خليل" مخلصاً مكافحاً مستعداً للتضحية بمنصبه من أجل أن يضمن له "يونس" ميزة كريمة بين أياد رحيمة.

من جهة أخرى يقدم الحوار معلومات ضرورية حول طبيعة ما حدث في الماضي، - طبيعة عمل يonus - ويبيرز الصراع المباشر بين "أمجاد" و"خليل"، كما يمهّد للصراع الذي سيأتي فيما بعد، عندما يضغط "أمجاد" على "خليل" من أجل نقله إلى دار العجزة، وأخيراً نرى أنه يمهّد للمناوشة الصحية التي سيعرفها "يونس" في غياب "خليل"، الذي كان يحرص على تقديم أفضل رعاية طبية ممكنة له "يونس".

وهذا حوار آخر دار بين "خليل" و"نصرى"<sup>(1)</sup>

قال إسرائيل ونظر إلىَّ كمن يعتذر « عفواً، عفواً، فلسطين روح انبسط »

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 271 - 272

قال إنّه طار فوق فلسطين، ونظر إلى بعينين مليئتين سخرية وتواطواً.

وبعد أن أنهيت كأسى الثالثة، سألهم عن الحرب، « ماذا تشعرون الآن؟ »؟

«لا نشعر بشيء» قال نصري

وأنت « سألنى؟ .»

أشعر بالحزن « قلت

قال نصري إنّه ليس نادماً أو حزيناً على أصدقائه الذين ماتوا في الحرب «فالحياة هكذا»  
قال، وهو كتفيه لا مبالياً.

«ولكنكم انهزمتم» قلت «وأنتم انهزمتم» قال

«ليس بالضبط» قلت

«أُخْبِرْنِي عَنْ حَيَاتِكُمْ فِي الْمَخَيْمَاتِ، ثُمَّ حَدَّثْنِي عَنِ النَّصْرِ وَالْهُزْيَمَةِ»

«سأخبرك عن موتي» قلت، «أنتم قاتلتموني»

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

«نحن انهزمنا وأنتم انهزمتم»

يكشف هذا الحوار عن شخصية "نصرى" مقاتل لبناني شارك في مذبحة شاتيلا، ظهر بارداً مجرداً من المشاعر الإنسانية حتى لأقرب الناس إليه، ولم تكن مذبحة شاتيلا إلا مجرد تجربة عسكرية علمته أن الحرب لعبة لا معنى لها، لذلك قرر أن ينساها وأن يبدأ من جديد في أمريكا حيث سيدرس هندسة الكمبيوتر، بالمقابل يبدو "خليل" محظماً يائساً من وجوده «سأخبرك عن موتي» وبالرغم من ذلك حاول أن يساوي بين الجلاد والضحية

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

والحقيقة أنّ الحوار في هذين الموضعين وفي مواضع أخرى كثيرة، أُسهم في رسم الشخص وتحديد الملامح المميزة لكلّ شخصية في وجود شخصية معادية وضدية لها كما أُسهم في إلقاء الضوء على عالمها الدّاخلي وطباعها النفسيّة .

### 3 – تصنيف الشخصية:

يعدّ تصنيف الشخصية من المباحث التي تستدعي تقسيمات وتسميات كثيرة «ففي النظريات السيكولوجية تَتَّخُذُ الشخصية جوهراً سيكولوجياً وتصير(..) كائناً إنسانياً، وفي المنظور الاجتماعي تحول الشخصية إلى نمط اجتماعي يعبر عن واقع طبقي، ويعكس وعياً إيديولوجياً، بخلاف ذلك يعامل التحليل البنويّ الشخصية باعتبارها عالمةً يتشكل مدلولها من وحدة الأفعال التي تتجزّأها»<sup>(1)</sup> ولعلّ ما يهمنا في دراستنا هو دراسة الشخصية من حيث مدى العمق الذي تجسّده ومدى تأثيرها وتأثيرها بالشخصيات المحيطة بها وبالفضاء الذي تشغله، ما يجعل منها شخصية درامية تقفز وتحرك تبكي وتتألم وتحكي حكايات تنتهي ولا تنتهي، هذا ما يدفعنا إلى اعتماد تصنيف يتوافق ويتواءم مع نوع الدراسة يمكن أن نحدّده كالتالي:

- الشخصية المحورية.

- الشخصيات الرئيسية.

- الشخصيات الثانوية.

---

<sup>(1)</sup> محمد بوعزة، تحليل النص السردي، الدار العربية للعلوم ناشرون، ط1، 2010، ص39

1- الشخصية المحورية:

تقابل الشخصية المحورية في النظرة التقليدية شخصية "البطل"، الشخصية الخارقة التي لا تعرف الهزيمة، ولعل اعتمادنا مصطلح "الشخصية المحورية بدل مصطلح "البطل" يعود إلى غياب الصفات التي كانت تميز البطل في الرواية التقليدية « لقد تطورت صورة البطل في الآداب العالمية من شخصيات يمثلون كمال الفرد الإنساني إلى شخصيات من غمار المجتمع »<sup>(1)</sup> هذا يعني أنّ البطل في الروايات الحديثة تحول إلى شخصية واقعية، تضعف وتمرض وتعاني حالات اكتئاب...، ما يدفع إلى حبّة القارئ الذي تعود على صفات متفرّدة في شخصية البطل كالقوة الخارقة والثقة العالية بالنفس والصبر الشديد... .

لكن هذا لا ينفي وجود الشخصية المحورية لكن بمقاييس جديدة « لا يمكن لأي دارس أو ناقد أو روائي أن يتغافل أنّ الرواية تدور حول شخص رئيس أو محور تنطلق منه الأحداث أو تدور حوله الأحداث »<sup>(2)</sup> هذا ما يجعل منها المحرّك الرئيسي للحدث الذي يمتدّ في كل الاتجاهات ليشمل شخصوص الرواية كلّها بطريقة مباشرة أو غير مباشرة، تتجمع حوله أبرز الأفكار التي يسعى الكاتب إلى تبليغها، وقد وجدناها مجتمعة في شخص "يونس".

"يونس": يمثل "يونس" المروي له، وهو شخصية ثورية تخلّت عن عائلتها من أجل الالتحاق بصفوف التحرير بعد نكبة 1948، ينتمي إلى الجيل الأول من المقاومة الفلسطينية، آمن بالحرية وباسترجاع الوطن، وقد كلفه ذلك الكثير من الأسفار والتقلّات،

(1) البنية السردية في الرواية، ص 69 عن أحمد إبراهيم الهواري، البطل المعاصر في الرواية المصرية، دار المعارف، 1986، ص 44.

(2) محمد علي سلامة، الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، دار الوفاء، ط 1، 2007، ص 27.

كان يقطعها مشياً على الأقدام، من لبنان إلى فلسطين حيث استقرت عائلته، وبالرغم من الصعوبات التي كانت تواجهه في كلّ مرّة، إلا أنّه لم يتوقف عن السفر من أجل رؤية زوجته وأولاده.

ظهرت شخصيّة "يونس" محمّلة بجملة من التناقضات «**تتوفر الشخصية المحورية على كلّ معايير التعقيد وإجراءات التفرد**»<sup>(1)</sup> هذا ما يجعل منها محل اهتمام السارد باعتباره المسؤول عن تنظيم الحكي، إذ يعمل على فرض حضورها في المكان والزمان، فتقاطع بذلك مسيرتها مع شخصيات كثيرة تأتي كعوامل مساندة أو معارضة لمشاريعها. ويمكن أن نصفها كالتالي:

#### **أ. القوة/الضعف:**

يظهر ذلك في قول السارد الرئيسي مخاطباً يونس «أنت فخرنا جميعاً، أحبيت طيب بلادنا التي لم نزّرها، ورسمت حلمنا في خطواتك..»<sup>(2)</sup>

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

<sup>1</sup> محمد بوعزة، تحليل النص السردي، ص58.

<sup>2</sup> باب الشمس، ص128.

من جهة أخرى يكشف السارد الرئيسي عن الجانب الضعيف والجبان من شخصية يونس « جئّتني وكنت منحنياً على روحك كأنك تبحث عن الموت، لماذا لا تواجه الحقيقة؟ لماذا لا تقول إنك خفت على نفسك، وليس على عدنان، ولماذا عدت، بعد أن شفيتك بحبوبى المنومة »<sup>(1)</sup>

يتسائل "خليل" مخاطباً "يونس" عن سبب تخليه عن صديقه الوحيد "عدنان" الذي خرج من السجن الإسرائيلي بعد عشرين سنة ليجد نفسه وحيداً في عالم لا ينتمي إليه ولا يعرف كيف يتواصل معه.

### ب - الحب / الكراهية:

تشغل حكاية عشق يونس لنهاية جزءاً كبيراً من نص خوري الروائي، جمعتهما الظروف وفرقهما الحرب، ما جعل جذوة الحب مشتعلة دائماً في قلب يونس، الذي رحل عن بلاده مجبراً مع المقاتلين الفلسطينيين عام 1948، تاركاً زوجته وعائلته في الجليل الفلسطيني، وكان كلما استبد به العشق والشوق، يخاطر بحياته قاطعاً المسافات الطويلة بين الجنوب اللبناني والجليل الفلسطيني ليلتقي "نهاية" سرّاً في مغارة سماها "باب الشمس" « في ذلك الزمن، قضى يونس ستة عشر شهراً متواصلة في الغابة. لم يقل لنهاية إنه يعيش بالقرب منها، كان يزورها مررتين في الأسبوع، وهي تعجب من قدرته على قطع كل تلك المسافات والأخطار »<sup>(2)</sup>

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 129.

<sup>2</sup> المصدر نفسه، ص 63.

من جهة أخرى يكشف السارد الرئيسي عن درجة كرهه للعدو الصهيوني الذي كان سبباً في مأساته ومساوه كلّ الفلسطينيين « الضوء الكاشف يدور حول الأislak، ويونس يختبئ في غابة الزيتون القريبة. وبدأ يقترب زاحفاً، أعدّ سلسلة القابل، ربطها إلى صاعق، وقرر زرعها في القرية الكبيرة شبه الجاهزة، حيث تنام عائلات يهودية يمنية متقدّسة فوق بعضها بعضاً، كان يريد القتل، والقتل فقط »<sup>(1)</sup>

يمكن أن نرى درجة الحقد والكراهية التي تجتمع في نفس "يونس" الذي سلب وطنه الذي لا يملك غيره وفلذة كبده "إبراهيم" الذي كان ضحية سقوط حجر من أعلى المستعمرة اليهودية حيث كان يلعب ما دفعه للانتقام غير مبال بالنتائج ولا بعد الأطفال الذين سيموتون في هذا التفجير، لكنه قرر الانسحاب في اللحظة الأخيرة دون أن يكشف السبب « سوف يقول إنه قرر إيقاف العملية لأنها ثأر فردي، وأن إسرائيليين سوف ينتقمون من سكان القرى العربية، لكنه لن يروي عن الخوف الذي جمده في مكانه، ولا لماذا هرب إلى لبنان »<sup>(2)</sup>

يستخدم السارد الرئيسي "خليل" في هذا الاقتباس استباق داخل استرجاع من خلال قوله "سوف يقول"، "سوف ينتقمون"، ما يدفعنا إلى الاعتقاد أن هذه التصريحات قد حصلت فعلاً، لكن من جهة أخرى يدفع السارد الرئيسي "خليل" القارئ إلى التشكيك في صحة المبررات التي قدمها يونس عندما تراجع عن عملية الانتقامية (لن يروي...)، ما يجعلنا نستنتاج صفة بارزة في شخصية يونس تتمثل في الغموض <sup>(\*)</sup>، فحتى السارد الرئيسي يعجز

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص72.

<sup>(2)</sup> 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 تخليه 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 يonus في مواقف كثيرة قدرته على القيادة وتوجيه الفلسطينيين من الفلاحين الذين كانت تقصهم الخبرة العسكرية، وبحكم انضمامه إلى جماعة المقاتلين في سن مبكرة، اكتسب خبرة ميدانية ساعدته في خوض معارك كثيرة، عرف في بعضها الانتصار وفي أغلبها الهزيمة « هل تذكر حين كنت تقول من الأول، وتضرب رجلك في الأرض. هل تذكر ماذا فعلت بعد استقالة عبد الناصر عام ٦٧. كان الناس يتجمعون في أزقة المخيم ويبكون .. يومها وقفت في وسط الناس، وبصقت أرضا، وقتل من الأول »<sup>(١)</sup>

وبالرغم من الهزائم المتتالية لم يخذل "يونس" أهالي المخيم، وأصرّ على القتال والمواجهة « وبعد دخول الإسرائيليين بيروت. وبعد... وبعد... كنت تبصر كأنك تمحو الزمن، وتقول من الأول »<sup>(٢)</sup>

وإذا كان "يونس" شهماً مقاتلاً شرساً في معارك القتال، فإنه في معارك الحياة غالباً ما يتراجع تاركاً المسؤولية لزوجته نهيلة « أنا لم أخبرك ماذا فعل الشباب هنا في القرية. خفت أن تزعل. كانوا في أول كل شهر، يقرعون بابي، ويرمون خرقـة صغيرة، أفكـها،

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 31.

<sup>2</sup> (المصدر نفسه، ص 31).

فأجد المال الذي عشنا به (... ) لا تقل إنّهم رفاقك. فأنت تعرف أتنّي أعرف أنه لا علاقة بينكم »<sup>(1)</sup>

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

الملفت للانتباه أنّ السارد الرئيسي لم يأت على وصفه جسديا، إلاّ ما جاء مرتبطاً بحالته الصحية بعد دخوله المستشفى حيث مكث ستة أشهر وثلاثة أسابيع، يخاطب "خليل" "يونس" النائم في غيبوبة طويلة « ولكن قل لي، لماذا تبدو هكذا كطفل صغير مقمط بالشرافف البيضاء، منذ ثلاثة أشهر أراك تصغر، يا إلهي فقط لو تستطيع أن ترى نفسك قبل أن تموت »<sup>(2)</sup>

يوضح هذا الاقتباس الوصف الخارجي لجسد "يونس" الذي أصبح مثل جسد الأطفال، فهو يزداد تقلصاً يوماً بعد يوم لينتهي في أيامه الأخيرة أصغر من جسد طفل رضيع، يصوّر السارد الرئيسي حالة يونس على لسان أحد المقربين منه "رشيد سنونو" الذي خرج مصدوماً من غرفته «شوهذا، والله مش معقول، هذا يونس أبو سالم، ياحيف عالرجال (... ) يا لطيف صار أصغر من طفل رضيع، شوهو هذا المرض يللي بيخلّي الرجال يصير طفل؟ »<sup>(3)</sup>

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص398.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص30.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص448 - 449.

يصور هذان المثلان وغيرهما المظهر الخارجي الجديد التي استحال إليه جسد "يونس" بعد غيوبه مدتها ستة أشهر وثلاثة أسابيع، ولعل السارد أراد أن يلمّح إلى الجسد الذي كان عليه قبل إصابته بجلطة على مستوى الدّماغ وقبل دخوله المستشفى، فأطلق العنان لخياله يتصرّف شفاء يونس وعودته إلى سابق عهده « سوف تقوم، وتكون طويلاً وعربيض المنكبين، تحمل عصا في يديك وتعود إلى بلادك »<sup>(1)</sup> لكن "يونس" لم يقم ولم يصر طويلاً ولا عريض المنكبين، لأنّه مات وحيداً في المستشفى، بعيداً عن أرضه وعن أولاده وعن ابنه "خليل" الذي راه.

## 2- الشخصيات الرئيسية:

تضم رواية "باب الشمس" عدداً كبيراً من الشخصيات، تقوم بسرد حكايات تخصّها أو تخصّ شخصيات أخرى، ولا يمكن بحال أن ننفي عنها دور البطولة في تطوير الحبكة والتأثير في أحداثها فهي لا تقل أهمية على مستوى الفعل الروائي، حيث يملك النص القدرة على إقناعنا بواقعية الشخصية، خصوصاً عندما نبحث في مصادر هذه الحكايات التي تعمل الشخصيات على سردها، فالروائي ومن خلفه السارد الرئيسي يسعين إلى تصوير التجربة الإنسانية لدى الشخصية والد الواقع التي تحركها والتي نراها مختزلة في جملة العلاقات التي تربطها بالوطن الغائب وبالواقع المعاش في مخيّمات اللجوء وهذا يعني « أنّ الشخصية لا تصنع داخل النّص، إذ لا يقوم النّص بصنعها وإنما تكوّنها وإنما هي قدرات ناضجة »<sup>(2)</sup> ما يجعلنا نقول أننا أمام شخصيات نامية ومعقدة ومركبة بحكم التجارب المعيشية القاهرة التي خبرتها، استدعاها السارد (\*) لتحكي قصصاً 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 المترفة والمتميزة من حيث الأحداث التي خبرتها و المسارات التي سلكتها، فتقاطع بذلك مع الشخصية العادلة في تجربة الحياة المعاشرة ومع الشخصية الدرامية في التميز والسحر الذي يشدّ انتباه القارئ ويرّاك خياله.

### ١ - خليل-

يلعب "خليل" دور الراوي الرئيسي في رواية "باب الشمس"، ما يجعل منه مسؤولاً عن تفاصيل الأحداث التي يسردها على لسانه ولسان شخصه، ونظن أنه أهم (\*\*شخصية في نسيج النص، ويعود ذلك إلى نقاط كثيرة أهمها أنه السارد الوحيد - الصوت المهيمن - الذي يسعى إلى إيهام القارئ بحرية شخصه، ما يجعل منه الشخصية المفتاح التي تفتح أمام القارئ سبل اللوحة إلى عالم الشخصية، إذ بالرغم من إصراره وتأكيده على دوره الذي لا يتعدّى نقل الحكاية كما سمعها عن رواة آخرين، إلا أنّ هذا لا ينفي عنه مسؤولية الحذف والزيادة والتبدل التي غالباً ما ترتبط بالمنطق الشفوي، ولعلّ ما يهمّنا في هذا البحث هو الحالة النفسية للسارد إذ من شأنها أن تؤثّر على نوعية الرواية ودرجة مصادقتها.

وبالرغم من اقتناعنا أنّ بعد النّفسي في الشخصية قد يعكس كلّ الأبعاد الأخرى إلاّ أنّا ارتأينا أن نفصل كلّ واحد عن الآخر، رغبةً منّا في فرز مقومات الشخصية والوقف على تفاصيلها:

#### أ - بعد الجسم - المظهر الخارجي -

\* نعتقد أن خليل هو أهم شخصية في نسيج النص لأنّه يقوم بدور السارد الرئيسي الذي يتحكم في العملية السردية برمتها

يُقدم السارد "خليل" مظهِرهُ الخارجي على لسانه في مناسبتين فقط، ولم يرد وصفه على لسان المقربين منه إلا ما جاء على لسان جدته شاهينة التي كانت تلمح في كلّ مرّة إلى الشبه الكبير بينه وبين أبيه، ويبدو أنّ "خليل" كان يكره مظهِرهُ الخارجي «أنا لا أشبهه إلا ببياض شعرِي المبكر وانحناءة كتفِي ، ومسألة قصر قامتي التي انتهت فجأة»<sup>(1)</sup>

يتحدث "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 الطفولة] لكن المتأمل لأسباب هذا الحصر، يكتشف أنّ السارد يريد أن يثبت أنّه لا يشبه أباًه كثيراً، وكأنه يهوي القارئ لاطلاعه على الأشياء القابعة في نفسه، والتي يعلن عنها في الوصف الثاني والأخير لمظهِرهُ الخارجي «كرهت شعرِي الأبيض، ووجهِي الناتئ العظام، وحنكي المستطيل، أنا لا أريد أن ينظرون إليَّ الناس لأنَّهم ينظرون إليَّه»<sup>(2)</sup>

إنّ انتقاء السارد أثناء وصفه لنفسه للفعل "كرهت" مشحون ضمنياً بدلالتين، الأولى مادية يقصد بها قبح مظهِره، والثانية نفسية تظهر في الجزء الأخير من منطق السارد «أنا لا أريد أن ينظرون إليَّ الناس لأنَّهم ينظرون إليَّه» والواقع أنّه بالرغم من قلة الوصف المتعلق بشخصه، إلا أنّ القارئ يستطيع أن يدرك أنه كان على درجة من الوسامنة والجاذبية جعلته محل إعجاب نساء كثيرات بدءاً من "نهى"، "سهام" ، "شمس" وصولاً إلى الممثلة الفرنسية "كاترين"، وهذا ما يدفعنا إلى التفكير في أنّ كره "خليل" لمظهِرهُ الخارجي سببه نفسي لا علاقة له بالجمال الخارجي، حيث انعكس الواقع النفسي المتأزم والقلق على المظهر الخارجي للشخصية لتطفو الذمامة والقبح على السطح «لا توجد لجستي علاقة

(1) باب الشمس، ص 302.

(2) المصدر نفسه، ص 369.

أبداً بهويّتي، لأنّ هويّتي تتشكّل كلياً من استمرارية نفس الجوهر العقلي نفس النفس أو الشيء العارف »<sup>(1)</sup>

لو تمعنا في هذا الاقتباس لـ "جون سيرل" لاستطعنا أن نستوعب رغبة "خليل" الملحّة في الانفصال عن جسده الذي يشبه جسد أبيه لدرجة المطابقة، ما أسمهم في حجب هويّته التي تعطي له الحق التميّز والتَّشَخْصُونْ<sup>(\*)</sup> وهذا ما سنراه في البعد النفسي.

(1) محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، أفريقيا الشرق ، ط2013، ص29 عن جون ر، سيرل العقل مدخل موجز، ترجمة ميشيل هنا ميتاس، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، عالم المعرفة. عدد 343، سبتمبر ، 2007، ص25 - 26.  
\* الشخص هو : مصطلح خاص بعلم النفس يقصد به رفض الشخص الطاعة العميماء، واعترافه بالقيمة العليا للعقل والروح.

**بـ الـبعـد الـاجـتمـاعـي:**

ولد "خليل" في مخيم "شاتيلا" بـ "لبنان"، لكن أصله من الجليل الفلسطيني، قُتل والده على يد الدّرك اللبناني عندما كان في الثالثة من عمره، ربّته جدّته شاهينه بعد التحاق أمّه "نجوى" بعائلتها بالأردن، لم ينه مسيرته الدراسية « لم أذهب إلى المدرسة بشكل جديّ، وصلت إلى الصف الابتدائي الرابع »<sup>(1)</sup> التحق بعدها مباشرةً بمعسكر الأشبال التابعة للقوات العسكرية، حيث أتم تدريباته إلى أن أصبح مفروضًا عسكريًا، لكن انضباطه العسكري لم يمنعه من تذوق الأدب والشعر « كنت أحب الأدب، أقرأ الروايات وأحفظ مقاطع كبيرة منها غيّباً، قرأت جرجي زيدان ونجيب محفوظ، لكن اختصاصي كان غسان كنفاني، فلقد حفظت روايته "رجال في الشمس" غيّباً، كأثها قصيدة ، ثم توسيع آفاقي، وحفظت مقاطع من الروايات الروسية ، وخاصة لدوتوفيفسكي وكتابه "الأبله" »<sup>(2)</sup>

انتهى مشواره السياسي بعد إصابته على المستوى العمودي الفقري، في حادثة قصف "حي البرجاوي" حيث كان يختبئ رفقة مجموعة من المقاتلين الفلسطينيين، ليتحقق بعد الحادثة المأساوية التي حلّت به وب أصحابه بدورة طبية بالصين « في الصين اكتشفت أني غير صالح للحرب، وتحولت من ضابط إلى طبيب، درست الطب غصباً عنّي، لأنّي لم أكن أملك خياراً آخر »<sup>(3)</sup>

(1) باب الشمس، ص 147.

(2) المصدر نفسه، ص 147.

(3) المصدر نفسه، ص 147.

تعرف على نساء كثيرات لكنه لم يغرس إلا بواحدة "شمس" « لم أجرب على طلب الزواج منها، لأنني صدقتها. قالت إنها امرأة حرة ولن تتزوج بعد زواجهما الأول »<sup>(1)</sup>

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

### ج - البعد النفسي:

يعد "خليل" من الشخصيات المركبة، التي تبلغ درجات متفاوتة من انشطار الذات التي تذوب في شخص وهمية كثيرة يمكن أن نلمسها في مواضع كثيرة، لكن قبل أن نتطرق إلى هذه الشخص، لابد من الإشارة إلى نقاط مركبة نعتقد أنها أسهمت في بروز حالة التشظي لدى "خليل":

### ج - 1 الفضاء المغلق:

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

### ج - 2 تقنية تيار الوعي:

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

(1) باب الشمس، ص 74.

\* يونس لا يشارك في العملية الحوارية، لأنّه ميّت كلينكياً -يرقد في غيبوبة-

**ج - 3 الطفولة البائسة:**

عاش "خليل" طفولة متأزمة، بعد موت أبيه وهرب أمّه، ربّته جدّته "شاهينة" التي أصرّت على تسميتها "ياسين" على اسم أبيه المغدور، ما ولد عنده أزمة هوّية تجرّرت في غرفة المستشفى.

**ج-4- خيانة المرأة:**

"خليل" تعرض 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 أنها كانت تخونه بعدهما أغرم بها، ما دفع به إلى عدم التصالح مع الذات ومع المحظوظين به الذين جعلوا منه سخرية المخيّم بعدهما شاع الخبر.

**ج-5- حالات التشظي:**

تظهر حالة التشظي في شخصية "خليل" عندما يسرد حكاياته الخاصة، والتي تعدّ جزءاً صغيراً من مجلل الحكايات الأخرى، والواقع أنّ السارد يدرك أنه يعاني مشاكل نفسية كثيرة حيث يقول «أنظر إلى حياتي فأرى صوراً أرى رجلاً يشبهوني أرى رجالاً لا يشبهونني لكنني لا أرى نفسي»<sup>(1)</sup>

يكشف هذا الاقتباس عن شخصية فلقة مضطربة ومتازمة تبحث عن نفسها في كومة من الشخصوص الوهمية التي حجبت الشخصية الحقيقية لـ "خليل"، ليغدو شخصاً آخر قد يقدم

---

(1) باب الشمس، ص 161.

على القتل دون أن يشعر بذلك « أردت فتك بالمخدّة لأنّي حقدت على إصرارك العجيب على التمسّك بالحياة، لكنّي ترددت وخفت، وانتهى الموضوع »<sup>(1)</sup>

في لحظة من لحظات الانفصال التي يعانيها "خليل" يقدم على قتل "يونس"، لكنه يتراجع في آخر لحظة، وكأنّه تحول شخصاً آخر لا يملك القدرة على الأذى.

يتقمص السارد في مواضع كثيرة شخصية والده "ياسين"، يحكى عن طفولته وينسبها إلى نفسه « أنا ابنها كنت في الثانية عشر، قصيراً ومدعلاً، كانوا يعتقدونني طفلاً، ولم يصدقوا عمري »<sup>(2)</sup>

ولعلّ هذا التمزق والتشتت على مستوى الوعي له ما يبرره « تلك المرأة التي ربّتني على رائحة الأزهار المتعفنة أبستني رجلاً آخر، وأعطّتني اسماء آخر، كأنّي صرت الذي لم أكنه »<sup>(3)</sup> فالجدة شاهينة تبحث عن البديل الذي يعوض خسارتها، لذلك تحرص على إطلاق اسم "ياسين" على حفيدها "خليل"، بالمقابل تختلط الأمور على "خليل" الذي كان طفلاً، فيشعر أنه محاصر ومسلوب الهوية، يعاني فراغاً نفسياً عميقاً، ويعيش وضعًا إشكاليًا بين امرأتين واحدة تصرّ على أنه "خليل" والأخرى تؤكد أنه ياسين « عشت وحيداً، أمّي تسهر الليل منتظرة قمر الغابسية الذي لم تره، وجّهتني تبكي وتسمّيني ياسين، وأنا بين المراتين »<sup>(4)</sup>

(1) باب الشمس ، ص40.

(2) المصدر نفسه، ص306.

(3)المصدر نفسه، ص311.

(4)المصدر نفسه، ص313.

يبدو أنَّ السارد لم يتجاوز هذه الإشكالية المتعلقة بمن هو الأب ومن هو الابن، لظهور مرة أخرى على شكل لعبةٍ أراد خليل أن يلعبها مع "يونس" الذي كان مجرّدًا من كلِّ المؤهلات والقوى التي تسمح له بالمشاركة والتفاعل مع هواجس وأفكار خليل « دعني أنا ديك يا ابني - أرجوك - اعتبرها لعبة، ألا يلعب الآباء مع أبنائهم هكذا، فينادي الأب ابنه يا أبي، وينادي الابن أباًه يا ابني »<sup>(1)</sup>

"خليل" لم يعرف أباًه، إلَّا من خلال حكايات جدته "شاهينة" ، التي كانت تكرر حكايات البطولة التي حقّقها ابنها "ياسين" عشرات المرات، لكن "خليل" كان يعرّي ذاته في كلِّ مرّة ليكشف عن الدّاخل الذي يتراقص مع الخارج، فهو كان يمقت شبيته المبكرة التي تذكّره بأبيه، وربّما كان يكره أباًه الذي سلبه حق الوجود والتميّز « في لحظة الحقيقة الأخيرة تكشف لي هذه المرأة سرّ علاقتها بي، فهي لا تعرف أتنى لست ياسين، ولا أحبّ ياسين ولا أريد أن أكونه. أنا رجل آخر لا يشبه الصورة، أنا لست صورة معلقة على الحائط »<sup>(2)</sup>

يوظّف الروائي تقنية انشطار الذات، التي برزت في شخصيّة السارد الرئيسي "خليل"، ما يجعلها أقرب إلى الشخصية الواقعية التي غالباً ما تضمّر عكس ما تظهره، وقد يذهب بهذه التقنية بعيداً عندما يحدث الانشطار على مستوى الشخصية نفسها، « التي تتشظى إلى شخصية أخرى يراها ويشعر بها لكنها ليست "هو" فتقعدها معها "الأنّا" تتحدث عن نفسها بضمير "الهو" »<sup>3</sup> وهذا ما يبرز على مستوى التصرّح الذي يدلّيه السارد نفسه « قلت

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

(<sup>1</sup>) باب الشمس، ص344.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص319.

(<sup>3</sup>) يرجى العودة إلى رسالة الباحثة أمّي أحمد عبد اللطيف أحمد، التناص في رواية باب الشمس ، ص81.

لَكَ أَنْتِ رَأَيْتَ "خَلِيلَ" ، أَيُّ أَنَا ، وَقَدْ خَلَعَ خَوْفَهُ جَالِسًا أَمَامَ هَذِهِ الْمَرْأَةِ الْفَرْنَسِيَّةِ ، الَّتِي لَا يَعْرُفُ عَنْهَا شَيْئًا ، يَرْوِي لَهَا حَكَايَةً عَجِيبَةً ، تَصْلُحُ لَأَنْ تُصِيرَ رَوْيَايَةً أَوْ فِيلِمَا »<sup>(1)</sup>

يبدو "خليل" من خلال هذا الاقتباس قد تحول إلى شخص آخر يملك القدرة على المواجهة والتحدث بحرىّة، غير مبال بجنسية المخاطب ولا باتجاهه السياسي، إذ تصبح ذاته راوية ومروي عنها، تتخبط في متاهة "الأنّا" و"الهو" تغدو معها "الأنّا" مرادفاً "للّهو" ، و"الهو" مرادفاً "للأنّا" ، وقد تتحدر هذه "الأنّا" أحياناً إلى درجة عميقة من الفوضى النفسيّة، حيث تخلط بين الواقع والخيال « أَسْمَعْكَ تَقُولُ لَا . وَتَرْوِي لِي عَنْ نَهِيلَةَ »<sup>(2)</sup> فتجده يخاطب يونس ويدخل معه في مشادات كلاميّة، يطلب منه التريث في موضع، ويكتبه في موضع أخرى وأحياناً يسأله عن سبب ابتسامته المفاجئة، ويطلب منه أن يذكره بتفاصيل الحكاية التي نسيها أو تشابكت مع حكاية أخرى تشبهها<sup>(3)</sup>

ويستمر تمزق الوعي عند "خليل" إلى درجة الخلط بين الحلم واليقظة « أَتَكَلّمُ عَنْ أَشْيَاءَ حَدَثَتْ مَعِي ، ثُمَّ أَكْتَشِفُ أَنَّهَا كَانَتْ مَنَامَاتِ »<sup>(4)</sup>

والواقع أنّ تداعي الفكر عند "خليل" قد أفرز ظواهر متباعدة على مستوى اللاوعي، ولقد وجدنا أنها متطابقة مع أبحاث علم النفس التحليلي<sup>\*</sup> ما يجعلنا نستنتج أنّ المؤلّف قد استعان ببحوث علمية في خلق شخصه، خصوصاً شخصية "خليل" التي جسدت إفرازات تقنية تداعي الفكر « إِنَّ حَيَاةَ الْيَقْظَةِ وَحِيَاةَ النَّوْمِ هَمَا قَطْبَا الْوِجُودِ الْبَشَرِيِّ الرَّئِيْسِيِّانِ تَتَّصَّفُ

(1) باب الشمس، ص 425.

(2) المصدر نفسه، ص 284.

(3) المصدر نفسه، ص 225، 229، 316، 412، 382، 459، 332، 291.

(4) المصدر نفسه، ص 67.

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

حياة اليقظة بالنشاط، في حين أن النوم لا شأن له بهذه الوظيفة، فحياة النوم تتصرف باختبار الذات. عندما نستيقظ من نومنا، نتحرك ضمن ملکوت النشاط، فنحدد توجهاتنا عندئذٍ وفقاً لمنطق هذا السيستانم، كما أن ذاكرتنا تشتعل وفق هذا السيستانم، فتتذكر ما يمكن إخضاعه للمفاهيم الزمانية - المكانية «<sup>(1)</sup> لكن "خليل" يتذكر الأحلام على أنها حقيقة معاشرة، لا يدرك أنها تنتهي إلى عالم "اللاوعي" إلاّ بعد مدة معينة، ولقد أسمهم وجوده في فضاء مغلق مشحون بجملة من الصراعات الداخلية والخارجية، إلى ظهور سلوکات<sup>\*</sup> كلامية وفعالية أقل ما يمكن القول عنها أنها غريبة، وقد ارتأينا أن نمثل بعضها داخل جدول لنكشف درجة القلق والتآزم التي كان يعانيها "خليل" بحيث أصبح عاجزا عن التفرقة بين الواقع والوهم.

(1) محمد بهاوي، الوعي واللاوعي، إفريقيا الشرق 2013، ط2، ص44 - 45.

\* لا يحق لنا تصنيف الحالة النفسية لأنَّ هذا ليس من اختصاصنا، نحاول فقط التركيز على الوصف والتحليل، من خلال استغلال تقنية سردية حديثة تيار الوعي ولا يفوتنا أن نشير أن أول من وظف هذا المصطلح هو ولIAM جيمس كمصطلاح في علم النفس، وعرفه بأنه جريان الذهن الذي يفترض عدم الانتهاء أو الاستواء، إنه ممزق تماماً إنه يفيض، عد إلى روبرت همفري، تيار الوعي، تر محمود الريبيعي، الهيئة المصرية للكتاب، ص11.

التأويل	المؤشرات اللغوية (الحلم)
1- الأسود هو لون الظلام (الموت) والحقيقة تشير إلى أنها جاءت في مهمة معينة .	1- امرأة تلبس فستانًا طويلاً أسود، تحمل حقيبة في يدها كأنها مسافرة، لا تلتقط كأنها صورة فوتografية جامدة.
2- الزوجة التي تسكن "عين الزيتون" هي "نهيلا" التي توفيت قبل فترة والرجل هو "يونس" الرائد في المستشفى، حيث كانت نهيله قبل وفاتها تسخر من يونس وتلقبه "إيليا الرومي" ***	2- تحمل رسالة إلى شخص يدعى "إيليا الرومي" مبعوثة من طرف زوجته في عين الزيتون.
3- يعود "خليل" إلى المنزل تاركاً "يونس" وحده مرة ثانية، ليبحث عن المرأة التي سلبت عقله، ليصطدم بكيس الحلاوة والطحينة مغلقاً فوق الطاولة لم يمس.	3- اشتري "خليل" "صحن الحلاوة" و"الطحينة" وبعض "الخبز" قبل أن يلتقي بهذه المرأة التي دعاها إلى المبيت في منزله نظراً لتأخر الوقت، حيث قدم لها الحلاوة بعد العشاء. في الصباح يتركها نائمة ويلتحق بالمستشفى، ليكتشف خبر موت "يونس".

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

تسير المؤشرات على نحو واضح في اتجاه الإخبار عن قرب أجل "يونس"، وهو ما حدث فعلاً في الليلة 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 »<sup>(1)</sup>

لأنّه سرعان ما يراها في شكل جديد فيصفها « شربنا الشاي فصارت ممتنعة الجسم، بعينين صغيرتين ناعستين، وببشرة حنطية »<sup>(2)</sup>

لا يستقر السارد في وصفه للمرأة على مظهر واحد وكأنه يريد أن يجمع كلّ صفات الجمال في جسد واحد « وصارت تتلون وتتغير كأنّها ألف امرأة »<sup>(3)</sup>

يأتي هذا الوصف المتعدد لجسد واحد كدليل حسيّ على انشطار الذات يعلن معه عن تناقض الأحساس، وغلوّة الفوضى الذهنية في تقدير الأمور وتمييزها، ما يدفعه إلى رؤية الموصوف منشطراً متعدّداً وكأنه في عملية تتلاشى مستمرة، لكن من جهة أخرى قد يحمل خطاب السارد تلميحاً جنسياً إذ يرغب في أن يكون مع كلّ النساء في وقت واحد بعد أن فقد عشيقته "شمس" « والله يا سيدني لا أذكر إلاً ويدها تلفني، لا أذكرني إلاً معها حولها وفيها. كنت أتدور وأتخمر... »<sup>(4)</sup>

(1) باب الشمس، ص524.

(2) المصدر نفسه، ص524.

(3) المصدر نفسه، ص524.

(4) المصدر نفسه، ص524.

يُخاطب "خليل" في هذا الاقتباس "يونس" الراقد في قبره، معرِّياً نفسه كما هي لا كما يجب أن تكون ما يسمح للقارئ اقتحام العالم الداخلي للشخصية، وبعد مدة زمنية [ستة أشهر وثلاثة أسابيع] قضاها خليل في المستشفى يحرص على سلامته يonus ونظافته يتخلّى عنه في لحظة الحقيقة، حيث يموت "يونس" وحيداً ويغسل ويدفن من طرف الغرباء، في حين ينشغل خليل في رحلة بحثه عن المرأة الوهم.

ولعلّ ما لفت انتباها في الصفحات الأخيرة، هو استمرار "خليل" في سردحكاية لكن ليس داخل غرفة المستشفى بل في مقبرة "الجليل" حيث يرقد "يونس"، مستخدماً اللازمة اللغوية "كنت سأخبرك عن.." حيث يستمر في حكاياته، يحكي عن آخر لقاء جمع "يونس" بـ "نهيلة"، يحكي عن أحفاده واحداً واحداً، يحكي عن كلّ الأمور التي أغفلها عندما كان "يونس" في المستشفى، وكأنّه أدمّن الحكاية وتوجّد معها، وأصبح وجوده مقترباً بوجودها، ليختتم خطابه السري بقوله «أقف هنا والليل يغطيّني، ومطر آذار يغسلني، وأقول لك يا سيدي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا. أقف المطر حالاً تمتدّ من السماء إلى الأرض، (1) قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي، أمسك بحال المطر، وأمشي وأمشي وأمشي» 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 السري، حيث يجهل مصير سارده الرئيسي، لكن من جهة أخرى نشعر أنّها نهاية درامية، اخترلت الواقع من حيث أنّه لا وجود لنهاية حقيقة كما هو في الحياة فالنهاية الوحيدة لكلّ مساراتنا الحياتية وحكاياتنا المتشعبّة هي الموت.

(1) باب الشمس، ص527.

**2- شخصية نهيلة: "الجمال الصامد****أ- بعد الجسم (المظهر الخارجي):**

عادة ما يرتبط وجود المرأة في نسيج الرواية بالجمال، حيث تصور المرأة على أنها ذلك المخلوق الرقيق الذي يختزل في جسد مجرد من كلّ القيم الأخرى، إذ يصبح وسيلة إغراء وبؤرة لاستقبال شهوات الرجل، يصف "خليل" نهيلة على لسان زوجها "يونس" « قال إنّه موافق ورسم في رأسه صورة لفتاة بيضاء، بشعرها الأسود الطويل، وعيينها الواسعتين، وجبينها العريض، ووركيها الممتلئين، وثدييها المستديررين » <sup>(1)</sup> يكشف هذا الاقتباس صورة المرأة التي رسمها "يونس" عن زوجة المستقبل حين فاتحته أمّه في موضوع الزواج، وتمثل 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 مخطئاً، فالفتاة كانت امرأة، وكانت بيضاء، وكانت عينها كبيرتين، وكان شعرها طويلاً وأسود، وكانت تفياض أسراراً وكنوزاً » <sup>(2)</sup>

لجا السارد في هذين المثالين إلى استعمال لغة إيحائية مبطنة 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، ص 79.

(2) المصدر نفسه، ص 79.

الجميلة، قد يؤدي دوراً كبيراً في سلوك الرجل في القصة، أو تكون للقيمة التي تشارك في تكوينها أهمية خاصة في السرد كما هي قيمة الحياة وقيمة الحب »<sup>(1)</sup>

ولعل قيمة الجمال الخارجي "نهيلة" كانت سبباً في دفع "يونس" إلى المخاطرة بحياته من أجل أن يشاركها بعض اللحظات الحميمة التي أسفرت عن سبعة أولاد وثلاثة بنات وعشرين حفيداً 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.

### بـ الـاجـتمـاعـيـ:

تمثل "نهيلة" نموذج الفلسطيني الصامد الذي فضل التشبث بوطنه، بدل الهجرة إلى الأراضي اللبنانية كما فعل زوجها "يونس"، تعيش نهلة غربة داخلية في بيت أحد المهاجرين إلى لبنان، وهناك تكتشف قسوة الحياة وصعوبة تحصيل لقمة العيش، تحكي "نهيلة" معاناتها « والدكَ كان حاداً كالسُكِّين، قال نموت ولا نسمح بالعمل عند اليهود. ولم يسمح لي. وصار بطني ينتفخ، وأطفالي يملؤون البيت. كنت أنتفخ من أجل أن لا أموت. أحبل فأحسّ الحياة تنبض في بطني وأمتلئ »<sup>(2)</sup>

يكشف هذا الاقتباس عن نقطتين مركزيتين أسهما في تعقيد الوضع المعيشي لدى "نهيلة" وأسرتها، الأولى تتعلق بالزوج الحاضر الغائب، حاضر في مغارة "باب الشمس" وغائب عن مسؤولياته كأب لأسرة كبيرة، أمّا النقطة الثانية فتتعلق بأهم الإفرازات الاقتصادية الناتجة عن اتفاق أوسلو والمتمثلة في تحويل الوعي السياسي الجماعي لدى الفلسطينيين إلى

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

(2) باب الشمس، ص395.

هم اقتصادي فردي، فالفلسطيني لم يعد مهتماً بموضوع التحرر كقضية وطنية يبذل فيها كل إمكاناته، بعدهما شُتّت في أرضه وأبعد عن جماعته التي من شأنها التحضير لعمليات انتفاضية واسعة ومنظمة « وقد أفضى ذلك إلى أنّ المصالح الطبقية غطّت على المصالح الوطنية عند البعض، وإلى تحول الـكم الأكبر من الفلسطينيين في الأراضي المحتلة إلى مستهلكين، مع ميل إلى الفردانية وسيطرة المصالح الشخصية على الـهم الجماعي »<sup>(1)</sup>

فالفلسطيني المحتجز داخل بقعة ضيقه من وطنه، يسعى إلى تحصيل قوته وقوت أولاده، لكن بسبب الضغوطات الاقتصادية والسياسية التي تمارس عليه، يضطر في الكثير من الأوقات إلى العمل عند الآخر - العدو الصهيوني - ليغدو الاستعمار أكثر من وجود واستيطان، فهو المتحكم في مصير شتات الفلسطينيين المتمرّكز هنا وهناك. ونهاية واحدة من هؤلاء الذين تجرّعوا الذلّ مرتين، مرّة في حرمانهم من أراضيهم ومنازلهم، ومرة في اضطرارهم إلى العمل أجراً عند اليهود في أرضٍ كانت ملكاً لهم سابقاً، تروي نهيلة بضمير المتكلّم مرارة الاقلاع من الأرض « اكتشفنا مع أهالي القرية أنّ الأرض ضاعت القرية لم تعد قرية، فلاحون لم تعد أرضهم، فصاروا لا شيء، مثلكم في لبنان وسوريا ولا أعرف أين »<sup>(2)</sup>

ولعلّ غرية نهيلة كانت أكثر وقعاً من غرية "يونس" الذي كان ينشط في المنافي، منفوحاً بخطابات الحماس والعودة وسبل التحرر، ليصطدم بتأنيب "نهيلة" الصريح والمباشر، والذي يكشف تطور وعي الشخصية واستيعابها لهشاشة القضية « أنت تعتقد أنتي كنت أنتظرك، لأنّ رجولتك سحرتني. لا يا يونس، كنت أنتظرك كي أحكي، كي أخرج من أحلام

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

(2) باب الشمس ، ص393

اليقظة التي تتبع حياتي. لكنك لم تكن تستمع. كنت تروي مغامراتك، وسحر الليالي التي سحرتك، ولكنك لم تكن تعرف شيئاً »<sup>(1)</sup>

"نهيلة" تروي في هذا المثال عن سبب انتظارها ليونس، فهي في سن الأربعين وفي حاجة لمن يسمعها، لكن "يونس" لم يكن كعادته مهتماً بحكايات "نهيلة" عن متابعة الحياة اليومية و حاجيات الأولاد التي لا تنتهي، لذلك اضطرت إلى مصارحته بالحقيقة المؤلمة التي جرحت رجولته وهزّت مكانته كقائد سياسي ومسؤول عن حركة تحريرية « أنا لم أخبرك ماذا فعل الشباب هنا في القرية. خفت أن تزعل. كانوا في أول كل شهر يقرعون بابي، ويرمون خرقة صغيرة، أفكّها فأجد المال الذي عشنا به، هل تعتقد أنتانا كنا ننتظر زياراتك وقروشك القليلة كي نعيش؟ »<sup>(2)</sup>

لم تكن حياة نهيلة الاجتماعية سهلة، امرأة محاطة بعشرة أفواه جائعة، شيخ أعمى وعجز تداعى، زوج غائب يعيش بعيداً عنها، لا يشاركتها إلا ببعض اللحظات الحميمة في مغارة عجيبة اسمها "باب الشمس".

### ج. بعد النفسي:

شخصية "نهيلة" من الشخصيات المركبة والمتأزمة، فزواجها المبكر وتخلّي أسرتها عنها مباشرة بعد زواجهما، لتسكن مع كنه تحقرها وزوج غائب عنها ، أسهם في تكثيف حالتها النفسية واضطرابها، وبالرغم من محاولاتها المستمرة لمقاومة الظروف الصعبة التي واجهتها إلا أنها عمدت أن تعرّي 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 ليلي وسط الخراب؟ يا عيني عليك، والله كرهتك كما كرحت نفسي »<sup>(1)</sup>

ولعل استقراء هذا الاقتباس يحمل رسالة واضحة توجّهها "نهيلة" إلى زوجها "يونس" تؤكّد فيها فشله كزوج وكأب، ذلك لأنّه تركها تجاهه صعوبات الحياة بكلّ تعقيداتها السياسية والاقتصادية والاجتماعية ما أدى 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، وبعد صمت طويل مغلّف برداء المرأة الرمز، يسقط قناع الشجاعة وتظهر "نهيلة" امرأة ضعيفة تكره مثل كلّ النساء وتحقد مثل كلّ النساء وتحبّ مثل كلّ النساء « حكت عن موت إبراهيم وجنونها، حكت عن سالم الذي سرقته جدّته كي لا يموت جوغاً بين ثديي أمّه الناشفين، حكت عن نور، والأطفال الآخرين الذين كبروا اليوم... »<sup>(2)</sup>

تكشف نهيلة عن ذاتها وكأنّها تتعرّف عليها للمرة الأولى من خلال استحضارها لكلّ 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 الأسدى الذي هرب إلى لبنان، وشعرت أنّي لم أعد أنا »<sup>(3)</sup>

لقد كانت غريبة "نهيلة" داخلية، فقدت شعورها بالوجود بعدها فقدت ابنها البكر إبراهيم « إبراهيم وحده أشعري بالحياة، لكنه مات. قتلوه أو مات قضاء وقدراً، والله لا أعرف، أنا لا أبكي على إبراهيم، أبكي على حالي »<sup>(4)</sup> 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 أدى إلى قلقها وعدم استقرارها نفسيًا، هو الإحساس بالذنب الذي حملته على ظهرها كلّ هذه السنين، فهي تجهل كيفية موتها لكنها تدرك في قرارة نفسها أنّها كانت سببًا في موتها عندما تركته يلعب قرب المستعمرة اليهوديّة، هذا ما أسمهم في تشكّل عقدة الإحساس بالذنب التي عاشت معها حتّى آخر يوم من حياتها.

### 3 - شمس

#### أ- البعد الجسمي (المظهر الخارجي)

إذا كانت "نهيلة" تمثل الجسد المترهل من حملها المتكرّر لأولاد "يونس"، فإنّ شمس هي الجسد المملوء بالنضارة والجمال والجرأة « الخيانة تفوح من جسدها الساخن، وأصابع كفيّها، كأنّي مازلت أمسك بيدها، وأتأمّل أصابعها الرفيعة الطويلة، وأقبّلها صبعًا إصبعًا، وأتركها تشتعل من أصابعها »<sup>(1)</sup>

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 مترعاً بالشهوة مليئاً بالرغبات المكبوتة والمتهيّجة المهيأة للاشتعال مستخدماً في ذلك لغة الوصف المعادلة للتصوير بالكاميرا، حيث تظهر اللقطات القريبة المصوّرة للحركة والحواس مثل الذي نقرأه في هذا المقطع « فواز كان حين يضاجعني يقول متّعنى، وكنت لا أعرف كيف أمتّعه، كنت لاأشعر إلا بلهاثه فوقني، وبذلك الشيء الذي يخترقني من الأسفل، كأنّه يجرحني. معه كنت أصل إلى طرف اللذة دون أن أصل »<sup>(2)</sup> تلّجأ 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 أعدار تبرر العلاقات الكثيرة التي تورّطت فيها بعد افتراقها عن زوجها « ست سنوات في بيروت، لا أذكر نفسي فيها إلا عارية. أقف مصلوبة والرصاص يلعن حولي، ثم يأتيني الرجل واقفاً، يحفر جسدي بصراخ وحشٍ يخرج من بين فخذيه <sup>(1)</sup> » يكشف هذا المثال رغبة "شمس" في الحصول على متع الحب بعد أن يئست من زوجها "فواز لذك تستغلّ أول فرصة تجمعها بشخص غريب في غابة المونتيفردي الملائكة بأشجار الصنوبر « أحمد غير شكل، نمت معه، وقلت له أن يقترب <sup>(2)</sup> »

يظهر هذا الاعتراف المخجل جرأة شمس في المبادرة بعد أن راودت أحمد عن نفسه وتمثلّ هذه العلاقة نقطة البداية بالنسبة إلى "شمس" نحو اكتشاف عالم الجنس تحت ظل العلاقات المتعددة التي جمعتها بأبي ديباب وخليل وآخرين، ليقترن اسمها على مستوى الرواية <sup>(3)</sup> بكلّ ما هو مادي إغرائي « كانت شمس تضحك بالخيانة، وكانت أشّم رائحة رجل آخر في أنفاسها وأغضض 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 <sup>(4)</sup> »

ولعلّ خيانة "شمس" لـ "خليل" وـ "أبي ديباب" ولآخرين كان من الأسباب المباشرة في وضع حدّ لحياتها، ترتب عنها تورّط "خليل" في سلسلة من المشاكل كادت أن تودي بحياته هو الآخر.

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص 500.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص 481.

<sup>(3)</sup> يرجى العودة إلى المصدر نفسه، ص 74، 480، 482، 483، 484.

<sup>(4)</sup> المصدر نفسه، ص 126.

**بـ الـبعـد الـاجـتمـاعـي:**

عاشت "شمس" في مخيم عايدة في بلدة دير جاسر عموري، تيمّنا بقرىتهم 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 الصيف وبراداً في الشتاء، أقفل معمل المعكرونة وساعت أحوال العائلة « عشت حياتي كلّها في التهّرُّف، البيت يتهرّأ وأبى يتهرّأ، وكلّ شيء يتهرّأ، وكلّ شيء يغرق في الماء »<sup>(1)</sup>

انتهت طفولتها في سن التاسعة، لترفّع بعدها إلى فواز محمد نصار، وبعد ست سنوات من الحفلات الجنونية لفواز والصراخ الوحشي المتصدّع بأقبح أنواع الشتائم، تتجّب ابنتها دلال، يحكى خليل على لسان شمس « انظر كم هي جميلة والله إنّها أجمل فتاة في العالم »<sup>(2)</sup>

بعد طلاقها من "فواز" يجبرها على التخلّي عن ابنتها الوحيدة "دلال"، لتجد نفسها وحيدة بين المخيّمات تعاشر الرجال 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".

**جـ الـبعـد الـنـفـسـي:**

تعدّ "شمس" من الشخصيات المدورّة ذات الكثافة السيكولوجية العالية، التي تتطور في كلّ مرحلة لتقاوم القارئ بسلوكيات وموافق جديدة « إنّ الصراع لا ينشأ إلا إذا احتوت

<sup>(1)</sup> باب الشمس، ص175.

<sup>(2)</sup> المصدر نفسه، ص477.

**الأحداث على تناقض، كما لا تنشأ المسرحية الجيدة، إلا إذا اخترنا لها لحظة النفسية التي تدفعها إلى الدخول في الصراع<sup>(1)</sup>**

ولعل "شمس" وجدت نفسها داخل صراع حتمي أوجده ظروف الحياة المعيشية ، فزواجها برجل يمارس عليها كلّ أنواع التعنيف اللفظي والجسدي ثم يحرمها من ابنتها الوحيدة، أسلهم في تصعيد حالتها النفسية لتطفو على السطح حالات الكبت التي ترجمت في شكل علاقات متعددة تتتطور فيما بعد عندما تتحول حياتها حول هاجس واحد هو الحصول على ابنتها دلال، يصف "خليل" معاناتها عندما تتحدى عن زوجها السابق فواز قائلا « كانت حين تروي عنه تمزّقه تأخذ قطعة صغيرة من كيس ورقى أسمر أو من جريدة أو من ورقة كلينكس أو من كتاب، تبدأ في مضغها وبصقها، فأنا لم أر ذلك الرجل إلا مرسوما على ورقة ممزقة، تروي وتمزّقه، وتنهمر دموعها »<sup>(2)</sup>

ولعلّ أسلوب "شمس" في تمزيقها للورق عندما تحكي عن فواز ، يحيلنا إلى التمزّق الدّاخلي على مستوى اللاوعي حيث تتمركز أسوأ الذكريات التي خبرتها عندما كانت تعيش معه، لكنها كانت في كلّ مرّة تلتّهم ألمها و تستعيد بسمتها الباردة التي كانت تخفي الكثير من الحقد « كأن المرأة التي بكت كانت امرأة أخرى. وتبدأ في التهام صحن المعكرونة المسلوقة (... ) وتقول إنّها لا تري شيئاً من فواز ، فقط سوف تذهب إلى عمان وتخطف دلال »<sup>(3)</sup>.

<sup>(1)</sup> شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية تاريخية، ص60.

<sup>(2)</sup> باب الشمس، ص476.

<sup>(3)</sup> المصدر نفسه، ص477.

من جهة أخرى كانت "شمس" مغمرة بـ "أبي دياب" الذي وعدها بالزواج في وقت سابق، لكنها اكتشفت أنه كان يستغلها عندما بدأ يتهرب منها « فَهِمْتُ شَمْسَ، لَكِنِّي زَعَلْنَا مِنْهَا كَثِيرًا، كَانَ يَجْبُ أَنْ أَعْرِفَ، لَوْ أَخْبَرْتُنِي عَنْ عَلَاقَتِهَا بِذَلِكَ الرَّجُلِ الْآخَرِ، لَكُنْتُ نَصْحَتُهَا بَعْدَ قَتْلِهِ، وَلَكِنْ مَعْهَا حَقٌّ، الْحُبُّ لَا يَنْتَهِ إِلَّا بِالْمَوْتِ، وَهِيَ كَانَتْ أَكْثَرُ جِرَأَةً لِأَنَّهَا قَتَلَتْ حَبَّهَا »<sup>(1)</sup>

والواقع أن إقدام "شمس" على قتل "أبي دياب" بسبب عشقها له كما اعتقد "خليل" لا يعد دافعا قويا، فنحن نعتقد أن المرأة لا تقدم على القتل إلا إذا كان السبب قاهراً، وفي حالة "شمس" التي كانت تعيش في اضطراب شديد بسبب سادية زوجها الأول "فواز" الذي حرمتها من أغلى ما تملك فلذة كبدتها "دلال"، لتعرف على أبي دياب الذي كان يلقبها بالعاهرة كما كان يفعل "فواز" تماما بالإضافة إلى نكثه لوعده المتمثل في الزواج بها بعدما يعيده لها ابنتها، كل هذه الأسباب جعلت "شمس" تقنع أن "أبا دياب" هو فواز الثاني وبما أن "فواز الأول" كان بعيدا فإن "أبا دياب" هو من سيدفع ثمن كل المأساة « إِنَّا نَجَدُ هَذِهِ الْخَصِيَّةَ تَتَطَوَّرُ فِي كُلِّ لَحْظَةٍ مِنْ ضَعْفٍ إِلَى قُوَّةٍ وَتَتَزاَدُ هَذِهِ الْقُوَّةَ كُلَّمَا اقْتَرَبْنَا مِنْ نَهَايَةِ الْعَرْضِ، لَتَصْبِحَ شَخْصًا آخَرَ غَيْرَ الَّذِي رَأَيْنَاهُ فِي بَدَائِيَّةِ الْعَرْضِ »<sup>(2)</sup> 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" رمزا للجمال المتمرد.

(1) باب الشمس ، ص477

(2) شكري عبد الوهاب، النص المسرحي - دراسة تحليلية تاريخية، ص60.

### شخصية أم حسن

#### أ- البعد الجسدي:

لم يرد وصف البعد الجسدي لأم حسن إلا مرتّة واحدة على لسان "خليل" « مدّت أم حسن يدها، ثمّ جسمها الممتلئ، ولم تستطع رفع رأسها، كأنّها لم تستطع، أو كأنّ ثدييها كانا يشدّانها إلى الأرض، انطوت نصفين وجمدت في مكانها »<sup>(1)</sup>

لو تأمّلنا هذا المقطع لوجدنا بعض الصّفات الماديّة: الجسم الممتلئ، كبر السنّ أمّا باقي الصّفات فذات أبعاد نفسية، كما سنرى في البعد النفسي.

#### ب- البعد الاجتماعي:

عملت أم حسن كقابلة في المخيّمات الفلسطينيّة، تحصلت على إجازة من السلطات البريطانيّة تخوّل لها العمل بطريقة شرعية، تزوجت في قرية الكويكات وعاشت هناك برفقة زوجها وأولادها، خرجت من الكويكات وهي في الخامسة والعشرين لتسقّر فيما بعد في مخيّم الجليل "لبنان" وحيدة بعد استشهاد أولادها الثلاث في عمليات فدائية.

#### ج- البعد النفسي:

عاشت أم حسن في مخيّمات اللجوء والشتات، وتحملت الكثير على أمل استرداد بيتهما الذي شيدته بيدها رفقة زوجها، حلم العودة سلب عقلها لذلك كانت تحمل مفتاحه في جيبيها لعلّها تعود في يوم من الأيام، وتشاء الأقدار أن تعود إلى بيتهما، لكن لم تكن عودة المنتصر وإنّما عودة الضعيف المغلوب على أمره، "أم حسن" كانت تدرك السياق التاريخي لهذه العودة

(1) باب الشمس، ص 103.

مجرد 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 »<sup>(1)</sup>

يكشف هذا الوصف الحالة النفسية القلقة التي انتابت «أم حسن» بمجرد رؤيتها لمنزلها حيث ترجمها السارد بواسطة الحركة الخارجية للشخصية [التصاقها بالأرض، جمادها]

هذه المفردات تحيلنا إلى حالة من الانفعال الداخلي الممزوج بالعجز والرغبة في الانتماء، تدخل أم حسن إلى بيتها تلمس أشياءها وتعود بإبريق الفخار الذي خلفته وراءها بعد زمن النكبة، وبدل أن تستأنس به على أنه قطعة من تراب فلسطين، شعرت بندم شديد « اشتربت اليهوديّة سكوتني بإبريق الفخار، وحكياتها عن طفولتها الخرساء، وأنا رجعت على الشغار والتعتير والفقر بها المخيم، هي أخذت البيت وأنا هون، شو النفع »<sup>(2)</sup>

هذا الإبريق شكل جرحاً عميقاً في نفسها، وقد مثل على المستوى الدلالي المتقطع مع السياق التاريخي - اتفاقية أوسلو - بؤره الصراع المرير والمعاناة النفسية للشخصية، فبمجرد قبولها لإبريق الفخار يعني قبولها لمبدأ التقسيم والتشتت، الاكتفاء بالجزء (قطعة تراب) والتغريب في الكل (الوطن)، تُنهي أم حسن أيامها والندم يتآكلها حتى آخر يوم من حياتها، يحكى خليل عن ذلك اليوم « هل تصدق يا أبي أنّ أم حسن ماتت وهي تبكي من أجل إبريق الفخار الذي جلبته من بيتها؟ »<sup>(3)</sup> ربما كان مجرد قطعة من طين، لكنه بالنسبة لها مثل الوطن بكل ما يحمله من أبعاد سياسية واجتماعية ونفسية، ولعل عودتها

(1) باب الشمس، ص 103.

(2) المصدر نفسه، ص 111.

(3) المصدر نفسه، ص 111.

الجريدة إلى بيت لم يعد بيته ووطن لم يعد وطنها قلب مواجهها الدفينة، ودفعها إلى السقوط في نفق الموت.

### 3- الشخصيات الثانوية:

اعتمد المؤلف "الياس خوري" في سرده للحكاية على عشرات الحكايات المتداخلة والمتشتبة، ما أفرز على مستوى النسيج النصي عشرات الشخصيات، كلّ شخصية تتفرد بحكياتها بالرغم من سقوطها في مصبٍ واحد الحرب وما خلفته من مشاهد الدمار والموت والتهميش... وحتى لا يطول البحث ويخرج عن الخطّة العامة، ارتأينا أن ننقي بعض الشخصيات التي أسهمت في دعم الشخصيات الرئيسية وفي تقدّم الحبكة نحو الأمام.

#### 1 : شخصية إيليلا دويك

##### أ- البعد الجسمى:

امرأة في الخمسين، سمراء، شعرها أسود يتلوّن بالشيب، عيناها كبرتان.

##### ب - البعد الاجتماعي:

ولدت في بيروت، بحي وادي أبو<sup>(\*)</sup> جميل، أغلب ساكنيه من اليهود ، درست في مدرسة الأليانس، وفي سن الثانية عشر انتقلت مع عائلتها إلى فلسطين، تزوجت مهندسا زراعياً من العراق بعد زواجهما حصلا على بيت أم حسن بال Kovikat.

(\*) تحدثنا عن الأسماء الخمسة في المبحث الخاص بالتواتر.

ج - البعد النفسي:

تمثّل "إيليلا دويك" شخصيّة اليهودي المشرقي الذي هجّر مجبًا من وطنه الأول بيروت لتسكن منزل "أم حسن"، كانت "إيليلا" تدرك جيدًا أنّ البيت الذي أخذته والأرض التي امتلكتها تعود إلى الفلسطيني الذي هجّر إلى وطن ليس وطنه وبيت ليس بيته، وكانت تدرك أنه سيأتي اليوم الذي سيعملها مع الآخر "الفلسطيني" الذي سيأتي لرؤيه بيته عندما يشتذ به الشوق والحنين لذلك تبادر "أم حسن" قائلة « أنا ناطرك من زمان »<sup>(1)</sup>

تبعد "إيليلا" للوهلة الأولى ناقمة ومتضايقه من زيارة "أم حسن" « شعلت المرأة الإسرائيليّة سيجارة، ونفخت الدخان في الهواء، وكانت تنظر إلى لا مكان، بقيت المرأتان وحدهما في الصالون، الأولى تبكي والثانية تدخن والصمت... »<sup>(2)</sup>

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 الصفّ، لم أكن أجرؤ على الكلام مع أحد »<sup>(3)</sup>

تطلعنا شخصية "إيليلا دويك" من خلال هذا التصريح على نموذج اليهودي العربي المضطهد، الذي آمن بمشروع الوطن القومي اليهودي<sup>\*</sup>، ليجد نفسه يهودياً من الدرجة الثانية

(1) باب الشمس، ص 105.

(2) المصدر نفسه، ص 111.

(3) المصدر نفسه، ص 109.

\* يرجى العودة إلى إبراهيم نجم، أمين عقل، عمر أبو النصر جهاد فلسطين العربية، ط 1، 2009، ص 22.

يعاني الاحتقار والتهميش داخل المجتمع اليهودي « كانوا يرشون اليهود الشرقيين بالمبيدات كأنهم حيوانات، قبل إدخالهم البراكات الحجرية »<sup>(1)</sup> 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 زواجهما سجنًا لأحقادها وألامها، لذلك تصرخ في وجه « أم حسن » قائلة « إنت ساكنة بيروت وجايي تبكي هون، أنا يلي بدّي أبكي، قومي روحي، قومي يا أختي روحي، ردّي لي بيروت وخذني كل ها لأرض المقطوعة »<sup>(2)</sup>

يقيم « إلياس خوري » من خلال هذا المثال مقارنة بين حالة التشظي 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 أن المستفيد الوحيد من حملات التهجير والتشريد هي الحركة الصهيونية.

## 2- شخصية الدكتور أمجد:

### أ- البعد الجسمى:

لم يرد وصف الدكتور أمجد إلا مرة واحدة على لسان « خليل » « أصلع، قصير، رفيع، مستطيل الوجه، خدان نافران، وعينان صغيرتان، يضع نظارة على عينيه، إطارها ذهبي لا يتلاعم مع لونها البني، ولا يفارق الغليون فمه، كتفان قريبتان من بعضهما بعضاً، كأنه لا عرض له،

<sup>1</sup> باب الشمس، ص 112.

(<sup>2</sup>) المصدر نفسه، ص 109.

ويتكلّم بسرعة، ناظرًا إلى البعيد، كي يوحى بأهمية ما يقوله <sup>(1)</sup> « يقيم الوصف في هذا الاقتباس سلسلة من العلامات الدالة على نوعية تفكير الشخصية في قوله " يتكلّم بسرعة ناظرًا إلى بعد" ، بالإضافة إلى الإشارة لطبقته الاجتماعية في قوله " لا يفارق الغليون فمه" كما ندرك أنه من الشخصيات التي تفتقر إلى الذوق « يضع نظارة على عينه إطارها ذهبي لا يتلاعُم مع لونها البني » والواقع أننا نعتقد أن هذه الصفات مشحونة بكثافة دلالية كبيرة ستنطّرق إليها في بعد النفي.

### ب - بعد الاجتماعي:

يعيش بفلسطين، أمّه سورية من ناحية حلب، لا يتكلّم اللهجة الفلسطينية، بل لهجة غريبة هي مزيج من الفصحي واللهجة اللبنانيّة، لم تكن تجمعه بطاقم العمل ولا بمرضاه علاقة طيّبة، كما يمكن اعتباره من الشخصيات التي تعيش على هامش الحدث، فهو لم يشارك في الانتفاضة ولا في مظاهرات أوسلو، ولم ينظم إلى أيّ حركة سياسية أو اجتماعية، ولم يعتقل ولا مرّة، فهو ببساطة يعيش بعيدًا عن كومة الملابسات التي يتخلّب فيها الفلسطينيون، يشغل منصبه لقضاء مصالحه الخاصة وللمتاجرة بالأدوية التي تصل إلى المستشفى في السوق السوداء، من جهة أخرى يسعى إلى قطع أجهزة العناية عن "يونس" بحجّة قلة الأدوية والإمكانات الطبيّة « المستشفى لا يستطيع استقبال حاله كحالة يonus، أمثاله يذهبون للموت في بيوتهم » <sup>(2)</sup>

(1) باب الشمس، ص78.

(2)المصدر نفسه، ص193.

يتجاهل الدكتور "أمجاد" مكانة "يونس" السياسية والتاريخية، 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 »<sup>(1)</sup> إذ بالرغم من محاولات خليل المريضة من أجل إبقاء "يونس" بالمستشفى، إلا أنّ أمجاد استطاع أن يحقق خطّته الدنيئة فبعدما أبلغ مكتب التحقيق عن مكان اختباء "خليل" سارع إلى قطع العناية عن يونس ما أدى إلى تدهور حالته الصحية التي انتهت بموته.

### ج - البعد النفسي:

يمثل الدكتور "أمجاد" نموذجاً للشخصية ذات الكثافة السيكولوجية ، عمله كطبيب لم يحجب سلوكه المضطرب ، تحكي الممرضة زينب عن محاولات التحرش المتكررة بمرضياته « سمعت صرخ المرأة، ثمّ أصوات صفعات، خرجت المرأة مهددة لتعود بعد أقل من ربع ساعة ومعها زوجها، وبدأ الدكتور يتكلّم بصوت مرتبك ويرجو »<sup>(2)</sup>

يكشف هذا الاقتباس عن الحالة النفسية المتأزمة التي يعيشها الدكتور "أمجاد" ، ربما أفرزتها ظروف اجتماعية لم يصرّح المؤلف بها، فبدل أن يكشف عن المريضات بما تستدعيه الأمانة المهنية راح يتحرش بهنّ، هذا ما يدفعنا إلى استحضار البعد الجسدي (أصلع رفيع قصير مستطيل الوجه، عينان صغيرتان، كتفان قريبتان كأنه لا عرض له، خدان نافران ) هذه الأوصاف تدفعنا إلى الاعتقاد أنّ قبحه حال دون تمكّنه من بناء علاقات سوية بالنساء ويتأكّد ذلك في هذا المقطع « كان أمجاد يتحدث عن كايد والمرأة الكردية، حين انتقل فجأة إلى الحديث عن خبراته الجنسية مع النساء الكرديّات، هل تصدّق هذا الكلام

(1) باب الشمس، ص 169.

(2) المصدر نفسه، ص 78.

البُذِيءُ، قَالَ أَنْ امْرَأَةً كُرْدِيَّةً، كَانَتْ تَتَلَفَّنَ لَهُ كُلَّ يَوْمٍ، وَتَتَنَاهَّى عَنِ التَّلَفُونَ وَتَتَحَدَّثُ عَنِ الْأَوَانِ سَرَاوِيلَهَا الدَّاخِلِيَّةِ»<sup>(1)</sup>

يعرض "خليل" من خلال هذه القصة التي كان يبعدها على مسامع "يونس" درجة العجز التي يحاول أمجد إخفاءها من خلال اختراع قصص حول نساء وهميات لا وجود لهن سوى في مخيّله والتباكي ببطولات جنسية مصدرها الرغبات المكبوتة «إنّ الجسد في إطار صراعه الأبد مع الإكراهات السوسيوثقافية التي تمارس عليه عنفها المادي والزماني بمصادرة رغباته واحتفاءاته وردع قواه الباطنية يبتكر لنفسه أساليب أخرى تهيؤها له إمكانياته وقدراته التي يتميّز بها (... ) عن طريق الاستجاد بالمفكرة والمخيّلة والمصورة»<sup>(2)</sup> وهذا يعني أنّ الإنسان بصفة عامة والرجل بصفة خاصة قد يلجأ إلى الخيال حيث لا رقيب على سلوكياته ولا رادع لأفعاله ينهى منه ما يشاء وكيفما شاء حفاظا على فحولته وشرفه في آن واحد وهذا ما يؤكّده خليل في هذا المثال «أنا أكره هذه الذكورية الحمقاء، وأعتقد أنها تغطي عجزاً مستحکماً عند الكثير من الرجال»<sup>(3)</sup>

ولعلّ استحکام هذا العجز عند "أمجد" قد تعدّى الاعتداء على الجسد الأنثوي ليصل إلى الإساءة إلى زملائه في العمل، وقد شمل خليل الذي كان يذكره بدرجة عجزه من خلال علاقاته الكثيرة بالنساء، ما أدى إلى احتدام الصراع بينهما، انتهى بدخول خليل السجن بعد تبليغ "أمجد" السلطات الفلسطينية 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 بعيداً عن أولاده وأحفاده ووطنه فإن نهاية صديقه "عدنان أبي عودة" ليست أحسن من نهايته.

مثلت شخصية "عدنان أبو عودة" نموذج الفلسطيني الذي ينتمي إلى الجيل القديم، شخصية آمنت بالثورة، وترشّرت بأمل العودة إلى الوطن عودة المنتصر، لكن إصابته في إحدى العمليات الفدائية التي شارك فيها كلفته ثلاثة سنّة من حرّيّته « سمع عدلان الحكم عليه بالسّجن لمدّة ثلاثة سنّة، انفجر ضاحكاً، سأله القاضي ما به. لا شيء. بس انشا الله فكرك أنّ دولتكم رح تعيش كمان ثلاثة سنّة »<sup>(1)</sup>

يطالعنا هذا المثال على درجة كبيرة من التفاؤل المشحون بالألم، فـ "عدنان" مثله مثل الكثير من الفلسطينيين من أبناء جيله ، الذين اعتقادوا أنّ إقامتهم في المخيمات مرحلة مؤقتة وفلسطين ستعود بعد فترة قصيرة بعد تدخل العرب والمنظمات العالمية التي تتشدّد السلام، وقف عدنان في المحكمة وقال ما يجب قوله، قال إنّه لا يعترض بالمحكمة فهو فدائي وليس مخرباً « هذه أرض آبائي وأجدادي أنا لست مخرباً ولا متسللاً، أنا عدت إلى أرضي »<sup>(2)</sup>

خرج "عدنان" من السّجن بعد عملية تبادل الأسرى الشهيرة التي تمت عام 1983 بعد أن فقد عقله من جرّاء التعذيب وسوء المعاملة داخل السّجن الإسرائيلي « بدأ يفقد

(1) باب الشمس، ص 136.

(2) المصدر نفسه، ص 136.

أعصابه بشكل فجائي، ويتكلّم مع الناس كأنّه يكلّم السجّان الإسرائيلي، ويرطّن بالعبرية، ثمّ مع الأيام فقد قدرته على النطق، وصار يصرخ ويخرج من البيت عاريًّا »<sup>(1)</sup>

يمكن أن نفترس سلوك "عدنان" على أنّه نوع من الثورة على القيم التي يعرفها المجتمع من خلال ترك العنان للجسد المنفصل عن الوعي « تصل الرواية العربية، أحياناً درجة قصوى من توصيف مدى عجز الشخصية عن التأقلم مع السوسيوثقافي الذي يحيط بها حين تجعل الحل الأمثل لانعاته هو ، فضلاً عن الانتحار وتخلص الجسد من ألم عدم التّحمل ، الجنون وانتهاء حدود العقل من أجل العيش وفق منطق خاص لا يخضع لمنظومة المجموعة البشرية»<sup>(2)</sup>

ولعلّ ما صعدّ الحالة النفسية المضطربة لـ "عدنان" هو إدخاله لمستشفى المجانين على يد أبناءه الذين أصبحوا يتحرّجون من سلوكه خارج المنزل « إذا اشتدّ هيجان الجسد بما يسبّب للمجتمع حرجاً، يodus هذا الجسد غير المرغوب فيه إلى سجن من نوع خاص<sup>(3)</sup> خاص» حيث أنهى أيامه الأخيرة مربوطاً بسلسلة حديديّة إلى سرير مقرف في غرفة مظلمة، ليموت وحيداً متأثراً بصدمة كهربائية شديدة.

هذا ما يجعلنا نستنتج أنّ معظم شخصيات رواية "باب الشمس" عرفوا نهايات بائسة وأليمة، في ظل تفاسخ الحكومات وتواطؤ المسؤولين على تصفية كل من يرغب في التغيير ، ونلخص أنماط الشخصيات التي درسناها سابقاً من خلال الجدول الآتي:

(1) باب الشمس، ص 137.

(2) إبراهيم الحجري، المتخيّل الروائي العربي، ص 100.

(3) المرجع نفسه، ص 100.

الشخصيات * * المرجعية *	الشخصيات * * الثانوية *	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات المحورية
نجيب محفوظ	إيليلا دويك	نهيلة	يونس
غسان كنفاني	أم يonus	خليل	
جريي زيدان	عدنان	شمس	
دستويف斯基	الدكتور أمجد	أم حسن	
	أبو يonus الشيخ ابراهيم		
	الأستاذ يonus		
	العقيد مهدي		
	المحقق الإسرائيلي		
	المحقق الفلسطيني		
	مجونة كابري		
	كاترين		
	سارة ريمسكي		
	سليم		
	نجوى		
	أمين		

\* الشخصيات الثانوية كثيرة يستحيل ذكرها كلها لذلك ذكرنا بعضها.

\* الشخصيات المرجعية هي الشخصيات التي تحيل على دلالات وأفكار محددة سلفاً في الثقافة والمجتمع، بحيث يكون إدراك القارئ مضمونها ودلائلها الرمزية مرتبطة بدرجة استيعابه لهذه الثقافة.

الشخصيات المرجعية	الشخصيات الثانوية	الشخصيات الرئيسية	الشخصيات المحورية
	ناجي فواز محمد نصار شاهينه أحفاد يونس سالم مروان سلمى - نزار - نوار قاسم / زوجة قاسم سناه 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 والتّشريح 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 تتمو عن طريق الذاكرة، لا تقل الشخصيات الثانوية عن الشخصيات الرئيسية من حيث دورها في بناء النسيج النصيّ، إذ كلّ شخصية تستحضر حكاية تصلح لأن تكون مشروع رواية جديدة.
- عرفت معظم شخصيات الرواية ظروفاً قاهرة في محيطها، إذ خبرت الهجرة والمنفى والجوع والسّجن ما أسمهم في ظهور نمطين من الشخصية:
- 1 نمط يبحث عن سبل تحقيق العدل والحرية وتلّخص في شخص "يونس".
  - 2 نمط تبرز فيه الشخصيات منهاة تماماً، تعيش على التشظي والتوتّر الذي انعكس على ملامحها وأفعالها ومنولوجاتها ما دفع بها إلى الجنون والانتحار و الرغبة في الموت والهروب إلى المجهول.
- اهتم "إلياس خوري" بتتويع نماذج شخصياته وخلق صراعات بينها وصلت إلى حد التصفيات الجسدية ، ففي الوقت الذي يجب أن تصرف الأحقاد وتتوحد الأصوات لتضرب العدو الحقيقي"الكيان الإسرائيلي" تغرق شخصيات الرواية في عراك دموي يعلن عن موت القضية الفلسطينية.
- استطاع الروائي أن يربط بين شخصوص الرواية بالرغم من عددها الهائل ، فالقارئ يكتشف أثناء القراءة أن الشخصيات حتى وإن لم تلتقي بصفة شخصية، إلا أنها عاشت في قرى متقاربة وهاجرت إلى المخيمات نفسها وهناك نمت الحكاية وأصبحت صوراً تستحضرها الشخصيات كلما استدعتها الذاكرة.
- أسهم الوصف في تصوير شخصيات الرواية كما هي لا كما يجب أن تكون من خلال تعريتها و التأمل في بوطنها ليكشف عن كل قبيح أو جميل من شأنه أن يطفو على السطح ليتقاطع مع المكان والزمان الذي يشغلها.

# **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 الدرامية**
- 10- الشخصية في فيلم "باب الشمس"**

### الفصل الثالث : المحكي الفيلمي في فيلم باب الشمس

#### مدخل :

قبل أن ننطرق إلى تحليل المحكي الفيلمي واستخراج أهم تقنياته السردية، وجب الإشارة إلى نقطة مفصلية من شأنها أن تجنب الدراسة الكثير من المساعلات والمغالطات، تتمثل في اختلاف الدال بين "الفيلم" وهو المادة المصوّرة والمسموعة عن المدلول وهو الكتابة (تحليل الفيلم)، وهذا ما ينعدم في مجال التحليل الأدبي نظراً لتجانس الدالين من المكتوب الرواية إلى المكتوب (التحليل)، حيث يجد الباحث نفسه في دراسته لمادة الفيلم مشتتاً أمام مجموعة من المكونات: (الألوان، الأصوات، الحركات) وما يعمل على تركيبها (монтаж 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 بتوقف الشريط السمعي البصري وإعادة مشاهدته بشتى الأشكال، إذ سهل لنا الوقوف على تفاصيل اللقطات والمشاهد ووضع ملاحظات فورية خاضعة بدورها لإعادة النظر بعد عدد كبير من المشاهدات للقطة نفسها، وحتى يأخذ تحليلنا للفيلم طابعاً علمياً اعتمدنا على مراجع متعددة أسهمت في إضاءة جوانب كانت غامضة بالنسبة إلينا ذكر على سبيل المثال لا الحصر مدة 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 (المعلق)، رؤية شخصوص الفيلم.

- يعدّ فيلم "باب الشمس" المعدّ<sup>(1)</sup> عن رواية بالعنوان نفسه من الأفلام الروائية الطويلة التي تتطرق من الواقع لتحكي لنا مجموعة من الحكايات انتقاها المخرج بعناية من العدد الهائل الذي اجتاح السند الروائي، حيث حافظ على الإطار العام للحكاية باعتبارها الرحم السردي للفيلم والرواية معاً، لكنه من جهة أخرى غالب الجانبين السياسي والاجتماعي، وهو بذلك يعطي قيمة كبيرة لصراع البقاء تحت ظل رهانات صعبة.

هذا ما يدفعنا إلى القول بأن الفيلم الروائي لا يمكن له تجاوز المادة السردية الكامنة في النص إذ تمثل « قيمة إيجابية تسمح للمخرج بتكوين رؤية واضحة حول العمل السينمائي في كلّيته »<sup>(2)</sup> وحتى نستوعب العملية الإخراجية داخل التجربة الروائية، ارتأينا أن نشير إلى نقطة جوهيرية تُعدُّ حلقة الوصل بين مادة الرواية ومادة الفيلم تتمثل في سيناريو الفيلم، ولا يفوتنا أن ننوه إلى صعوبة الحصول عليه إذ في وجوده كانا قادرين على الإجابة على أسئلة كثيرة بدرت إلى أذهاننا، كسبب طول الفيلم ودافع المخرج إلى اختيار أحداث معينة 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 لكنه لا يعوّض وجود السيناريو كمادة تجمع بين الأدب والسينما في تقدّم البحث.

(1) في حوار جمعني بالمخرج التليفزيوني "ماحي محفوظ" أكد أن الإعداد خاص برؤية المخرج نحو حصة تليفزيونية معينة ولا يجوز استخدام هذا المصطلح في مجال السينما. لمزيد من المعلومات حول "الإعداد والاقتباس" يرجى العودة إلى محمد صبري صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد

(2) Steven Bernas. L'écrivain au cinéma, L Harmattan, France 2005, p15-19.

\* يُرجى العودة من أجل التعمق في مفاهيم "السيناريو" وطرق كتابة السيناريو إلى:

- مذكور ثابت، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم، دار الثقافة للنشر، دط، 2007.

- Luc Délisse, l'invention du scenario, les impressions nouvelles, Belgique2006.

وعلى أية حال، فإن الإقرار بغيابه يجنبنا الخوض في أمور نظرية لا تزيد البحث إلا حشوًا ولغوًا لا طائل منها، وبما أن العلاقة بين الفيلم والسيناريو علاقة وطيدة، فإن استنتاج بعض الخصائص السردية التي استعارها نص السيناريو من النص الروائي ليست بالعملية المستحيلة إذا عدنا إلى المادة الفيلمية وحللناها بموضوعية.

1. حاول السيناريو مراعاة تتبع الترتيب الزمني الذي شهدته الرواية من خلال جزأى الفيلم (الرحيل والعودة).

2. حاول السيناريو مراعاة الجو العام لمشاهد الحرب والهجرات الجماعية للفلسطينيين.

3. حافظ السيناريو على تقنية تيار الوعي التي طبعت نص الرواية وهذا يتاسب كثيرا مع الحدث المفصلي غيبوبة "يونس" وانفجار الذاكرة لدى "خليل".

4. اختلف السيناريو عددا كبيرا من الشخصيات، وحافظ على الشخصيات التي تخدم الحبكة الرئيسية في الفيلم.

5. لم يستطع السيناريو على الرغم من مشاركة مؤلف الرواية في كتابته أن يُعطي كل الأحداث الموجودة في الرواية.

ونجح دون شك في تقديم قراءة بصرية للأحداث والشخصيات، ولكننا افتقدنا إلى بعض القصص التي نراها غنية بالدراما كقصة سارة ريم斯基 وتورط ابنها مع المخابرات الإسرائيلية، وقصة "نهيلة" عندما هرمت وقصة نعمان الناطور الذي عاد إلى الدانمارك حاملا مفاتح منزله بالقدس، هذه القصص وغيرها لم تظهر في الفيلم لكنّها محفورة في ذهن كل قارئ، لأنه ببساطة هو المخرج الأول لكل رواية يقرأها.

**1 - الزمن الفيلمي :** ينقسم الزمن الفيلمي في رواية باب الشمس إلى قسمين :

### ١-١ الزمن الكلي في فيلم "باب الشمس"

عند فحص المحكي الفيلمي للمخرج يسري "نصر الله" نلاحظ أنّه اعتمد الزمن كعنصر أساسي وبنائي في عمله الفني، حيث جعل من طريقة الإعلان على الشاشة عاملاً مساعداً على تحديد المراحل الزمنية التي يتتّقد بينها، ما أسمهم في تذليل صعوبات تحديد الزمن لدى المشاهد، خصوصاً عندما نعلم أنّ فيلم "باب الشمس" يعتمد على تقنية "تيار الوعي" التي تعرف ارتدادات ومراؤغات زمنية كثيرة «إن اكتشاف التداعي الحر والمونولوج الداخلي وال الحوار والحديث المستعاد والمتمثل، وفهم ما يدور، والتذكر والتخيل...يعكس مدى الأهمية المتزايدة لدراسة عنصر الزمن من خلال فهم تقنيات السرد الروائي/السينمائي<sup>(١)</sup>».

فالزمن إذن، أصبح مفصولاً عن صفتـه الزمنية (الكونولوجـية) إذ لم يعد يسير في خطـية ثابتـة تسـير بالـحبـكة في اتجـاه واحد (مقدـمة، عـرض، خـاتـمة)، غير أنـ الجـدير بالـذكر في هذا الأـسلـوب هو كـون السـينـما الحـديثـة جـعلـت المـتـلـقـي عنـصـراً مـشارـكاً في العمـلـية السـردـية، فـلم يـعد يـتلـقـى سـيلاً من الصـور وـهو في وضعـية مـحاـيـدة، بل أـصـبـح يـضـعـ مـخطـطـات استـباقيـة قد تـتـقـق أو تـتـعـارـض مع مـخـطـطـ المـخـرج أـثنـاء مشـاهـته لـلفـيلـم.

تـطلق أـحدـاثـ الفـيلـم في شـتـاء شـاتـيلاـ عام 1994، يـكـتـشـفـ المـشاـهدـ الزـمنـ من خـالـ الإـعلـانـ المـكتـوبـ عـلـىـ الشـاشـةـ، حيث يـبـدوـ مـخـيمـ شـاتـيلاـ تـحـتـ وـقـعـ المـطـرـ الغـيـرـ الذي يـخـفـيـ تـدـريـجـياـ لـتـظـهـرـ لـقطـةـ إـغـرـائـيةـ تـجـمـعـ "خـلـيلـ" السـارـدـ الرـئـيـسيـ فيـ الرـوـاـيـةـ وـالـفـيلـمـ.

---

(١) فـاضـلـ الأـسـودـ، السـردـ السـينـمـائـيـ، الـهـيـئةـ الـمـصـرـيـةـ الـعـامـةـ لـلـكـتابـ، طـ١ـ، 1996ـ، صـ98ـ.

بعشيقته "شمس"، ينتهي هذا المشهد بمشهد خارجي يصوّر "شمس" متوجهة نحو منزل "أبي دياب" تحت وقع المطر الشديد، يرى المتفرّج من تبئير صفر رجلاً ينزل الدرج.

تعرض الكاميرا في لقطة قريبة<sup>\*</sup> "شمس" التي تفتح حقيبتها وتخرج مسدّسها الذي تصوّبه مباشرة إلى "أبي دياب" الذي كان واقفاً أمامها، تصرخ شمس "رَوْجُوكَ نفسي" وفي لقطة سريعة تنتقل الكاميرا إلى "أبي دياب" الذي يسقط مباشرة على الأرض غارقاً في دمائه تهرّب شمس لتختفي بين الجموع.

تنقل عدسة الكاميرا إلى عرض مشهد داخلي "طرق عنيف على الباب"، تفتح "أم حسن" تفاجأ بجموعة 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 عندما أصبح مكشوفاً، ثم تلحّ عليه بضرورة الاختباء بمستشفى "الجليل" حيث نقل "يونس".

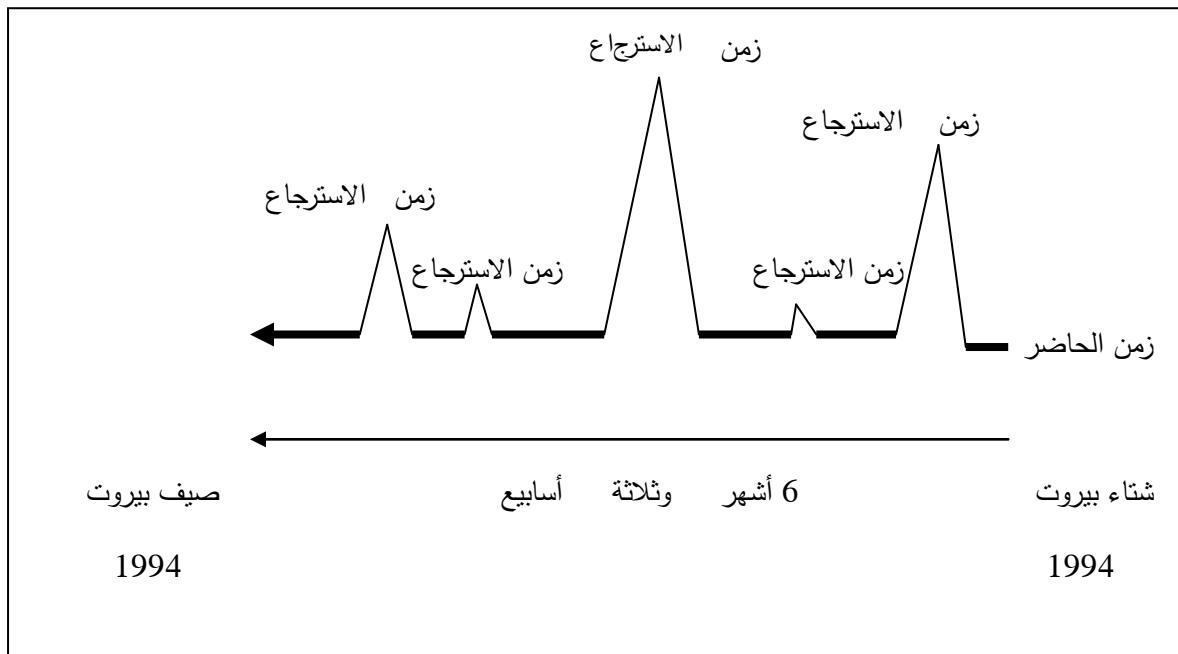
تنقل الكاميرا إلى مشهد خارجي الجليل "الليل" تحت قصف الرعد وصوت الأمطار الغزيرة يظهر في اللقطة الموالية "خليل" و"أم حسن" يركضان في اتجاه المستشفى، وهناك يبدأ "خليل" حياة جديدة حيث يغدو فجأة طبيباً وممرضاً وسارداً رئيسياً يسرد من موقعه - غرفة داخل مستشفى الجليل - جملة من القصص جاءت متوزّعة بين ثلاثة أزمنة، حاضر آني ينفجر على إثر وقوع يonus في غيوبية، ليتمدد في اتجاه الماضي والماضي البعيد، الذي لم يستحضر على شكل كنثة واحدة متماسكة، وإنما ظهر في صور شظايا متاثرة،

من أجل التوسيع في مجال حجوم اللقطات وأنواعها يرجى العودة إلى برناند ف. ديك، تشريح الأفلام، تر. محمد منير الأصبهـي، المؤسسة العامة للسينما، ط2013، 6، ص93-99.

متوافقة مع الحالة النفسية المتشظية التي كان "خليل" يتخطى فيها إذ يسرد في حالة من الفزع والخوف ما انعكس على ذكرياته وحكاياته المسترجعة فجاءت مرتبكة حزينة ومتذبذبة.

«إن الإلمام اليسير بمبادئ علم النفس قادر أن يفسّر لنا تماماً كلّ تلك النقلات المونتاجية للقطات المشاهد داخل النص السينمائي بالإضافة إلى المعالجات الزمنية بواسطة نقلات المونتاج لاصطياد لحظة زمنية في الماضي ثم العودة إلى الحاضر<sup>(1)</sup>»

ويمكن أن نمثل زمن الحكي وارتداداته في مدة 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 متند من شتاء 1994 إلى صيف 1994، في حين تعود الاسترجاعات الممثلة برؤوس المثلثات إلى أزمنة مختلفة سنتطرق إليها في المخطط الآتي:

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص296.

زمن الحكي  
6 أشهر وثلاثة أسابيع

انطلاق زمن الحكي	الجزء الأول من الفيلم (الرحيل)	الجزء الثاني من الفيلم (العوده)	بعد ستة أشهر من سنة 1994	زمن الحكي 6 أشهر وثلاثة أسابيع من سنة 1994
- شتاء بيروت 1994	- زواج يونس بنعيلة	- عودة أم حسن	- شمس وخليل على مجموعة مشهد إغراي (مكرر)	- موت يونس - ألاد يونس يغلقون مغاره "باب الشمس"
- طفلة نهيلة	- الهجوم الصهيوني	- سقوط إلى منزلها	- شمس تسترجع إلى منزلها	- شهاده إغراي
- الحياة	- عين الزيتون	- طفولتها وزواجهما بالكريكات	- شمس تزوجها من فواز	- شمس / خليل
- اليومية	- فرار أهل القرية	- تسترجع من فواز	- شمس تخبر أم حسن	- شمس تقتل
- القرية	- انسحاب جيش الإنقاذ	- شمس تخبر خليل عن رغبتها	- شمس تخبر ماضيها	- أبا دباب
- المستوطنات	- اللجوء	- في استرجاع ابنتها	- اليهودية دلال من فواز	- جماعة أبي دباب تبحث
- الأولى	- إلى مخيمات لبنان	- دلال من فواز	- خليل يسترجع بأم حسن	- عن خليل في قرية
- في قرية عين الزيتون	- ولادة إبراهيم ابن يونس	- أحاديث دورته وتربيتها	- خليل يسترجع بأم حسن	- سقوط يونس
- إثر إصابته	- زيارة يونس لنهيلة	- التدريبية في الصين	- التدريبية في البرجاوي	- التحاق "خليل"
- بأزمة دماغية	- موت إبراهيم	- التعديلات التي أضافتها	- قصف حي البرجاوي	بالمستشفى
- التحاق	- على عدنان	- للمنزل في لبنان	- في المنزل والحقيقة	
"خليل"	صديق يونس	- أم حسن	- تزور خليل شمس تستيقظ	
بالمستشفى	- دخول نهيلة السجن	- في المستشفى صباحاً وتتجه إلى منزل "أبي دباب"	- في المستشفى صباحاً وتتجه وتخبره عن العلاقة التي وقته مشهد (مكرر)	
	- الإسرائي	- خليل يجر كانت تجمع نهيلة ويونس	- خليل يجر إلى السجن	
	- الإفراج عن نهيلة	- إعدام شمس	- إلى المستشفى بعد الإفراج عنه	
		- رميًا بالرصاص		
		- عودة خليل		
		- إلى المستشفى		
		بعد الإفراج عنه		

حافظ المخرج على تقنية تداعي الفكر، حيث جاءت معظم أحداثه في قالب استرجاعي، ظهرت من خلال التلاعُب الزّمني الارتداد إلى الوراء ثم العودة إلى الحاضر أو استشراف المستقبل، ولم يظهر الحاضر - زمن الحكي - إلا في المشاهد الحديثة التي يتوقف فيها السارد "خليل" عن الحكي.

نلاحظ من خلال الجدول أن تحديد الزمن الفعلي لتطور الأحداث في تراتبية معينة يكاد يكون مستحيلاً، 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 وأحياناً في لقطة واحدة، ما يجعل المشاهد في مستوى التلقي، مجبّاً على وضع تأويلات وتفسيرات سريعة تساعده على جمع اللقطات واستيعاب الأحداث «فليس الأمر مجرد مجموعة من الواقع والأحداث تتوالى وتنتعّق بعضها في أثر بعض، وإنما يتم الأمر من واقع الالتزام بخطّة فنية تأخذ شكل وصياغة محدّدة عبر معالجات زمنية واضحة وقاطعة تأخذ شكل تطور حدي يترافق ما بين نقطة في الحاضر والعودة إلى ماض عايشته الشخصية ويتمّ من خلال التداعي والشروع والاسترجاع والقفز والعودة إلى واقع راهن للحدث، هنا تعني الان والحاضر في زمن السرد<sup>(1)</sup>».

هذا يعني أنّ الزمن الفيلمي محكوم بأطر وتقنيات سينمائية تختلف عن الزمن الواقعي وزمن الرواية المحكم بالماضوية، الأمر الذي يجعل من عملية إنتاج الزمن السينمائي واقعاً جديداً يفرض على المخرج التحكّم في عناصر تشكّله وإلاّ عجز المتألّق

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص 184.

عن استيعابه «إنّ زمـن التـقـي وـهـو زـمـن المـشـاهـدة يـتـعـاـمـل فـعـلـيـاً مع زـمـنـيـن، يـتـصـلـلـلـلـأـولـ بـزـمـنـ القـصـة أو زـمـنـ العـالـمـ الـمـتـخـيـلـ، ويـتـصـلـلـلـلـثـانـيـ بـزـمـنـ المـحـكـيـ الذيـ يـنـتجـهـ الفـيلـمـ»<sup>(1)</sup>

هـذـا يـجـعـلـنـاـ أـمـامـ تـعـدـدـيـةـ زـمـنـيـةـ،ـ الزـمـنـ الفـعلـيـ الذيـ نـسـتـغـرـقـهـ لـرـؤـيـةـ الفـيلـمـ وـنـمـثـلـهـ بـزـمـنـ المـشـاهـدةـ،ـ زـمـنـ القـصـةـ وـيـتـمـثـلـ فـيـ الأـحـدـاثـ كـمـاـ جـرـتـ فـيـ فـضـائـهـ الـأـوـلـ وـزـمـنـ الـحـكـيـ الـذـيـ يـعـيـدـ تـرـتـيـبـهـ وـبـنـاءـهـاـ وـفـقـ مـعـايـيرـ وـأـنـسـاقـ تـفـرـضـهـ طـبـيـعـةـ السـيـنـمـاـ،ـ يـمـكـنـ أـنـ نـلـخـصـهـ فـيـ الـوـسـيـطـيـنـ الـبـصـرـيـ وـالـلـفـظـيـ وـمـاـ يـحـمـلـهـ مـنـ خـصـائـصـ وـتـقـنيـاتـ سـرـديـةـ.

## 2-1 الزمن الجزئي في فيلم "باب الشمس"

يـرـتـبـلـ الزـمـنـ الجـزـئـيـ بـزـمـنـ العـرـضـ عـلـىـ الشـاشـةـ،ـ وـهـوـ زـمـنـ يـخـتـلـفـ مـنـ فـيلـمـ إـلـىـ آـخـرـ،ـ وـبـمـاـ أـنـ الـفـيلـمـ الـذـيـ نـحـنـ بـصـدـدـ دـرـاسـتـهـ يـحـتـويـ عـلـىـ جـزـءـيـنـ "ـالـرـحـيـلـ"ـ وـ"ـالـعـودـةـ"ـ فـإـنـ زـمـنـ الـعـرـضـ جـاءـ طـوـيـلاـ نـسـبـيـاـ،ـ حـيـثـ دـامـ الـجـزـءـ الـأـوـلـ [ـ2ـسـاـوـ3ـدـ]ـ وـدـامـ الـجـزـءـ الـثـانـيـ [ـ2ـسـاـوـ2ـ6ـدـ].ـ

وـإـذـ كـانـتـ الـرـوـاـيـةـ تـشـعـرـ الـقـارـئـ بـأـنـهـ يـعـيـشـ فـيـ الـمـاضـيـ،ـ فـإـنـ الـفـيلـمـ يـشـعـرـ الـمـشـاهـدـ أـنـهـ يـعـيـشـ الـلـحـظـةـ "ـالـحـاضـرـ"ـ «ـالـصـورـةـ الـفـيلـمـيـةـ مـثـلـ الـوـجـودـ تـكـوـنـ "ـمـعـيـشـيـةـ"ـ بـمـعـنـىـ عـنـدـمـاـ تـكـوـنـ لـحـظـةـ حـاضـرـةـ فـيـ عـلـاقـةـ مـعـ لـحـظـةـ مـنـ الـمـاضـيـ،ـ أـيـنـ (\*)ـ الـأـشـيـاءـ لـمـ تـكـنـ كـمـاـ هـيـ عـلـيـهـ الـيـوـمـ»<sup>(2)</sup>

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السردية 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 المعاشرة نستشعره من خلال أثره على المحيط وعلى جسد الإنسان، لكنه داخل الفيلم محكوم بفضاء الصورة<sup>1</sup> 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 كليّة»<sup>(2)</sup>

فالسارد في الرواية يستطيع أن يركّز على التجربة النفسية للشخصية دون الإشارة إلى الفضاء الذي تشغله، وهذا ما يستحيل في السينما، حيث يتلزم على المخرجربط شخصه وأشيائه بفضاءات محددة في الوقت ذاته، ويمكن أن نمثل لحركة الزمن داخل فضاء الصورة من خلال بعض اللقطات التي رصدها من خلال تتبعنا للشريط السينمائي لفيلم "باب الشمس".

ينفتح المشهد على لقطة قريبة تظهر في التوقيت الزمني من التوقيت الكلي للفيلم ج 1 [13د و 18ثا] تسير عدسة الكاميرا في حركة ماسحة لغرفة يونس مستشفى الجليل متوجهة نحو نافذة الغرفة التي كانت مغلقة بالسواد ما يجعلنا نستنتج أننا في فترة الليل، تبقى عدسة الكاميرا ثابتة ومن خلال تقنية المزج يظهر ضوء ساطع خارج النافذة يقتحم فضاء الغرفة [23د 23ثا] ليدلّنا على تغيير الزمن وحلول الصباح.

---

Christian metz, essai sur la signification au cinéma11, p71. <sup>1</sup>

(2)إنجا كاريتنبيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ص137.



تتكرّر التقنية نفسها في الزمن [146 و 37] من خلال تبئير ساحة المستشفى التي تكشف على ظلام دامس يشير إلى فترة الليل، تثبت الكاميرا في الوضعية نفسها ومن خلال تقنية التضييب<sup>\*</sup> ينفتح مشهد جديد من الماضي البعيد يصور نهيلة في قريتها الجديدة "دير سالم" تحمل ابنها إبراهيم ويونس خلف الأشجار يراقبهما، نكتشف أنها فترة الصباح من خلال درجة الإضاءة.

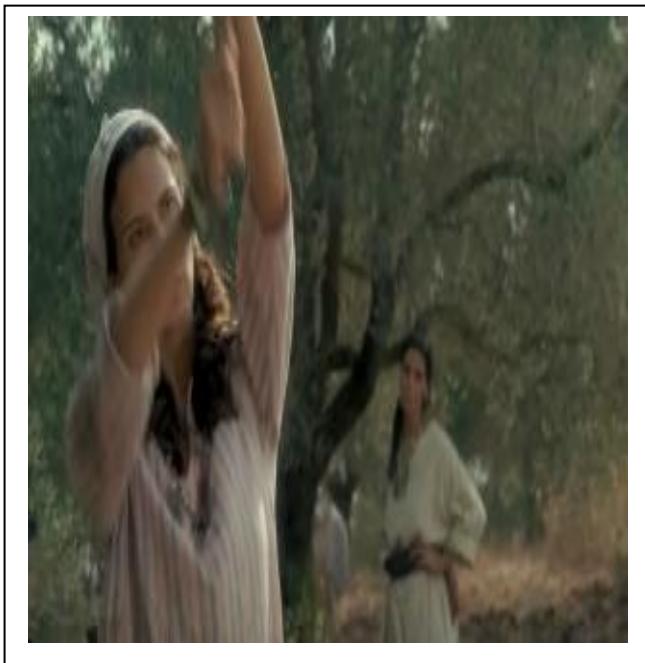
التضييب تقنية سينمائية تعمل على مزج الصورة لظهور ضبابية وتستخدم أثناء الانتقال من زمن إلى آخر، لمزيد من المعلومات حول تقنيات القطع والمزج في السينما يرجى العودة إلى برناند ف. ديك، تشريح الأفلام، ص 130-120.



يساعد العنوان الظاهر أسفل الإطار على استيعاب القفزات الزمنية على فترات طويلة، هذا يدفعنا إلى القول أن حركة الزمن في السينما مرتبطة بعبء الفضاء، فلا يمكن أن يتحرك الزمن دون أن يضع في حسابه تغيير الفضاء وكل التفاصيل التي تخصّه، والأمر سُيّان سواء كان الزمن ارتداديا نحو الخلف أو الأمام، ويمكن أن تمثل حركة الزمن نحو المستقبل من خلال لقطة بدأت في التوقيت الزمني [ 15 د ج 1] يظهر يونس شابا في مقتبل العمر، وفي المشهد الموالي لظهوره [ 34 د و 58 ث] تتغيّر ملامح وجهه وثيابه فيبدو رجلا ناضجاً 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 كفّها، تتحرّك عدسة الكاميرا من خلال لقطة قريبة جداً تعرض حركة الدم السائل في خط مستقيم على كفّ نهيلة، تتبعه عدسة الكاميرا لينفتح المشهد الموالي على الوضعيّة نفسها "نهيلة" امرأة تجمع

الخشب، ما يجعلنا على مستوى القراءة نربط بين حركة الدم في خط مستقيم وحركة الزمن في اتجاه المستقبل، وهنا يتوجب علينا الإشارة إلى التفاصيل الكثيرة التي تصحب القفزات الزمنية الطويلة، وللختصار فيما يأتي:



- ظهور تجاعيد على الوجه مع بعض الشعر الأبيض.
- تغير ملامح الوجه.
- تغير طريقة الكلام ودرجة الصوت وإيقاعه.
- تغير قصة الشعر.
- تغير أسلوب اللباس والمكياج - الإكسسوارات ...

في حين يُظهر القفز على مدة زمنية قصيرة تغيرات طفيفة يلاحظها المشاهد من خلال مشاهد كثيرة نعرّج على بعضها:

تظهر "نهيلة" في الزمن [35د و 26ثا] بلباس العمل (فستان طويل مشدود على جانبي سروال ضيق) تمارس عملها المعتاد تقليب الأرض، ومن خلال قطع حاد تظهر في المشهد الموالي [36د و 38ثا/ ج 1] في غرفة نومها بلباس النوم.

يظهر خليل في الزمن [44د 08د] في غرفة يونس رفقة الدكتور أمجد بلباسه اليومي، ثم يظهر في الزمن [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 تحضرها لاستقبال زوجها، ثم تظهر في الزمن [22د 30ثا] خارج الغرفة تودّع ابنتها وتتمنى لها السعادة والهنا في حياتها الزوجية، هذا يعني أن تغيير الفضاء داخل الغرفة/ خارج الغرفة يعلمنا بتغيير الزمن.

ما يجعلنا نستنتج أنَّ الزمن الفيلمي متعلق بصفة مباشرة بالمحيط الذي يشغل فضاء الكادر ، قد نقض عليه من خلال تبئير عين الكاميرا للنافذة التي تسمح بتحديد الفقزات الزمنية القصيرة [ليل، صباح، مساء] وقد نلجم إلى الهندام الذي يتغير بحكم تغيير المكان أو الوظيفة كما يمكن رصده من خلال عناصر الطبيعة [تغير الفصول]... وقد نستعين بصوت السارد أو الحوار الذي يجمع الشخصيات التي قد تصرّح بالمدة الزمنية التي مرّت داخل المحكي الفيلمي، وأحياناً يلجم المخرج إلى التعليقات المكتوبة أسفل الشاشة والتي تصاحب الفقزات على فترات زمنية واسعة عادة.

## 2-عناصر تشكيل الزمن الفيلمي:

### Montage:<sup>\*</sup> 2-المونتاج

"المونتاج هو تعرّيف للمصطلح الفرنسي وجدنا مصطلحات عدّة في البديل العربي لكننا وصلنا إلى مصطلحين أقرب إلى المفهوم الأصلي هما التوليف والمونتاج، يرجى العودة إلى برناند.ف.ديك، ص 136-138"

يعد المونتاج من أهم عناصر تشكيل الزمن، من خلال تركيبه للقطات المشاهد وتقطيعها تقطيعاً متماشياً مع الشريط السمعي والرؤية الفنية للمخرج، فالسينما الحديثة لم تعد تُعنى بالتسليسل المنطقي للأحداث، حيث تعمل كل لقطة على الإحالاة إلى لقطة لاحقة أو سابقة، بل باتت تبحث عن توليفات تعبيرية تتراوح بين تصادم اللقطات التي ترمي إلى إحداث تأثيرات عاطفية وفجوات ذهنية يعمل المشاهد على ملئها.

من جهة أخرى يعمل المونتاج على خلق إيقاع معين في الفيلم، من خلال جملة من التقنيات تعتمد على جمالية الصورة وعمق الفكرة «يعمل المونتاج على تلخيص أكثر من عملية داخل التركيب الفيلمي، لأنّه يعمل على تقطيع وإعادة تركيبه من جديد<sup>(1)</sup>»

إذا كان الاقتباس يعتمد على قراءة النص المكتوب فإن المونتاج هو قراءه فكرية ونسبة للنص المصور يعمل الخرج على إنتاجه<sup>(2)</sup> هذا يعني أن النص يستغل على أجزاء الفيلم المصورة سلفاً، ويضعها في ترتيب جديد ويحرص على تشكيل متاليات سليمية في أنساق مختلفة لكنها متربطة من حيث المضمون والمعنى، ولا تقتصر أهمية المونتاج في كونه المحرك الأول لوتيرة المحكي وامتداد الزمن، بل يتعداها إلى تحقيق الانسجام والمرونة على مستوى المحكي الفيلمي كليّة.

وحتى يرفع المونتاج من قيمة اللقطة، ويسيّر بالفيلم إلى خط النهاية، دون أن يشعر المشاهد بخل في الإيقاع أو تناقض في اللقطات، وجب على المخرج مراعاة تفاصيل كثيرة أثناء عملية التركيب «فالهدف الأساسي للمونتاج هو البحث عن النقاط البؤرية داخل الصورة لإبرازها، وهو ما حدّده "S.m Eisenstien" هنا بالمهيمنة، سواءً 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 التفاصيل الصغيرة التي تكون الصورة كالحركة أو الروية أو الطول أو اتجاه الخطوط أو الديمومة أو غيرها...<sup>(1)</sup>

فالخصوصيات المهيمنة التي تميّز اللقطة أو جانباً منها تسهم في بناء جسر من المتناليات السردية المنسجمة، يخضع فيها المكوّن الصوري والسمعي للعبة المونتاج «يفترض المونتاج تقطيع المشهد إلى أكبر عدد ممكن من اللقطات وفق تصور بصري معقول خاصة إذا كان المشهد طويلاً، وغنياً بالمكونات، أو يتأسس على الحوار<sup>(2)</sup>»

الذي يُصبح بدوره خاضعاً لجملة من التقطيعات المناسبة مع الصورة، ما يحمل إيقاعاً ماضياً إلى الفيلم يخضع إلى الروية الإخراجية « فاللقطات وعمليات التتابع التي تظهر من خلق حالات درامية متعددة ما هي في الحقيقة إلا حالات أبرزتها العلاقات الناتجة من تنظيم اللقطات في حجومها وفي ما تعنيه تلك اللقطات حيث أنّ العلاقة هي التي تظهر من تدفق اللقطات »<sup>(3)</sup> إنّ هذا التجاور والترابط هو الذي يخلق الجدل داخل اللغة السينمائية، فالمونتاج في 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- المونتاج التناوبي Montage alterné:**

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص480.

(2) محمد اشويكة، السينما المغربية، دار التوحيد للنشر 2012، ط1، ص124.

(3) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو في السينما والفنون الفضائية، ص93.

\* يرجى العودة إلى وافية بن مسعود تقنيات السرد بين الرواية والفيلم ص 480، 481، 482، 483، 484.

يستعمل هذا النوع من المونتاج عند تصوير مشهدان في فضاءين مختلفين يظهران وفق نسق تناوبي (Alternance) ويزير في المقاطع المحمّلة بالصراع المتتصاعد نحو أزمة معينة، تصاحبها دفقات زمانية متزامنة مصاحبة للوضعية المضطربة التي تسير تنازلياً من مرحلة الذروة إلى مرحلة الانفراج، ويمكن تمثيله من خلال المشهد الذي رصدها في التوقيت [1]جـ 20 و 59دـ.



يظهر "يونس" في لقطة جماعية مبارأة من طرف عدسة الكاميرا، يحضر مع أصحابه كميناً على الطريق الرابط بين قرية "عين الزيتون" وقرية "شعب"، يتغير المشهد ليصور لنا في لقطة بعيدة سيارات الجيب التي كانت تحمل جنوداً إسرائيليين متوجهين صوب الكمرين . ومن خلال المونتاج التناوبي الذي يحرص على الانتقال بين فضاءين مختلفين يتتصاعد عامل القلق والتشويق لدى المتفرج الذي أصبح في هذا المشهد على معرفة ودرأية بحساسية الوضع ويتقاسم هذه المعرفة مع الشخصية [يونس وأصحابه]، في حين يجهل العدو الإسرائيلي موضوع الكمرين الذي ينتظره على الجهة الأخرى من الطريق، يعمل المخرج

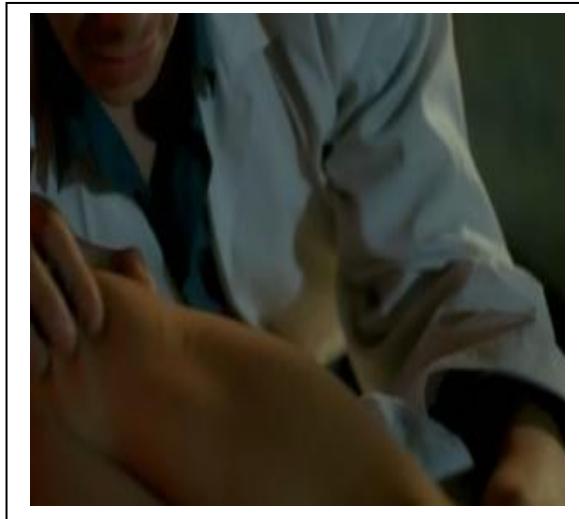
على تبيير موقع الكمين وموقع اختباء "يونس" وأصحابه من زوايا مختلفة، ومن خلال حركة الكاميرا السائرة المصاحبة لحركة سيارات الجيب الإسرائيلية تزداد عملية الترقب من خلال لقطات قريبة تظهر يonus وأصحابه، لينغلق الحدث على مشهد النيران المشتعلة وصوت القبلة المدوّي.

## **2- مونتاج المتاليات بالمراحل: Séquence par épisodes:**

يشتغل هذا النوع من المونتاج على أهم المراحل التاريخية التي تمنحنا إمكانية ربط الأحداث بالتاريخ وإعادة تركيبها وتفسيرها داخل الحمولة التاريخية، هذا ما أدى إلى تشكيل جملة من المتاليات رصدناها في مشاهد كثيرة على مستوى الفيلم، ارتبطت بصوت السارد (الراوي خليل) الذي اعتمد أسلوب طرح أسئلة عن تواريخ محددة ظهرت من خلال صوت السارد الذي امتنج بالصورة لتطفو المادة التاريخية فوق السطح في حين يتلاشى صوت الراوي تدريجيا، ويمكن أن نمثلها من خلال لقطة ثنائية تبدأ في الزمن [1] دو19أث/ج41 جمعت "خليل" بـ"يونس" النائم في غيوبية، 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/57أث] ج 1.



لقطة متوسطة مغادرة نهيلة والشيخ القرية



لقطة قريبة خليل يقلب يقلب يونس

كما استعمل المخرج تقنية أخرى لاسترجاع حادثة تهجير شباب المقاومة الفلسطينية إلى الدول العربية، يظهر خليل في لقطة قريبة جدًا يبدأ توفيتها في [45د و40ثا/ج2] حيث يستغرق في قراءة رسالة جاءته من طرف أمّه وعند وصوله إلى جملة بحث عنك في الملعب البلدي تنتقل عدسة الكاميرا إلى فضاء جديد، مصحوب بعنوان جنبي على كادر الشاشة "الملعب البلدي أوت 1982"<sup>(1)</sup>، تظهر الكاميرا في حركة سائرة وكأنّها تتفرس وجوه الشباب الفلسطينيين الذين كانوا مشغولين بمعاملات السفر، تنتقل 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 ، يقرّر هو الآخر الالتحاق بالجماعات المهاجرة فيلحق بإحدى الشاحنات العسكرية التي بدأت تتحرّك نحو وجهتها ، لكنه سرعان ما يغيّر رأيه فيقفز إلى الخارج دون أن يخبر أصدقائه عن سبب تغيير رأيه المفاجئ، والواقع أنّ أسلوب تدفق اللقطات المناسب مع إيقاع مجرى الصور والأصوات، أسهم في إدراك

في 30 أغسطس أشرقت القوات المتعددة الجنسيات على خروج منظمة التحرير الفلسطينية من لبنان وانسحاب القوات الإسرائيلية ووصول

<sup>(1)</sup>القوات الأمريكية والإيطالية والفرنسية للإشراف على خروج مقاتلي منظمة التحرير.

القارئ للسبب الذي دفع "خليل" إلى تغيير رأيه في موضوع الهجرة، فهو الوحيد الذي لا يملك شخصاً يكرث لحاله ويحزن لفقدانه.

## 2- الصوت والصورة وإنتاج الزمن:

لا يمكن أن نتحدث عن تحليل فيلمي دون أن نجمع بين الجانبين السمعي والبصري، حيث يسمح هذا التوليف بمضاعفة فرص استيعاب المحكي عند المشاهد، حتى عندما ندرك قدرة الصورة على تثبيت الزمن وتعيينه من خلال الاستحضار وقدرة الصوت على الاستمرار في الزمن الخطي، يبقى المونتاج من أبرز الوسائل التي تعمل على صياغة جملة من العلاقة التي تجمع بينهما، ويمكن أن نميز بعضها من خلال هذين النموذجين من فيلم "باب الشمس".

### أ- العينة الأولى:

يتجلّى الزمن على مستوى الصوت دون أن يتعدّاه إلى الصورة، يظهر خليل في لقطة قريبة جالساً إلى جانب "يونس" يحدّثه قائلاً: «بعدما استقال عبد الناصر سنة 62 وقفت في نصّ المخيّم وقلت من الأول، وبعد رجوعك سنة السبعين من مذابح الأردن، قلت لها من الأول يا مرى وظليتك ماشي»

هذا النموذج يحبس الزمن داخل الصوت، فالمشاهد لا يرى الأحداث على مستوى الصورة من خلال تقنية الفلاش باك كما حدث في مشاهد سابقة.

### ب- العينة الثانية:

يظهر خليل في لقطة ثانية جديدة تجمعه بـ"يونس" يحده قائلاً: «إنت فُلتَّلي إِنْو فلسطين ضاعت عشانكم محاربتوش زيّ المنام زيّ المجانين زيّ مش عارف إيش (...) وين كنت يوم هجمت وحدة البِلَماق ومعها بِغال محمّلة بالدَّخَاير، وَ دَحرَجْت بِرميل المتفجرات على بلدكم»

يمتزج صوت السارد بفضاء صوري جديد، يتمثل في مشهد خارجي لقرية عين الزيتون ليلاً، أضواء بعيدة تقترب في بطيء ، يُظهر هذا النوع من المونتاج حركة الزمن داخل الصورة \*، في حين يأتي الصوت لسد الفراغات التي تُخلفها الصورة، فالمشاهد يدرك من خلال الصورة أنّ قرية "عين الزيتون" قد تعرضت للقصف، لكنه لا يعرف السنة التي وقع فيها الهجوم.

يمكن أن نعرض بعض أنواع تجليات الزمن داخل الفضاء الصوري والشريط السمعي من خلال الجدول الآتي:

---

\* لا تعرف الصورة المتحركة سوى زمن واحد (الحاضر) زمن المشاهدة، يتضح هذا من خلال استحالة إدماج مسافة بين النشاط الحكائي وبين المحكي، خلافاً للأدب الذي بإمكانه إدماج مسافة بين زمن القصة وزمن السرد.

نوع المونتاج	الحدث	التاريخ
- اندماج الصوت في الصورة	زواج يونس من نهيلة	1943
- اندماج الصوت في الصورة	سقوط قرية عين الزيتون	15 مارس 1948
- انحصار الحدث على مستوى الصوت	استقالة جمال الدين	1962
- انحصار الحدث على مستوى الصوت	مذابح لبنان	1970

### 1- المزج السمعي: *Tuilage audio*:

يعتبر المزج من إحدى خواص التقنيات السينمائية، ويفتهر على مستوى الصور من خلال ذوبان الصورة السابقة في الصورة اللاحقة، والأمر نفسه مع المزج السمعي بحيث يعتمد على الصوت الذي يجمع أكثر من لقطة أو مشهد، ويتلاشى تدريجياً بصفة انسيابية لا تشعر المشاهد بالخلل على مستوى إيقاع الصوت، ويمكن أن نجد في جملة المشاهد الطويلة التي صورت الهجرة الجماعية للفلسطينيين في اتجاه قرى مختلفة، يرتفع تدريجياً صوت يبدو أنه صوت يخرج عبر مكبّر الصوت، حيث يقول المتحدث «ممنوع على العرب التوادج بهذه المنطقة، سنقتل رجالكم ونقترب نساعكم» هذا الصوت يتكرر عدة مرات على مستوى مشاهد متصلة ثم يبدأ في التلاشي تدريجياً «يتناصب هذا النمط من الرابط من إنتاج أثر نفسي يضغط على الشخصية بواسطة الصوت المستمر<sup>(1)</sup>» الذي يجعل الشخصية تشعر أنها 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 الفاجر.

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص 491.

هذا ما يدفعنا إلى القول أن ظهور الصوت واستمراره في الفضاء دون الإعلان عن هوية المتكلّم، يحمل دلالات عميقة تصب في طبيعة الإسرائيلي "المكر والخداع" المتقاربة مع طبيعة العربي السذاجة العمياً.

## **Pont audio par trucage: 2. الجسر السمعي بالنسج**

يظهر هذا النوع من المونتاج في نمط الصوت الواحد الذي يربط بين لقطتين أو مشهدتين مختلفتين، حيث يعمل على تفعيل إيحاءات مرتبطة بمضمون الحدث الذي يجمع بين مشهدتين بالرغم من انفصالهما الظاهري، ولعل شريط الأغنية واحد من الآليات التي يمكن لها أن تقف على مثل هذه الظواهر في المحكي الصوري، يرتفع صوت أغنية "سابكي لـ فيروز" داخل مسجّلة سيارة "شمس" التي كانت في طريقها إلى مخيم "المية مية" حيث كان مقدراً لها أن تُعتَال بطريقة بشعة، من جهة أخرى يتوجه "خليل" إلى مقر كتيبة "شمس" قصد تتبّيهما وقد رافق وصوله إلى هناك الأغنية نفسها، ينهاه "خليل" عندما يكتشف أنه وصل متأخراً، في حين تواصل "شمس" تقدمها إلى المكان عينه والملفت للانتباه هو استمرار الأغنية أثناء وبعد اغتيال "شمس"، ولعل استمرار الجسر السمعي لشريط الأغنية في هذا المستوى يحمل دلالات عميقة تتمثل في نمو الجريمة في أوساط الفلسطينيين الذين أصبحوا يتقاولون فيما بينهم، متassisين الهدف الأسماى لوجودهم - استرجاع الوطن - وهو الشيء الوحيد الذي يستحق التضحية بالنفس والتفيس.

## **Raccord en fondu 3- الترابط بالمزج**

يعمل هذا النوع من المونتاج على ربط المشاهد الطويلة من خلال عمليات المزج المتتابعة، تأتي في إيقاع انسيابي لا يشعر المشاهد معه بالقفز على الزمن، ما يُسمّه في تقدّم وتيرة السرد نحو الأمام وهذا ما سجلناه من خلال المشاهد الطويلة التي صورت الهجرة الجماعية لأهالي القرى الفلسطينية نحو مخيمات اللجوء اللبنانيّة في مدة ساعة وسبعين

وعشرين دقيقة دون أي قفزات على مستوى الزمن، ولو أمعنا النظر في هذه المدة لوجدناها قريبة من المدة الزمنية التي نعيشها في الحياة الواقعية عندما ننتقل من فضاء إلى آخر، لكن هذا لا ينفي أنها غير كافية للانتقال من قرى فلسطين إلى الجنوب اللبناني حيث استقرت الجماعات المهاجرة.

على العموم يمكن الاستنتاج أن المونتاج يسلك طرقاً متعددة في عمليات الربط والقطع على مستوى الصورة والصوت، وبعد الزمن هو العامل الم-blur للعملية المونتاجية، من خلال حركته في اتجاهات مختلفة (استرجاع/استشراف) ما يجعل منه العنصر الأساسي في السينما، إذ قد نتخيل مشاهدة فيلم دون حوار ودون شخصيات أو دون موسيقى، لكن مستحيل أن نتخيل عنصر الزمن الذي يسري في مجرى اللقطة والمشهد ولعل هذا ما يجعل السينما حقيقة.

### 3- الترتيب بين زمن الرواية وزمن الفيلم:

لعب الزمن في النص الروائي "باب الشمس" دوراً لا يستهان به في بناء الأحداث، إذ استطاع من خلال تشظيّه وانكساره أن يحفّز الوعي النشط لدى القارئ، الذي افترق عن كونه متلقيا سلبيا ليصبح عنصراً مشاركاً في جمع شتات الحكايات وإعادة تركيبيها وفقاً لمخطّاته الإدراكية والمعرفية التي أنشأها قبل فعل القراءة وأثناءها وبعدها. اعتمد الفيلم المعدّ عن الرواية التقنية نفسها فيما يخصّ زمن التشطّي والانكسار، عمد المخرج من خلالها سرد الأحداث من زوايا مختلفة وبأساليب متعددة، ولعلّ اعتماد الكاتب "إلياس خوري" على تقنيات سينمائية كالتشطّي والتزامن والتواتر أسهم في تعمير إيقاع الرواية من إيقاع السينما، حيث استقاد المخرج "يسري نصر الله" من آليات وتقنيات كثيرة جاءت في نسيج الرواية.

**3- المفارقات الزمنية:**

أحدثت تقنية تيار الوعي التي التزمها المخرج مفارقات زمنية متعددة، أدت إلى كسر الزمن على مستويات عدة ما أسمهم في خلق ارتدادات واستيقات زمنية ظلت محكمة على مستوى التلاقي 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 رلو يتحمّل عبء الحكاية، يشرع "خليل" في سرد وقائع الحكاية مباشرة بعد استقرار الوضع الصّحي لـ"يونس"، وبما أنّ "خليل" لم يكن حاضراً في الحقل الصّوري لمعظم الأحداث التي يستحضرها، فإنه يلجأ إلى استخدام العبارة السّحرية "كان يا مكان" ما يعطي صفة الحياديّة للمحكي الذي هو بصدّد 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 الفيلي<sup>(1)</sup>، لذلك يلجأ المخرج إلى أساليب متعددة<sup>(2)</sup> (توهם المشاهد بتغيير الحقبة الزمنية أو الفترة الزمنية المقصودة تلخّصُها فيما يأتي :

- 1- قطع حاد، دون ربط معين، مونتاج حاد ( صورة الماضي تُعبّر عن صورة الحاضر وفي هذه الحالة يكون الحوار، الديكور، الملابس، الشكل الخارجي للشخصيات عنصراً موجّهاً يسمح للمُتقرّج 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 الفيلمية وزاوية النظر، سلسلة سينما وتلفزيون، دط، 2013، ص181، 182.

2- الرابط المتسلسل ويتعلق بلحظة مرتبطة بشخصية تسترجع ماضيها (حركة سائرة أمامياً، لقطة مكّبرة...) اختفاء الصورة الحاضرة وبداية ظهور صورة الماضي، ظهر هذا النوع من الاسترجاع في مقاطع سردية كثيرة، نذكر استرجاع "أم حسن" لحادثة التقاطها للرّضيع الذي أطلقت عليه اسم "ناجي" بعدما نجا من موته محظى، 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 الكويكبات تحت القصف - تظهر "أم حسن" امرأة شابة ترکض مع الأهالي بعيداً عن النيران الحارقة وصوت الرصاص، فجأة يرتفع صوت بكاء طفل صغير تعود "أم حسن" أدراجها تلتقط الطفل وتلتحق بالأهالي مرة أخرى.

3- تقنية التّضييب بين صورة الحاضر وبين صورة الماضي، ظهرت هذه التقنية مع الرواية "خليل" عند استحضاره لمشهد الهجوم على حي 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 التّبطيء تعتمد هذه التقنية على توقيف الصورة فترة من الزمن قد تكون قصيرة جداً بحيث لا يشعر بها غير الباحث المتخصص لكن سرعان ما تعود بنا إلى السرعة العادية، وجب أن نشير إلى أنه لم نجد النموذج المناسب مع هذه التقنية على مستوى الفيلم.

5- تقنية تغيير الإضاءة، الألوان، الانتقال من الصور الملونة إلى الصور بالأبيض والأسود، ظهرت هذه التقنية مع الرواية "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 وقصة الشعر والهدم ... والملفت للانتباه أنّ ظهور "الأبيض والسود" لم يدم طويلاً، 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 متصلة تمتزج مباشرة بلقطات ملوّنة تستمر حتى نهاية المقطع الاسترجاعي.

6- استعمال صوت خارج حقل الرؤية، لم تظهر هذه التقنية إلاّ مرّة واحدة رافقت استرجاع "خليل" لمشهد زواج "يونس" من "نهيلة" ولم يدم صوته طويلاً داخل حقل الصورة المسترجعة.

## 2- العودة إلى الأمام - الاستباق -

يبدو أنّ الاستباق في فيلم "باب الشمس" جاء نادراً بالمقارنة مع الاسترجاع الذي حضر في مقاطع سردية كثيرة، ولعلّ ذلك يعود إلى صعوبة تصوير الاستباق بحيث يقتضي المشاهد أنه أمام مشاهد استباقية أو ربما فرض الطابع التاريخي للفيلم حضور الاسترجاع دون الاستباق ومثلما هو الحال بالنسبة للأفلام السينمائية المعدّة عن روایات ذات طابع تاريخي اجتماعي يرتبط الاستباق بالأحلام ويمكن أن نختزله في النماذج الآتية:

### أ- العينة الأولى:

يظهر يونس في قاع حفرة مليئة بالجثث يرتدي قميص نومه الأزرق الذي خاطته "نهيلة" وقدّمه له قبل سفره إلى لبنان، في أعلى الحفرة تظهر "نهيلة" ترمي إليه قميص النوم الخاص بابنها "إبراهيم"، يرافق الصورة صوت موسيقى مرعبة تتبئ المشاهد بخطر سيحلّ بهما (يونس/نهيلة) يستيقظ يونس في حالة من الفزع والخوف ويسرع إلى صديقه "عدنان" ليخبره عن تفاصيل الحلم الذي تكرّر معه عدة مرات يترك "يونس" لبنان ويعود إلى منزله "بدير الأسد" ليصطدم بخبر موت "ابنه إبراهيم".

### ب- العينة الثانية:

تظهر "أم حسن" في فستان أبيض طوبل، تقف عند شجرة قريبة من مسجد الكويكبات" حيث كانت تقيم، تسرد "أم حسن" تفاصيل الحلم "الخليل" وتخبره أنها ستموت قريباً استناداً لتفسيرها للحلم، وهذا ما تحقق على مستوى السرد حيث ماتت "أم حسن" بعد زمن قصير من مشهد "الحلم".

جـ- العينة الثالثة:

يظهر على مستوى الملفوظ دون الفضاء الصوري، يخبر الدكتور أمجد "خليل" أنّ "يونس" في مرحلته الأخيرة، والأخرى به أن يخبر أولاده استعداداً لمراسيم الدفن، وهذا ما حدث بعد زمن قصير من مشهد الإعلان الصريح لموت "يونس".

انطلاقاً مما سبق نخلص إلى مجموعة من النتائج نحدّدها كما يأتي:

-يصعب على السينما بطبعتها الفضائية والصورية تجسيد العوامل الكامنة داخل الشخصية كالذكريات والأحلام والهواجس، لذلك تلجأ إلى تقنيات مختلفة [التضبيب، الألوان، الإضاءة، الشريط الرقمي ...] لتقفز على أزمنة مختلفة (الماضي/المستقبل)، باعتبار أن الصورة لا تعرف إلا زمانا واحدا هو الحاضر.

- تنوّعت أساليب الاسترجاع في فيلم "باب الشمس" بين استرجاعات مرتبطة بالصوت دون الصورة، واسترجاعات مرتبطة بالصورة والصوت معاً وأخرى ارتبطت بالصورة دون الصوت.

- يرتبط المحكي المكتوب بالماضي لذلك يظهر الاسترجاع في قالب متافق ينسّاب بشكل تلقائي نحو أزمنة بعيدة وبعيدة جداً تسهم اللغة في ضبطه، في حين ترتبط السينما بالعرض - الزمن الآني - لذلك سيدو الاسترجاع مُبهماً خصوصاً في السينما

الذهبية - 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 الصور الخالية من الكلام، يأتي الحوار في مرحلة ما بعد "الحلم" ليفسره ول يؤكّد 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 المحقق الفلسطيني بـ "خليل" يخبره عن نية المنظمة المتمثلة في تصفيّة 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 مدة زمنية قصيرة.

#### **4- الدّيومة:**

يرتبط الزمن في الفيلم بالصورة التي تعمل على ترتيبه وإعادة تركيبه، في حين ترتبط الديومة بالمدة الزمنية التي تأخذها الأحداث الواقعية داخل المحكي الفيلمي، ولما كانت الصورة ترتبط بالحاضر بالنسبة للمتكلّي، فإنّ ديمومة بعض الأحداث قد تقترب من الزمن الواقعي الذي تأخذه خارج المحكي الفيلمي، ويمكن أن نق卜 على مختلف الأنساق التي تأخذها ديمومة الأحداث والملفوظات الصوريّة داخل المحكي الفيلمي من خلال تقاطعها مع التقنيات السردية نفسها التي تعرّضنا لها في الروية:

**4- سرعة السرد:** عرفت سرعة السرد في الفيلم عدة توييعات نلخصها في التقنيات الآتية:

### **1- التلخيص:**

يعدّ التلخيص من أكثر الأشكال تسريراً للحكى، و إذا كان السارد في الرواية يعتمد على تقنية واحدة - القفز على مراحل زمنية وأحداث معينة - فإنه في الفيلم يأخذ أشكالاً وأنساقاً مختلفة، يعمل المونتاج على تركيبها من خلال التسريع والتجميد والتصوير التناوبي والمتوابي والتبايني ... ويمكن أن نعود إلى الفيلم لننقي بعض النماذج:

ينفتح المشهد الاسترجاعي لمراسيم زواج "يونس" بـ "نهيلة" على الزمن [20 د] و[ج1/ ج3] يستعمل المخرج تقنية المونتاج التناوبي حيث يعرض على فضاء الشاشة أجواء العرس المتصلة بمنزل العروس "نهيلة" وهو فضاء داخلي، ثم ينتقل إلى فضاء مغاير - خارجي - حيث يحتفل "يونس" مع ضيوفه في جوّ صاحب يميّز الرقص الجماعي والأغاني الفولكلورية يعلوه الهاتف وطلقات الرصاص.

استمرت حركة الكاميرا في التنقل بين الفضاءين مدة ست دقائق ل تستقر في الأخير عند فضاء واحد جمع العروسين، حيث ظهرت "نهيلة" في ثوب أبيض طويل تحمل عشرة شموع مثبتة على أطراف أصابعها تتجه نحو زوجها "يونس" الذي كان يفرش الأرض أمامها عنّا لكي تعبر فوقه واستمر هذا المشهد مدة دقيقتين، وعلى الرغم من أنّ المشاهد 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 مناسباً ودقيقاً، كسر جو الألم والخيالية التي شعر بها المشاهد بعد مشاهد طويلة من الحروب والدمار والموت والهجرة.

## 2- الحذف:

ظهر الحذف في مقاطع كثيرة من الفيلم لكن من الأهمية بمكان أن نشير إلى أنّ المخرج الجيد وحده يعرف كيف ينتقي المشاهد الدرامية من صلب العمل الروائي، دون أن يقضي على روح العمل الروائي «يمكن للفيلم أن يختزل سلسلة من الأحداث والصراعات في كتاب يحتوي على خمسين صفحة، في مجموعة من اللقطات لا تتجاوز ثلاثة دقائق<sup>(1)</sup>» فالمخرج الذكي لا يقتصر عادة بنقل المادة الروائية إلى عالم الصور دون عملية الانتقاء، ولعل مرحلة الانتقاء هي أصعب تحدّ قد يواجه المخرج خصوصاً عندما يكون أمام عمل روائي كبير، لذلك فإن الخبرة والذوق وحدهما قادرين على اختيار المقاطع السردية 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 طفلاً صغيرة في ساحة المنزل تجمع الخشب، ومن خلال القطع تظهر في الوضعيّة نفسها امرأة شابة في مقتبل العمر .

تتكرّر التقنية نفسها مع خليل الذي يظهر في معسكر التدريبات الخاص بالأشبال، يمرّ تحت الأسلاك الشائكة طفلاً لا يتجاوز الخامسة عشر سنوات وحين يمرّ تحتها للمرة الثانية يصبح شاباً 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 الأسلامك وسيلة للمرور عبر الزمن، إذ يجهل المشاهد الأحداث التي وقعت مع خليل [5 سنوات - 20 سنة] والأمر نفسه بالنسبة للأحداث التي خبرتها "نهيلة" في الفترة الزمنية التقريبية [ 9 سنوات - 20 سنة] «الحكمة الطبيعية تعطي المعلومات الكافية فقط لبناء القصة حسب الأسلوب والنوع »<sup>(1)</sup>

وهذا يعني أنه لا يمكن أن ننقل الحكمة بأحداث لا تخدم أسلوب المخرج ولا تنتمي مع الجنس الدرامي، فالاختيار يخلق فراغات على مستوى القصة، تعمل تقنيات السينما على ملئها بمعادلات صورية لفظية وهذا ما يجعل عالم السينما فنا جاماً لمختلف الفنون فهو يحاول بجهد أن يجمع كل الفنون في قالب درامي واحد.

#### **بـ-الحذف بمعنى القفز على فترات قصيرة:**

نشاهد عدنان في مشهد خارجي يحاول تهريب الأسلحة عبر الحدود اللبنانية الفلسطينية، يُقبض عليه من طرف الجنود الإسرائيлиين، ليظهر في المشهد الموالي داخل المحكمة اليهودية حيث حكم عليه بالسجن مدة 30 سنة.

في مشهد آخر يذهب أبو يونس إلى منزل أم "نهيلة" يطلب يد ابنتها، تظهر "نهيلة" في زي العروس في المشهد الموالي مباشرة، ومن النماذج التي تجسد الحذف على مستوى المحكي اللفظي نذكر:

لم تظهر نهيلة في فترة الحمل إلا مرة واحدة عندما كانت حاملاً بابنها البكر "إبراهيم" لكنها تكشف أثناء التحقيق الذي جمعها بالمحقق الإسرائيلي عن أولادها الآخرين «اسمي

(1) يحيى عزمي، السرد في السينما، أكاديمية الفنون ، دط، دت، ص 142

## نهيلة بنت محمد الشوال، مَرَت يونس إبراهيم الأُسدي، أم إبراهيم، سالم، نور، وحبلی بالبطن الرابع «

يساعد هذا النوع من التصريح «على حذف مقاطع تصويرية كثيرة ما يسهم في إزاحة اللبس والمضي بالحكمة في اتجاه تقدمي كما أنّ الاقطاع اللفظي أكثر مرونة من ذلك الخاص بالصورة<sup>(1)</sup>» وهذا يعني أن الكلمة المركزة قد تتوب عن مجموعة 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 غالباً ما يشعر بالحذف على مستوى الصورة [تغيير الفضاء، الألوان، الشخصية...]. في حين يتقبل الاقطاع اللفظي (الحذف على مستوى الأحداث) بمرونة وانسيابية أكثر.

### 3-المشهد:

نشأت السينما في عهدها الأول صامتة، اعتمدت في صياغتها على الحركات والإشارات والمناظر وتعابير الوجه والإيماءات \* ... وبالرغم من غياب الحوار إلا أنّ الفيلم نجح في التعبير عن نفسه وفي خلق عالم درامي سحر المشاهدين آنذاك، ومع تقدم التكنولوجيا ظهر الصوت الذي اقتحم الشريط الصوري من أجل دعم الصورة وتزويدها بآليات تواصلية جديدة تُقرّبها من المشاهد ويعدّ الحوار (الكلمات) من الرموز التّحكيمية في المحكي الفيلمي، يعمل على نقل أفكار وسلوكيات الشخصيات في قالب صوري يعطي للمشهد طابع الآنية حتّى عندما يكون الخطاب مسترجعاً.

(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-يناير 2017، ص8-9.

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أن الحوار في المحكي الفيلمي قد استفاد من الحوار الموجود في المتن الروائي، حيث عمد إلى تقليله في بعض المشاهد الحوارية وإلى نقله حرفياً في بعضها الآخر كما حدث في الحوار الذي جمع الأستاذ "يوسف" والضابط الإسرائيلي بعد الهجوم على قرية "عين الزيتون" والهوار الذي جمع "يونس" بـ"خليل" حول البرتقال الذي جلبته "أم حسن" معها بعد زيارتها الأخيرة لمنزلها بقرية الكويكبات - فلسطين<sup>(1)</sup> -

يمكن أن نعرض بعض المشاهد الحوارية التي جاءت مكملاً لفضاء الصورة

#### العينة الأولى:

- يُصوّر هذا المشهد الحواري المرّة الوحيدة التي يظهر فيها يonus في زمن العرض
- الحاضر - وبعد من أهم المشاهد الإيحائية والمعبرة.
- يonus: إيش هذا؟
- خليل: بررتقال من فلسطين "أم حسن" جابتُو معها.
- يonus: لاءُ، كمان الوطن لازم نوكلو، نوكَل كل بررتقال فلسطين، نوكل الجليل، نوكل فلسطين.

- الحوار الجيد لا يعتمد على عدد الكلمات ولا على غموضها كما نجده في السينما الذهنية، وإنما يعتمد على بساطة الكلمات التي توحى بالدلائل العميقة، ولا يتجسد ذلك إلا في وجود عمل متكمال يجمع بين الزاوية السمعية والصورية، حيث عمد المخرج إلى استخدام الصور القريبة جداً التي تُثير بطريقة مباشرة الجزء العلوي من جسد الشخصية، حيث تقترب عدسة الكاميرا تدريجياً نحو عمق الحقل لتغوص في اللون البرتقالي المتشكل

(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 الصدمة 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 مجبراً على قبول الجزء الصغير [جفات البرتقال] من الوطن في حين احتكر الجانب الإسرائيلي الجزء الأكبر من الأرضي الفلسطينية .

### العينة الثانية:

يظهر الدكتور أمجد وخليل في لقطة ثنائية قريبة داخل غرفة يونس مشهد داخلي تميّزه إضاءة خافتة.

- خليل: شو في يا دكتور إيش حالة الأخ "يونس"، اعطتلور مسيّل الدّم؟

- الدكتور أمجد: الشافي الله، ما أدموش أكثر من اثنين وسبعين ساعة، بعدها يموت الأفضل أنك تترك المستشفى والأحسن سلم حالك للأمن.

يكشف هذا الحوار عن شخصية "الدكتور أمجد" القاسية وغير مبالية لمصير الآخرين، كما يكتشف المشاهد سرّ "خليل" وسبب مكوثه في المستشفى لا بيارحه. على العموم يبدو الحوار في هذا النموذج بسيطًا ومبashراً 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 وإنما يسعى نحو تحقيق الفعل ورد الفعل عن طريق أقل عدد ممكن من الكلمات<sup>(1)</sup>» إذ يسمح الحوار المركز والبناء للعناصر السينمائية الأخرى بالبروز فيظهر المشهد بذلك متكملاً ومتناسقاً.

(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 أساساً بزمن العرض، يستمر "خليل" في الكلام محاولاً إيقاظ "يونس" الذي لا يتراوّب معه [لفظياً أو حركياً]:

- يا إلهي كيف تصير إلأشيا، انفجر دماغك وأنا حياتي انفجرت.

- أنا بسْ كِنْتُ أَحِبْهَا، لازمْ تقيق وتقول ما إلыш علاقة بالجريمة، أنا في عرضك يا يونس، أنا في حمايتك.

تحرّك عدسة الكاميرا تناوياً بين "خليل" و"يونس" في حركات متقاربة السرعة ما يوحي بدرجة القلق والاضطراب التي يعيشها "خليل"، وقد ظهر ذلك على مستوى الكلام أيضاً 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 الراوي \* ومن أمثلته المشهد الحواري الذي جمع "نهيلة" بالمحقّق الإسرائيلي في غرفة التحقيق بإحدى السجون الإسرائيليَّة:

- ما اسمك

- نهيلة مرّت يونس الأسي<sup>1</sup> ( ) يا الله شو حلو

\* الراوي : يمثل "خليل" دور الراوي الرئيسي في المحكي الفيلم، لكن صوته لم يتعذر المشاهد المعروضة في الزمن الحاضر، حيث لا نجد صوته كمعلّق [حكي مضاعف] أثناء ظهور الصورة، فدوره لا يتعذر التمهيد لظهور المحكي الصوري المسرود.

- شُو هُ لْجُو

- الضَّوْ يا سيدنا، صارِلي بَعْرَفْشُ أَدِيشُ بِالعِنْمَه وَلِسَ شِفتُ الضَّوْ.

- زَوْجَكِ فِينَ هُوَ، هل تعرفي مكانه؟ متى رأيته آخر مرّة ( ) (ألا تسمعين؟ ألا تسمعين؟ )

- بَلِي سَامِعْتَكْ، بس مِشْ عَمْ بَفْهَمْ عَمْ تِحْكِي تَحْوِي.

- أنت متّهمة وتهمنك خطيرة.

- شو هي يا سيدنا.

- أنت حامل أليس كذلك؟

- أيوه يا سيدنا

- وبعدين

- بَدِّي إِذْنُ من الحاكم العسكري عشان أحبل، بَعْرَفْ أَنَا حبلَي بَقْدَرْ أَرَوْخ.

- وين يونس، وينهو

- والله ما بعرف

- يَعْنِي هُوَ

- مين

- زوجك ( )

<sup>١</sup> تمثل هذه الأقواس زمن الصمت على مستوى الحوار الذي جمع نهيلة والمحقق الصهيوني.

- لماذا لم تجاوبني؟ جاوبيني وخلينا نكمّلُو، يونس هو والد الطفل ( )
- ما فِكْرُشْ -
- لدينا طرق ستُجبرك على الكلام، خذوها
- بدّ إِحْكِي -
- عظيم تفضلي
- ما عرفش مين أبو الولد. يعني مش متأكّدَه
- ما معنى هذا الكلام؟ هل أنت ... ( )
- إيه، أنا شرموطه، ليش ما فيش شراميط في دولتكم المُحترمة، سُجّل أنا شرموطه وما بَعْرَفْشْ مين أبو الولد.
- تعرفي أنك عاهرة، شيء مخجل
- مخجل شرّحتمونا، وسرقتو بيوتنا، وإِسَّا تعطُّونا دُرُوس بالأخلاق، إيه أنا شرموطه شر.. مو.. طه.
- نفوه، اخرجني.

يدخل هذا النوع من المشاهد الحوارية في الحوارات المطولة وقد ارتأينا أن نستحضر أغلبه نظرًا لدقة الكلمات المنتقاة ومدى انصهارها في كيان المرأة العربية

المضطهدة ولعلّ أهم النقاط التي يجب ملاحظتها عند الإصغاء إلى شخص يتحدث هي:

«نَعْمَةُ الصَّوْتِ وَرِخَامَتِهِ وَاختِيَارِ الْكَلْمَاتِ وَطَرِيقَةِ الْإِلْقاءِ وَالتَّوْقِيتِ<sup>(1)</sup>»

ولقد لمسنا هذه العناصر مجتمعة في حديث نهيلة، إذ بدت واتقة من كلماتها تتحدث في ببطء شديد ينم عن الذكاء فهي في موقف ضعف لابد لها من كسب بعض الوقت لاختيار الأجوية الصحيحة حيث لا مجال للعودة إلى الوراء، وقد استعانت بعامل الصمت الذي استقرّ المحقق، ما أكسبها الوقت المضاعف للتفكير في الحيلة المناسبة «الصمت في السينما وهم بصري وحقيقة في آن واحد، يوظّفه المخرج المتمكن من أدواته بجعل التقنية المناسبة في خدمة الفكرة التي يريد التعبير عنها، ثم يضع المتفرّج أمام فلسفة سينمائية أصلية<sup>(2)</sup>»

هذا يعني أنّ الصمت إن وظّف بطريقة جمالية وخدمة للفكرة متلما هو الحال في هذا المشهد الحواري، يغدو لغة متكاملة تتحدد أجزاؤها من خلال عناصر المحيط (الإيماءة، الديكور، الملابس، الإضاءة، الحركة، اللازم، ملامح الشخصية) «فالصمت نوع من التعبير والتواصل، وكلّما كان المشهد صامتا (دون حوار)، كلّما تعددت القراءات ما يزيد من قيمة اللقطة معرفيا وجماليا<sup>(3)</sup>» في حين قد يفقد دوره ويصبح عامل ضعف يؤثّر 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 سابقاً، الزوجة المهجورة التي تنتظر زوجاً غائباً، الأم المقهورة التي تتصدّى الفرص من أجل إطعام

(1) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص421.

(2) محمد اشويكة، السينما المغربية - أطروحات وتجارب - منشورات دار التوحيد، ط1، 2008، ص118.

(3) المرجع نفسه ، ص118.

أولادها، وقد تحقق ذلك عندما كذبت على المحقق وأقنعته بأنها امرأة فاسدة تعيش عن طريق علاقات غير شرعية أدت إلى جهلها هوية الأب، والملفت لانتباه أنها كانت تسرد هذه القصة المخجلة على مسامع المحقق ومساعديه دون أن يظهر على ملامحها أدنى مستوى من الخجل وقد تماطلت في جرائها عندما أصبحت تكرر بصوت مرتفع كلمة "شرمودة" بالنبر والتجزئة [شر..مو..طه] ما يدفعنا إلى القول أن للحوار وظيفتين « الأولى هي دفع الفعل إلى الأمام والثانية هي الكشف عن الشخصيات وخواصها<sup>(1)</sup>»

ولعل عامل التناقض بين طبيعة "نهيلة" السابقة وسلوكها في ذلك اليوم - يوم التحقيق - هو ما ولد عنصر الدهشة والإعجاب لدى المشاهد، فلو قدمت لنا الشخصية في إطار المرأة المنحلة ثم جاءت لتعلن عن جهلها لهوية الوالد وكانت ردة فعل المشاهد عادية، في حين أن ظهور نهيلة في مظهر جديد [لامح الوجه، حركة الجسد، رخامة الصوت، القهقةة العالية] أسهم في إقناع المشاهد أنّ الشخصية الدرامية في نمو مستمر تغذيها الظروف المحيطة بها وتتجّرّها في اللحظات الحاسمة، وقد استغل المخرج الضوء الخافت الموجود في غرفة التحقيق ليسّلط الإضاءة على وجه نهيلة دون جسدها « الوجه أساس الإيحاء والتأنويل<sup>(2)</sup> » هذا ما يدفعنا إلى الاستنتاج أنّ المخرج لم

يرد التواطؤ مع الكلام الجريء الذي صدر عن "نهيلة" إذ تجنب تسليط عدسة الكاميرا على الأجزاء الحساسة من جسدها، الشيء الذي دفع المشاهد إلى استحضار سلوك الشخصية الذي ظهر من خلال مواقفها



(1) حسين رامز محمد رضا، الدراما بين النظرية والتطبيق، ص236.

(2) محمد اشويكة، السينما المغربية -رهانات الحداثة ووعي الذات - دار التّوحيد للنشر ، ط1، 2012، ص212.

السابقة ومقارنته بسلوكها يوم التحقيق ليتمكن في الأخير من إصدار حكمه على مدى عفة أو فساد "نهاية"، شأنه في ذلك شأن المحقق الإسرائيلي الذي كان يراقبها قبل وبعد التحقيق وكذلك أهل القرية الذين كانوا يجتررون احتقارهم لها كلّما انقذ بطنها بالأطفال.

#### العنية الخامسة:

يعدّ هذا النوع من المشاهد الحوارية المنقوله حرفيًا عن النص الروائي، يظهر "يوسف" - معلم أطفال القرية - وسط أهالي القرية المجتمعين في الساحة الكبيرة للقرية بعدما أجبرهم الجنود الإسرائيليون بإخلاء منازلهم، تقترب عدسة الكاميرا تدريجياً وكأنها تبحث عن شخص معين، 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 صرخ النساء وبكاء الأطفال قائلاً «نحن نستسلم، قريتنا سقطت ورجالنا انهزموا، ونحن نستسلم، ونتوقع أن نعامل بطريقة إنسانية، انتبهوا جيداً، نحن أسرى، وعليكم معاملتنا كما يعامل الأسرى المدنيون في الحرب، نحن لا نشذ عطفكم، نطلب وسنرد إذا عاملتمونا بشكل جيد، فسنرد الحسنة بأفضل منها، غداً، كما تعلمون، سوف تدخل الجيوش العربية فلسطين وسنهرمكم، وعندما سنعاملكم كما تعاملوننا اليوم، الأفضل أن يتم التفاهم اليوم، اللهم إني بلغت<sup>(1)</sup>» رد المعلم "يوسف" كلّ هذا الكلام ذا الطابع الوعظي الخطابي، دون أن ينس الجندي الإسرائيلي بكلمة، والواقع أنّ مثل هذه الحوارات الطويلة تقتل إيقاع الفيلم وتؤدي إلى تشتيت انتباه المتفرّج «إنّ أسوأ ما يمكن القيام به من قبل الكاتب الدرامي

(1) باب الشمس، ص 175.

هو أن يجبر شخصياته على الكلام أو أن يتّخذ منها منافذ لوعظ والإرشاد والخطب فيبتعد عن شخصياته قدر ابعاده عن الدراما<sup>(1)</sup>»

فالحوار الدرامي عليه أن يمتص عواطف الشخصيات ويكشف دوافعها ثم يوظفها في مجموعة من الكلمات المركزة والمؤثرة من حيث المعنى والإيقاع والنبرة ودرجة الصوت في وقت قصير، أمّا باقي العمل فيترك للصورة التي تترّقى على عرش السينما ولا تترك مجالاً للصوت، ولا يفوتنا أن نشير إلى أن الحوار في السينما العربية والسينما الجزائرية على وجه خاص لا يزال في حاجة إلى دراسة جديّة نابعة من عمق الثقافة العربيّة ومتقاطعة مع التجربة الإنسانية، وأنا شخصياً أجد حواراتها هزيلة لا ترقى إلى قوّة الحوار الدرامي، ناهيّك عن نبرتها الخطابية العالية وكأنّ المشاهد يستمع إلى صرخة خال من الإيقاع الذي يفترض أن ينبع من داخل الشخصية مثلما هو الحال في الأفلام العالمية، هذا ما يدفعنا إلى القول أن الصورة تبقى أبلغ من الصوت حتّى في المشاهد الدامية التي تحمل عادة الكثير من الصرخ في الأفلام العربية، ولعلّ الوقت قد حان لمراجعة نبرة الصوت وحذتها في الحوار داخل السينما العربية التي تمثل أجمل لغات العالم بلاغة وإيقاعاً.

#### 4-الوقفة:

ترتبط الوقفة في الرواية بالوصف حيث تتحمّل لغة المؤلّف مسؤولية تقديمها في جزئياته وكلياته بالتدريج 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 «تتكلف سلسلة من التقنيات وأاليات التشكيل بتجسيد الوصف في اللقطات من أجل إضاءة تفاصيل شخصية أو مكان ما، والإصرار على تقديم الجزئيات المشكّلة والمصاحبة لحدث معين<sup>(1)</sup>»

وإذا كان المؤلّف في الرواية يعتمد على العين المجردة في نقل ووصف الفضاء والعناصر المشكّلة له، فإنّ المخرج يحتاج إلى الكاميرا في وضعيات متّوّعة محمولة بواسطة آلات<sup>(\*)</sup> مختلفة «حركة الكاميرا الترافلينغ المرافقه والجانبيه التي تتتكلف من جهة بعرض الحركة ووصف الفضاء الذي تحرّك فيه، أو من جهة أخرى حركة الكاميرا البانوراميّة الأفقية أو العمودية التي يجري استعمالها من أجل وصف الفضاء بصورة إجمالية<sup>(2)</sup>»

نعرض بعض النماذج من المحكي الفيلمي التي تصوّر لنا مظاهر الوصف في وضعيات مختلفة:

#### العنبة :

- ينفتح المشهد على لقطة عامة تقترب عدسة الكاميرا تدريجياً من نوافذ المنازل قرية عين الزيتون - وكأنّها تخلس النظر وفي حركة أفقية سائرة ° تصور خلف النوافذ، مشاهد الحياة اليومية لأهالي القرية (لعب الأطفال، حضن الأمّهات لأولادهن...) ومن خلال حركة الكاميرا التناوبية، ننتقل إلى مشهد خارجي حيث يستعد جنود إسرائيليون للهجوم على

<sup>(1)</sup> وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص516.

تساعد هذه الآلات في وضعيات متعددة على نقل اللقطات في وضعيات مختلفة تتوافق مع رؤية المخرج وتحيلنا إلى قراءات محددة ، من أجل التوسيع في هذا المجال يرجى العودة إلى فران فينتوار، الخطاب السينمائي، تر علاء شنانة، المؤسسة العامة للسينما، دمشق، 2012،ص241-297\*

<sup>2</sup> وافية بن مسعود، ص516.

لقطة متحركة هي في الأصل لقطة تكون فيها آلّة التصوير موضوعة فوق أي نوع من العربات، أو الآليات المتحركة مثل عربة آلّة التصوير، الرافعة الشاحنة، السيارة، بل حتى قد تكون مرتبطة بشخص ما.

القرية، يقتربون تدريجياً مخترقين عتمة الليل بمحابيهم وصوت براميلهم المحسنة بالمتغيرات، تبدأ عمليات التّفجير، يرتفع صوت الأطفال وصرخ النساء، يشرع الأهالي في الهروب، وتبدأ مشاهد الموت والدمار بكل أنواعه، تتتسارع حركة الفارين وكذلك حركة الكاميرا، التي أصبحت فجأة في كل مكان تتنفس وجوه الأطفال والنساء والشيخ التي بدت مصبوغة بالخوف وبالسُّواد يُحاصر الناجون من أهل القرية في الساحة، ويُجبرون على مغادرة المكان وهكذا تبدأ رحلتهم الطويلة من قرية إلى قرية وصولاً إلى لبنان، وقد استغل المخرج المناظر الطبيعية التي ربطت بين فلسطين وجنوب لبنان، من خلال الصورة الثابتة (\*) (Image Fix) التي كثيرة ما يقرب من الصورة الفوتوغرافية في تصوير مظاهر الغروب، جريان الأودية، سقوط ماء الشلال، وقد حرص المخرج على إرفاقها بموسيقى تصويرية تعبر عن الحزن العميق الذي سكن فؤاد الفلسطينيين ، كما تتبع عدسة الكاميرا ركام القرى الفلسطينية بعد إفراغها من سكانها في لقطات بانورامية \*\*\* ماسحة وأخرى سائرة قريبة أو متوسطة، غطّت المذابح الجماعية التي طالت الإنسان والحيوان وأبرزت الجانب الوحشي للعدو الإسرائيلي.

## 5- التواتر

يمكننا أن نلاحظ بوضوح من خلال مشاهدتنا للفيلم أن التواتر من العناصر المميزة لبنيّة الفيلم، إذ يعمل التواتر على تفعيل ذاكرة المشاهد 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، ص 66، 67.

\*\* يرجى العودة إلى عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية نظر، ص 86.

هذا النوع من السرد يعمل على الموازنة بين تواتر الأحداث في القصة المنقولة وتواتها في المحكي الفيلمي كما يحرص على عرض الحدث بالعدد نفسه الذي مثّله في الواقع [مرة واحدة في القصة تقابلها مرة واحدة في العرض] ولا يعود إلى تصوير الحدث مرتين إلا إذا كان هذا الحدث قد وقع فعلاً مرتين أو ثلاثة... على مستوى القصة، نذكر بعض الأمثلة من المحكي الفيلمي: مشهد اغتيال "شمس"، شاهدناه مرتين واحدة كما حدث في القصة مرتين واحدة، كذلك مشهد موت "يونس" ومشهد القبض على "عدنان"...

يمكن القول إن معظم المشاهد ظهرت مرتين واحدة إذ لم تكن هناك حاجة درامية أو سينمائية تفرض إعادتها، وقد جاء هذا تماشياً مع الخطية الزمنية التي اعتمدها المخرج في تقديم مادته السينمائية عكس المؤلف الذي ركز على الزمن الارتدادي ولعل اعتماد المخرج على تقديم 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:** يتلخص هذا النوع من السرد في مشهد الأعمال الروتينية التي ينجزها "خليل" عندما يكون في غرفة المستشفى [تغيير المصل، قياس درجة الحرارة، تحميم يونس، شفط البلغم، قطرة العيون...] وبالرغم أنّ مثل هذه الأعمال تتجزء بصفة يومية إلا أنها لم تظهر على مستوى الصورة إلا مرتين واحدة وقد لاحظنا وجود "السرد المتشابه" على مستوى المحكي اللفظي الذي جمع الشيخ إبراهيم بأم "نهيلة".

- أم نهيلة: أَسْوِلَك شاي.

- الشيخ إبراهيم: أقعدني إنتِ بابنة مشغولة.

إِي وَاللَّهُ مُشغُولَةٌ بِالْعَزِيمَةِ أَلَّى عَمَلَهَا "كاظِمُ بِيكَ" ، عَامِلٌ عَزِيمَةٌ كَبِيرَةٌ لِمَلَكِيْنِ مِنْ "دار السُّرْسُقَ"<sup>1</sup> ، بِدَهْمٍ يِيجُو مِنْ لِبَانَ ، وَيُمْكِنُ بِيِيجِي الْأَنْجَلِيزَ ، شَغْلَةُ أَرَاضِي بِيعٍ وَشِرِى ، اللَّهُ يَلْعَنُ الْيَهُودَ عَالِانْجَلِيزَ عَالِّيَّ بِيِبعُوا الْأَرَاضِيَ «

يكشف هذا المحكي اللغطي عن عمليات بيع الأراضي الفلسطينية التي كانت جارية قبل سنة النكبة 1948، والظاهر من خلال الملفوظ أن هذه العمليات تكررت على مستوى القصة لكنها لم تظهر في المحكي إلا مرّة واحدة.

ومن أمثلة السرد المتشابه الحوار الذي جمع "شمس" بـ "خليل" عندما أخبرته عن قسوة زوجها الذي كان يضرّها ويطلق عليها أبغض الشتائم بصفة يوميّة، لكنها لم تحك عن هذه المعاناة إلا مرّة واحدة.

### 3 - السرد التكراري:

يتعلّق السرد التكراري في فيلم "باب الشمس" بالصورة والصوت معاً، حيث اعتمد المخرج على تصوير الحدث نفسه في أزمنة متباينة ومن زوايا مختلفة، يظهر في كل مرّة جانبًا كان محجوباً في التصوير السابق حيث يزوّد المشاهد بمعلومة جديدة تساعد في فهم الإطار العام للحدث.

### 1 - العينة الأولى:

تظهر شمس في لقطة قريبة جالسة قرب "خليل" الذي كان غارقاً في نومه تخرج مسدسها تحدّق إلى خليل \* تحشو مسدسها بالرصاص وتصوّبه نحوه، لكنّها تعود لتجتمعه

---

آل السرق من لبنان ملاكين لمرج ابن عامر بفلسطين مساحته 400 ألف دونيم ويشتمل على 22 قرية من أخصب سهول فلسطين باعه آل السرق بين عامي 1921 و 1925 للمعمرين اليهود ما أدى إلى ارتفاع نسبة البطالة عند الفلسطينيين وتضييق الخناق على حركتهم داخل أراضيهم لمزيد من المعلومات عد إلى جهاد فلسطين العربية، ص 79.

داخل محفظتها ثم ترتدي حذاءها العسكري وترجع مسرعة تتزل عبر الدرج تصطدم بـ "أم حسن" التي ترمقها بنظرات حادة، بعدها مباشرة تظهر "شمس" في زقاق ضيق تسير تحت وقع المطر الغزير، تصل إلى منزل صغير في زقاق ضيق تتوقف ثم تناجي بصوت مرتفع «سامي أبو دياب، سامي أبو دياب» تستدير تحمل مسدسها يظهر "سامي" أمامها تطلق النار عليه وتقرّ مسرعة.

يظهر المشهد نفسه لكن تتغيّر وضعية الكاميرا - زوايا النظر \* ويتغيّر لباس شمس، وتحذف بعض اللقطات، تخرج شمس من غرفة خليل بعدها تودّعه، وعند نزولها على الدرج لا تلتقي "بأم حسن" متلماً حدث في المشهد الأول، تسير في زقاق ضيق، تصل إلى منزل "أبي دياب" تأخذ وضعية مختلفة عن الوضعية التي أخذتها في المشهد الأول، تناجي «سامي أبو دياب، سامي أبو دياب، انزل» تطل زوجته من النافذة ترد على "شمس" «شو بدك منّو» تجاوبها "شمس" بدّي احكي مع زوجك، مش معك، "أبو دياب" وعدني بالزواج، يظهر سامي أمامها، يدفعها إلى الحائط وينعتها بالعاهرة تخرج مسدسها وتقتلها، تخرج زوجة "سامي أبي دياب" تضمّه إلى صدرها وتبدأ في الصراخ الممزوج بالبكاء (شمس قتلتتو، العاطلة قتلتلو...)

يمكن للمُشاهد العادي أن يكتشف حضور تفاصيل جديدة وغياب أخرى، لكن تبقى روايا تبئر الشخصيات والفضاءات و الزمن العرض من اختصاص الباحث الذي غالباً ما ينتبه إليها.

## 2-العينة الثانية:

---

\* سنتوسع في المبحث المولاي في هذا الموضوع - زاوية النظر -

يحكى "خليل" لصديقه "كاترين" عن كيفية موت "عدنان" الذي جنّ بعد خروجه من السجن الإسرائيلي في مشهدين مختلفين، حيث يظهر "يونس" في المشهد الأول أمام عدنان الجالس على كرسي، يحمل "يونس" مسدّسه ويقوّص على رأسه، يسقط عدنان على الأرض ميّتاً، تستغرب كاترين من هذه النهاية، فيعود ليغيّر قصته لكن يُبقي التكرار على مستوى المحكي اللّفظي دون أن يتعدّاه إلى المستوى الصوري، يحكى "خليل" عن مرض "عدنان" وعن "جذونه" الذي دفع بأولاده إلى وضعه في مستشفى المجانين حيث كانت نهايته على إثر صدمة كهربائية عالية.

### 3-العينة الثالثة:

تحكي "نهيلة" لـ"يونس" عن موت ابنهما "إبراهيم" بطريقتين مختلفتين حيث تذكر في المرة 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 واتجاهات متّوّعة ما أدى إلى طفو أكثر من زاوية نظر على مستوى المادة السينمائية (الشخصيات فيما بينها) وعلى مستوى العرض (المشاهد) الذي وجد نفسه مجبراً على التحليل والمقارنة وإبداء الرأي.

**6-الفضاء الفيلمي:**

لا يمكن أن نتحدث عن الزمن دون أن نربطه بالفضاء الذي يحتويه من خلال حركة الأشياء وال موجودات والأشخاص و... في المكان الواقعي، لكن ما يهمّنا في هذه المرحلة هي المادة الحكائية المحاصرة داخل كادر مُستطيل، تسكن بين أضلاعه وتتحرّك في العمق «هذا المكان هو مكان سينمائي بالطبع ولكنّه يعاني التجزئة والانقطاع بل والانعزal عن سياق أوسع وأشمل، هو ما نسمّيه بالمكان السردي<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنّ المكان السينمائي يأخذ وجوده من خلال المكان السردي الذي ينتمي إلى عالم القصّة، لكنه يخضع إلى تقطيعات وتغييرات كثيرة تتماشى والطابع العام لمساحة العرض السينمائي «المكان الفيلمي هو الحيز الذي يجري فيه الحدث عبر الصورة المتحركة ويخضع لانتقائية تميّزه عن الأماكن الأخرى لتصوير ذلك الحدث، وهو إما مكان طبيعي خارجي، مما لا دخل للإنسان في بنائه كالغابات والجبال والصحاري وغيرها، أو هو مكان فِيزيقي بناه الإنسان كطراز العمارة والأثاث ويخضع لاستشرافات البُعد النفسي والاجتماعي والثقافي، فهو مرتبط بالأحساس والذوافع وال حاجات، ويأتي في سياق خصائص ذاتية تميّزه وترتبط أجزاءه بعلاقات إنسانية يجري لإظهارها من خلال الوسائل التعبيرية الصوريّة كالإطار والإضاءة والعمق وخواص التصوير والحركة والزمن<sup>(2)</sup>

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص166.

(2) طاهر عبد المسلم، عقرية الصورة والمكان، دار الشروق، ط1، الأردن، 2002، ص28 - 29.

فالفضاء السينمائي لا ينحصر في المكان الذي تقع فيه الأحداث، وإنما يتعدّاه إلى الفضاء المُمتد في عمق الكادر عمودياً وأفقياً وكذلك إلى ما خلف الكادر "الشاشة المرئية" هذا ما يسمح بتفعيل العملية التخييلية لدى المشاهد، الذي غالباً ما يرتبط بصرياً وذهنياً بالأحداث وبالأمكنة التي شغلتها «مساحة ذلك المكان تظلّ مفتوحة غير محدّدة أو ثابتة ولكنّها تخضع فقط لحجم ومساحة الأحداث، وأيضاً لتلك الإشارات أو للأفعال وردود الأفعال من وإلى المساحة المرئية من حيز الشاشة<sup>(1)</sup>»

ومن الأهمية بمكان أن نشير إلى أنَّ الكادر \* (الإطار) السينمائي لا يرتبط بتاتاً بالأحداث المحصورة في ذلك المستطيل الصغير، فالفضاء السينمائي أعمق وأبعد من ذلك، متّماً يعمل النص الروائي على خلق فضاءات تخييلية غير موجودة داخل نسيج النص، كذلك السينما تستفيد من قدرة المشاهد التخييلية للانفتاح على فضاءات لا محدودة «لا يمكننا الكلام عن المكان السينمائي إلاّ من خلال توضيح ارتباطه بما هو داخل أو خارج الشاشة<sup>(2)</sup>»

حيث يظهر على الشاشة جزء منه في حين يبقى الجزء الآخر مرتبطاً بعالم ما وراء الشاشة والذي هو «جزء لا يمكن تجاهله من العالم المتخيل لمكان السرد<sup>(3)</sup>»

(1) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص165.

\* اختلاف الباحثون في مصطلح "الإطار" "الحيز" "الكادر" المقابل لشاشة العرض، وقد راح الكثير منهم يتبنّون مصطلح

\* "الإطار" عد إلى السرد السينمائي، ص159

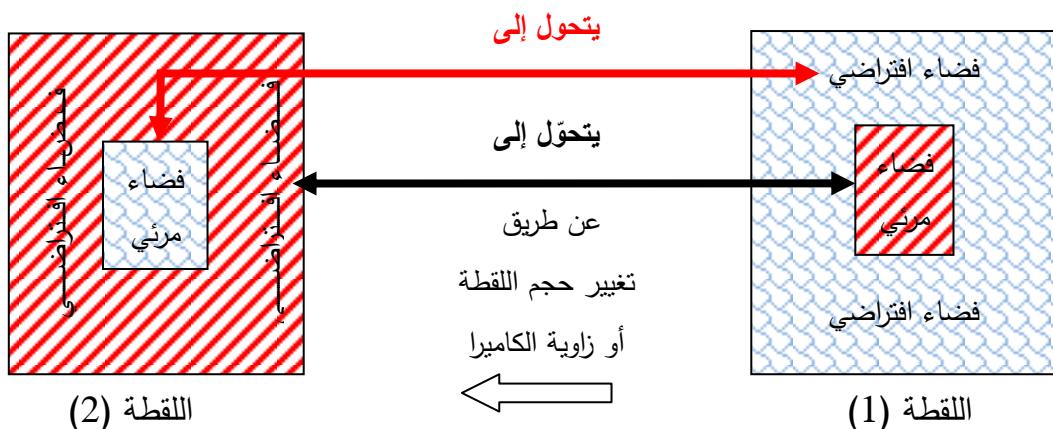
(2) Jacques Aumont, Esthétique du Film, Arman Colin Cinéma, 3<sup>em</sup> édition, p15

(3) فاضل الأسود، السرد السينمائي، ص162.

هكذا يصبح الفضاء السينمائي حصيلة قراءتين في اتجاهين مختلفين [من/إلى] تُرسل الشاشة فضاءات متّوّعة من خلال الصور المرئية، يستقبلها المشاهد ويعيد بناءها ذهنياً لتأخذ أبعاداً وأشكالاً تُفوق الخطوط الوهميّة المحصورة داخل الإطار.

يضع "نويل بورش" تعريفاً جديداً للفضاء غير المرئي، أطلق عليه الفضاء الضدي «إذا كان المجال يتميّز بوضوح فيما هو محدود داخل الإطار وما هو مرئي فيه، فالمجال الضدي يتعلّق بما هو غير حاضر في المجال ويفترض أن يكون موجوداً خارجه، ولا يجري التعرّف عليه إلّا بعودته للدخول مجدداً».<sup>(1)</sup>

هذا يعني أنّ المجال الضدي هو المجال الذي يدرك المشاهد وجوده لكنه لا يراه داخل الإطار، ويتأسّس من خلال حركات الكاميرا، حيث تسمح وضعيات الكاميرا المختلفة بكشف أجزاء غير مرئية لكتّها مُدركة بالنسبة للمشاهد، لأنّها ببساطة موجودة في محطيه، كما تسهم زوايا نظر الشخصيات من خلال اللقطات القريبة أن تتبيّن المشاهد بوجود فضاءات أخرى غير مرئية، قد تصبح مرئية بمجرد دخولها داخل الإطار، ارتأينا أن نوضّحها من خلال الشكل الآتي:



(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والفيلم، ص400.

يظهر هذا الشكل كيفية تحول الفضاء المرئي في اللقطة (1) إلى فضاء افتراضي في اللقطة (2) وكيفية تحول الفضاء الافتراضي في اللقطة (2) 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 مدرورة [حجم اللقطة - زوايا النظر - مداخل ومخارج الشخصيات \*، حركة الكاميرا] وقد يترك لعملية المشاهدة التي أصبحت عملية إيجابية وحيوية بفعل تداخل تقنيات السرد السينمائي مع آليات العرض السينمائي.



لقطة الثلاثة تظهر ثلاثة شخصيات متباينة العمق داخل فضاء الكادر

---

\* تربط "مداخل ومخارج الشخصيات" بالفضاء الافتراضي، حيث يعمد المشاهد من خلال تعديل مخيّلته على تصوّر فضاء يناسب وطبيعة العرض - المشهد المرئي - ويتوضح هذا النوع من المشاهد الافتراضية في المسرح، حيث يصعب خلق جميع الفضاءات.

**6 - أنواع الفضاء الفيلمي:**

لا يمكن أن نتحدث عن الفضاء دون أن نربطه بالدلّالات التي يُنتجها من خلال تفاعله مع العناصر الموجودة داخل مجده، والتي يأتي عرضها داخل اللقطة الواحدة أو داخل سلسلة من اللقطات، وقد قسم الباحث "أوندري قودرولت" الفضاء إلى أربعة أقسام هي على الترتيب الفضاء المفرد، الفضاء الغيري، الفضاء القريب، الفضاء البعيد.\*

**1- الفضاء المفرد (الهوية): L'identité spatiale:**

يعتمد الفضاء المفرد على تتبع محتويات الفضاء داخل لقطة واحدة أو سلسلة من اللقطات تتتمي إلى المشهد نفسه، تعمل الكاميرا على تصويره من زوايا مختلفة تعتمد على لقطات متتوّعة (قريبة/ بعيدة)، لكنّها تحرص في كلّ مرّة على العودة إلى تصوير الفضاء الأول «ذلك هو السبب الذي يجعلنا نتكلّم عن الهوية الفضائية<sup>(1)</sup>».

ولعلّ التأكيد على جزئية فضائية في الفيلم، من شأنه توجيه بؤرة المشاهدة إلى مقاربات نوعية تتطاوع مع رؤية المخرج والذي عادة يحسب لكلّ لقطة حسابها، من حيث علاقتها بلقطة سابقة وأخرى لاحقة داخل الإطار العام للصورة، ويمكن أن نعرض بعض نماذج "الفضاء الهوية" من خلال المحكي الفيلمي الذي وجدها غنياً بالدلّالات المتعلقة مع الهوية الوطنية .

(\*) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية، ص402، 403، 404، 405، 406.

(1) المرجع نفسه ، ص402

تظهر "أم حسن" في لقطة ثنائية تجمعها باليهودية "إليلا دويك" التي سكنت منزلها تحرك الكاميرا في أرجاء المنزل لتسقّر في لقطة قريبة جداً لوجه أم حسن «كل شئ تنقله تقاطعات الأجساد لأنها مصدر التعبيرية السينمائية»<sup>1</sup>

هذا يعني أنّ احتلال وجه [أم حسن/إليلا] لمساحة كبيرة من إطار الشاشة وترك الموجودات الأخرى على الجوانب يجعل من الوجه فضاء قائماً بذاته يصنع المعنى ويفتح مجال التأويل أمام المشاهد، تبعد الكاميرا تدريجياً عن وجهي المرأتين وفي حركة ماسحة تنتقل بين أثاث المنزل لتعود مرة أخرى إلى تبئير "أم حسن" في لقطة قريبة تظهر فيها واقفة تتأمل إبريقها الفخاري في صمت كثيف، تقترب "إليلا" منها. تدخل فضاء الهوية - بعدها كانت في المجال الضدي تقدم لها أم حسن الإبريق وترمّقها دون أن تجيبها، تجلس على المقهى، تشعل سيجارتها، وتطلاق نظرها في الامكان، حيث يبدو عليها الشروق، ثم تشرع في استحضار ماضيها داخل المنزل، يبقى الاستحضار على مستوى المحكي اللفظي دون أن يتعدّاه إلى المحكي الصوري، تخرج "أم حسن" إلى حديقة المنزل، تتبعها الكاميرا في حركة جانبية، يشغل وجه "أم حسن" فضاء الحديقة في حين تبقى "إليلا" في المجال الضدي، حيث نلتقط حضورها من خلال بعض الكلمات تعبر 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 المركي/ المجال الضدي) وكذلك الثنائية (الفضاء الجزئي/ الفضاء الكلّي) إذ جعل من فضاء المنزل والحدائق الملزمة له فضاءً بؤريّاً لكلّ فلسطين، في حين عمل على تهميش الآخر الطرف اليهودي المتمثّل في شخص "إليلا دويك" من خلال تثبيتها في الفضاء الضدي أو الفضاء الجزئي.

<sup>1</sup>(١) محمد اشويكة-السينما المغربية- رهانات الحداثة ووعي الذات، ص212.



### لقطة زاوية مرتفعة تحاصر أم حسن يوم زيارتها لبيتها المسلوب

ينفتح النموذج الثاني من فضاء الهوية على مشهد داخلي حيث يظهر "خليل" في لقطة قريبة داخل غرفة ضعيفة الإضاءة، فجأة نسمع إلى صوت حاد اخترق الصمت الذي ساد الغرفة قبل حين، تنتقل الكاميرا في حركة سريعة لتكشف عن صاحب الصوت الذي يعود إلى "المحقق الفلسطيني في قضية اغتيال أبي دياب"، تتحرك الكاميرا في فضاء ضيق بين "خليل" و"المحقق" حيث تبدو الشخصيتان في لقطات قريبة كلما تعلق الأمر بالأسئلة العامة

[الاسم، العمل، السكن...] في حين تنتقل عدسة الكاميرا إلى تبئير الوجه [خليل/المحقق] عندما ينتقل هذا الأخير إلى الأسئلة الخاصة [العلاقة الحميمة، الخيانة، التواطؤ...]. تستمرة عدسة الكاميرا في تبئير الوجه لتصل تدريجياً إلى الأذن الذي شغل فضاء الكادر وقد تماشت هذه اللقطة مع اقتراب المحقق من "خليل" ليهمس بكلام خافت غير مسموع، لكن المشاهد بفعل معرفته للسياق العام للقطة قد يستنتج طبيعة الكلام الذي يقال في مواقف مشابهة «السينما لعبة إيحائية تعتمد على الحذف والتقطيع والاختصار... تصنع المعنى عبر التفصيل وتتيح إمكانيات شاسعة للتأنويل، الوجه أساس الإيحاء والتأنويل، فلا يمكن أن تكشف لقطة للسوق عن التعب بنفس القوة التي يستطيع أن يعبر عنها الوجه»<sup>(1)</sup>

هذا يعني أنّ الفضاء قد يستغل لغة الجسد ليوقظ الدلالات الكامنة فيه، وقد لاحظنا سيطرة اللقطات القريبة على جسد المحقق الذي كان يفيض سخرية واحتقاراً لـ "خليل" في حين ظهر "خليل" في معظم اللقطات القريبة مباراً من الخلف "مستوى الظهر" وكأنّه يخجل من الظهور أمام عدسة الكاميرا بعدما اكتشف أّنه كان يعيش مع امرأة تعشق رجلاً آخر وتخونه، هكذا يغدو الفضاء الضيق المقترب بالجسد علامة في حد ذاته يكشف عن رهانات الصورة اللامحدودة، فإذا كان فضاء الهوية في النموذج الأول مقترب بالهوية الوطنية فإنّه في النموذج الثاني مقترب بالهوية الشخصية.

## L'altérité spatiale: 2-الفضاء الغيري:

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 الضيّد

(1) محمد اشويكة، رهانات الحادة ووعي الذات، ص 212، 213.

دون أن يشعر المشاهد بالخلل، لأنّه - كما ذكرنا سابقاً - لا يتوقف عن عملياته البنائية والتخيلية التي تسمح له بافتراض المشاهد المقطوعة أو الأجزاء الناقصة من رصيده المعرفي الإدراكي وواقعه المعاش، يمكن أن نعود لبعض النماذج من الفيلمرأيناها تسهم في توضيح الكيفية التي تعمل بها هذه الروابط:

**-النموذج :** ينفتح المشهد على لقطة زاوية مرتفعة<sup>\*</sup> ماسحة لشوارع وأحياء بيروت، ومن خلال تقنية المزج يظهر "خليل"، "كاترين"، "جورج"، "خطيب كاترين" داخل سيارة تسير داخل نفق مؤدٍ 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 تعدد الفضاءات في زمن قصير، حيث انتقلت الكاميرا من الفضاء المرئي - السيارة - المتجهة نحو بيروت إلى الفضاء الضدي [متابعة السيارة سيرها وصولاً إلى بيروت وهذا ما لم يظهر على مستوى الإطار] لتنقل بنا إلى شوارع بيروت وتدخل بنا مرة أخرى في المجال الضدي [فالمشاهد لم ير إلا جزءاً من المدينة] تنقلنا الكاميرا في المشهد الأخير إلى المطعم وهو الفضاء المرئي [في حين يبقى الفضاء الضدي متعلقاً بإنهائهم للطعام ومغادرتهم للمكان وهذا ما لم يظهر داخل الإطار - الفضاء المرئي - ، وحتى نفس الكيفية التي يبني بها المشاهد [فضاءاته الضدية]

ارتأينا أن نضع هذا المخطط:

\* لقطة توضع آلة التصوير فيها فوق الشيء الذي يجري تصويره



تتحرك الشخصيات في فضاءات مرئية وأخرى ضدية، لكن تواصل المعلومة [اللافتة + الكلام] أعطى للفضاءات رابطاً يسمح باستمرارية الحركة دون توقف المحكي السردي المافق للصورة ما يسمح للمشاهد بافتراض فضاءات وهمية تربط بين الفضاءات المرئية

### 3 - الفضاء القريب: L'espace proche

يتعلق الفضاء القريب بالانتقال من مكان إلى آخر لا يرتبط المكان الثاني بالأول إلا من خلال حضور الشخصية في المكانين معًا، وهذا محكوم برابط الزمن الذي يأتي قصيراً ويفصل بين الفضاعين، يعمل المنتاج 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 مختفين داخل سيارة، ندرك عن طريق الحوار أنّهما يتسللان عبر الحدود اللبنانيّة ليدخلان فلسطين، يحكى السائق عن الهجرات الجماعية وعن محاولات العودة إلى الوطن التي باعت بالفشل ، في حين يكتفي يونس وعدنان بالإنتصارات خوفاً من اكتشاف أمرهما، يرافق المحكي اللفظي المحكي الصوري الذي يُبَارِر من زاوية الكاميرا المثبتة داخل السيارة ، و عن طريق القطع يظهر "يونس" و"عدنان" في منطقة جبلية تكسوها الأشجار الطويلة والحسائش الشائكة يدرك المشاهد أنّه أمام فضاعين منفصلين (السيارة/الجبل) حيث تعدّ الشخصية (عدنان/يونس) المحرك الأساسي لرابط الاستمرارية، كما يدرك المشاهد أنّ الفضاعين قربان زمنياً (حضور الشخصية - الإضاءة - السياق).

**4- الفضاء البعيد: L'espace lointain**

يعتمد هذا النوع من الفضاءات على القطع الصريح بين الفضاء السابق والفضاء اللاحق، حيث تتعذر الروابط [الشخصية - المعلومة - الرابط الزمني] ويمكن أن نستعين بهذا النموذج من المحكي الفيلي:



لقطة معاكسة لخليل يكلم المحقق

لقطة مكثرة لوجه شمس يوم الاغتيال

تظهر "شمس" في لقطة قريبة جدًا حيث يشغل وجهها فضاء الكادر، تقود سيارتها في منطقة جبلية مليئة بالمنعطفات، تفقر عدسة الكاميرا إلى فضاء مغاير لتصور لافتة مكتوب عليها [مخيم المية مية] يدرك المشاهد أنها متوجهة نحو المخيم، تتحرك الكاميرا في حركة سريعة لِتُسلّط عدستها على جسد "شمس" الذي بدا مضطرباً وقلقاً من خلال طريقة نقلها

للسرعات وضغطها على المكبح وإدارتها للمقود، وبمجرد دخولها المخيّم يشرع التجار في غلق دكاكيينهم (\*) تشعر "شمس" بالخطر، تخفّف السرعة وتحضر سلاحها ثم تشرع في التراجع إلى الخلف، فجأة يظهر عشرات الشباب حولها يطلقون النار عليها دفعه واحدة، لتحول إلى أسلاء متطايرة في مدة قصيرة لا تتجاوز بضع ثواني، من خلال القطع تنتقل عدسة الكاميرا إلى فضاء مغاير هو مكتب المحقق الفلسطيني، حيث يتواجد "خليل" الذي أُسْتَدِعِي للتحقيق مرة ثانية، نلاحظ أن الانتقال من الفضاء الخارجي "مخيم المية مية" إلى الفضاء الداخلي "مكتب التحقيق" لم يحمل أيّ نوع من الروابط التي أشرنا إليها سابقاً، وبالرغم من أنّ مقتل "شمس" أدى إلى استدعاء "خليل" إلا أنّ الفضاء الثاني (مكتب التحقيق) كان بعيداً عن الفضاء الأول مخيّم (المية مية)

#### 7- التبئير وزاوية النظر في فيلم "باب الشمس":

يُعدّ التبئير من أهم العناصر البنائية في العملية السردية، انتقل كمفهوم قائم بذاته من الحقل الأدبي إلى الحقل السينمائي حيث تمثّل الصورة الإطار العام لتحديد مساراته وتحركاته داخل الفضاء العام للمحكي الفيلمي، وفي هذا السياق يمكن اعتبار الأدب الحديث «هو أدب زاوية نظر»<sup>(2)</sup>

\* يمكن اعتبار لقطة غلق الدكاكيين من اللقطات المألوفة في أفلام الونستين (رعاية البقر) استعدادا لإطلاق النار، وقد حملت الدلالة نفسها في هذا الموضوع.

(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص156.

وهذا لما لمسناه في نص الرواية - باب الشمس - الذي اعتمد نسقاً خاصاً في عرضه للأحداث وتقديمه لشخوصه التي عرفت حركة واسعة بين مستويات الحكاية الإطارية والحكايات الفرعية، لكن من الأهمية بمكان الإشارة إلى تعدد المصطلحات والمفاهيم المرتبطة بهذه التقنية، وحتى لا ننوه في عشرات النماذج التي عرضت رؤيتها حول "التبئير / زاوية النظر"، اعتمدنا نموذج "فرانسوا جوست" ونموذج "فرانسيس فانو" <sup>\*</sup> لاقترابهما من رؤية "جيرار جنيت" التي اعتمدناها في دراستنا للنص الروائي.

ينطلق "فرانسوا جوست" من سؤال جوهري: إن مقوله زاوية النظر أو الصيغة كمفهوم سردي لا يأخذ معناه إلا داخل المحكي، كيف تحكي الصورة المتحركة؟ كيف تتمفصل الكلمات والصور داخل نص مركب ينشئه الفيلم؟

إن المتمعن لهذا السؤال يدرك أن التبئير داخل المادة السردية التي تعتمد على الكلمة "الرواية" يبدو واضحاً إذ يعتمد على كلام الشخصية (تحليل مادة مكتوبة بمادة مكتوبة)، في حين يأخذ في السينما أبعاداً جديدة وقراءات متعددة ترتبط بتعدد الجهات المسؤولة عنه (ما تراه الشخصية، ما تدركه الشخصية، ما تقوله الشخصية، ما تتذكره الشخصية، ما تراه الكاميرا، ما يراها المشاهد، ما يدركه المشاهد)، هذا يعني أن التبئير في السينما هو عملية معقدة تحتاج إلى دراسة قائمة بذاتها، وحتى لا نخرج بالبحث عن الأهداف التي سطّرناها سابقاً ارتأينا أن نحصر دراستنا للتبئير في علاقته بالشخصيات والمشاهد وعين الكاميرا «يتّم تحليل الفيلم من خلال دراسة الصورة مع تمييز الموقف السردي في علاقته بالشخصية انطلاقاً 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 الصوت خارج الحقل كالذكر مثلاً عندما يظلّ

«المشهد صامتاً<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنّ المشاهد يستطيع أن يُبَرِّ الشخصية انطلاقاً من شريطي الصوت والصورة معاً «مفهوم زاوية النظر لا يفهم إلا في ارتباطه بوجود شخصية معينة، إذ لا معنى له خارج هذا الإطار، (أي الزاوية السمعية والبصرية) لا معنى لها كمعنى مجردين، ويتمثل الجانب الإجرائي لها في وصف علاقة السارد بالكائنات التي يحكى عنها، وكذاب المحكي لا تأخذ زاوية النظر البصرية معناها إلا مع تعاقب الصور<sup>(2)</sup>»

من هنا نستنتج أنّ زاوية النظر لا تتشكل إلا في وجود شخصية نرى من خلالها ما يمكن رؤيته، وتحدد نوعية هذه الرؤية والإدراك المصاحب لها من خلال وضعية الكاميرا ومدى قريها أو بعدها أو ارتفاعها أو انخفاضها عن الشيء المُبَارِ، الذي قد ندركه نحن كمشاهدين من خلال عين الشخصية التي تشغّل الإطار، في حين تنتقل زاوية النظر في حالة ما إذا كنا نحن المشاهدين (نرى من خلال عين الكاميرا) وهذا في غياب الشخصية التي تشغّل في تلك الحالة فضاءً مُغايراً «هنا لا يتقاسم المفترج زاوية نظره مع أيّ شخصية، بل يمتلك امتيازاً معرفياً، وهو ما يجعلنا نتحدث ثانية عن العلاقات بين المرأى والمعرفى<sup>(3)</sup>»

(1) عبد الرزاق الراهن، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص 143.

(2) المرجع نفسه، ص 157.

(3) المرجع نفسه، ص 157.

هذا يعني أنّ زاوية النظر / التبئير لا تتعلق بالهيئات الساردة الموجودة داخل المحكي الفيلمي، بل تعدّتها إلى المشاهد الذي انتقل من كونه هيئة استهلاكية إلى أخرى فاعلة، قد تعرف ما تعرفه الشخصية أو قد تتفوّق عليها .

«في السينما، قد يتعلّق الأمر بالتفاوت الإدراكي بين المترفّج وبين الشخصية الظاهرة على الصورة، أو بالصوت وبالإخراج (الإشارات القولية)، التي تستضمّن تفاوتاً معرفياً بين القصة والوظائف السردية، وذلك لفائدة المترفّج»<sup>(1)</sup> لكن هذا لا يجعل المترفّج يعرف أكثر من الشخصية إلا إذا تعمّد المخرج ذلك، فموقعنا خارج الكادر وامتلاكنا للمرأي لا يعني بالضرورة امتلاكنا للمعرفة، وهذا يعني أنّ عملية التبئير تبقى ذاتية مرتبطة بدرجة كبيرة بعين المشاهد (الباحث) لذلك حاولنا تحليل ووصف حقل الرؤية والعلاقات المتشكّلة 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 كالتالي:



(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص164.

### 1- زاوية النظر المزدوجة: (\*)

يعتمد هذا النوع من التبئير على الشخصية الرائبة داخل الإطار، تحدّد رؤيتها من خلال تركيز الكاميرا على زاوية رؤيتها التي تربطنا مباشرة بمنطقة الرؤية، يمكن أن نمثل 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 أنها 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 لربط وجهة نظر "إيليلا" بصورة "أم حسن" التي بدورها كانت تنظر إلى "إيليلا" من خلال نظرة ذاتية، هنا تتشكل وجهة نظر ذاتية مزدوجة، تتعلق الأولى بوجهة نظر "أم حسن" التي بقيت ثابتة في مكانها، وتتعلق الثانية بوجهة نظر "إيليلا" التي بدت قلقة تنتظر ابعاد "أم حسن" عن المكان، تغادر "إيليلا" المجال لتنتقل إلى المجال الضدي، في حين تظهر "أم حسن" تتحرك إلى الأمام ببطء 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 السرد بين الرواية والسينما، ص 304-327، عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص 155-176.



لقطة نازلة لأم حسن رفة ابن أخيها



لقطة صاعدة للإليلا

على المستوى الإدراك نستوعب كمشاهدين أن وجهة نظر "أم حسن" نحو البيت والحدائق يحيلنا إلى الرغبة الشديدة في امتلاك المكان، في حين تؤسس زاوية نظر "إيليلا" من أعلى إلى أسفل دلالات القوة والسيطرة على المكان «إن تحديد التبيير هو عملية شاملة، لا تنتج عن إضافة بسيطة، فعندما يظهر لنا المقطع بفضل تناوب الشخصية وهي ترى مشهداً خارج الحقل، ثم يظهر ثانية موضوع رؤيتها يتحول هذا الخارج إلى داخل الحقل<sup>(1)</sup>» وهذا يعني أن زاوية النظر في حركة مستمرة تحدّدها تعاقب اللقطات وحركة الكاميرا، إذ قد تنتقل من حقل ضدّي إلى حقل مرئي .

(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزاوية النظر، ص165.

**2- زاوية النظر المكبّرة:**

قد تذهب السينما بعيداً عندما تُبْرِّ النظرة الذاتية في لقطات مكبّرة، حيث تَقْصُل الشخصية عن المجال وتحاول التركيز على التفاصيل الدقيقة لدائرة العين يمكن أن نجد هذه التقنية في اللقطة التي اكتشف فيها "خليل" خيانة "شمس".

يظهر المحقق الفلسطيني في لقطة متوسّطة يقابلها "خليل" في لقطة صدرية، ترتفع عدسة الكاميرا تدريجيا نحو مستوى الوجه، لتركّز على تفاصيل "العين" التي كانت تتغرغر بالدموع بعد رؤيتها لصور "شمس" مع "أبي دیاب" في وضعيات حميمة، تسهم زاوية النظر المكبّرة في تصوير الحالة الانفعالية لخليل قصد جذب انتباه المتفرّج والتأثير عليه.



لقطة صدرية لخليل في مكتب التحقيق

3- زاوية النظر التسويقية:

تظهر في لقطة كبرى صورة يد امرأة تفك السلاح بعدها تشرع في تنظيف أجزائه قطعة بقطعة ثم تعيد تركيبها، تتحرّك عدسة الكاميرا تدريجياً لنكتشف وجه "شمس" ثم تعود الكاميرا إلى الانسحاب ببطء إلى الخلف لتدرج "خليل" داخل الإطار، ندرك أنّ "شمس" كانت منذ البداية مُبَارِّة 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 معين ستقدم عليه.



شمس تجهّز سلاحها في لقطة قريبة جداً قبل خروجها لقتل أبي دياب

«لا تكون الدراما أكثر فاعلية على مستوى النص إلا في اللحظة التي نرى فيها الشخصية تتوجه صوب مكان نعرف أنه يلمح بمصير درامي<sup>(1)</sup>» فالمتقرّج بحكم حضوره في كل المشاهد يكتسب بشكل آلي معرفة إضافية، تكون غائبة عن الشخصية "خليل" الذي لم يكتشف سبب تنظيف "شمس" لسلاحها ولا سبب رقمها له بتلك النظرة لحظة خروجها.



شمس تودع خليل في لقطة ذاتية، قبيل إقدامها على قتل أبي دياب في لقطة ذاتية

(1) عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية وزوايا النظر، ص 164.

#### 4- زاوية النظر في المجال والمجال الضدي:

تعتمد زاوية النظر في هذه الحالة على الاتجاه الذي ترسمه العين الرائية من خلال رصدها للموضوع المُبَارِ الذي يكون غائبًا عن إطار الشاشة، ندرك من خلال المونتاج المتوازي تواجده في الجانب الآخر - المجال الضدي - ويمكن أن نعرض هذا النموذج من خلال المشهد الذي جمع "خليل" و"أم حسن" في لقطة ثنائية داخل غرفة "يونس"، تسلم "أم حسن" رسالة لـ "خليل" و تخبره أنها حصلت عليها من أمّه التي أصرّت على تسليمها له، تظهر "أم حسن" في اللقطة الموالية في زقاق ضيق 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 المُتَتَّلِّعة لحركة "أم حسن" وتثبت الكاميرا صحة إدراكنا عندما تكشف موقع الرائي "خليل" واقفًا خلف شباك حديدي تابع لممر المستشفى، ما يجعلنا نعتقد على مستوى التبيير الداخلي للشخصية صعوبة تواصله مع أمّه لوجود حاجز (الشباك الحديدي) في حين نربط الحركة البطيئة "لأم حسن" داخل الزقاق الضيق ونظرتها الأخيرة "لخليل" برؤية استباقية تتلخص في دنوّ أجلها خصوصاً إذا استحضرنا لقطة الحلم الذي رأت فيه نفسها في لباس أبيض تقترب منشيخ المسجد الذي قُتل في قريتها "الكويكات"...



5-زاوية النظر ذات التبئير الصّفِر:

هو محكي غير مبار أو محكي ذو تبئير صفر «ينظر فيه إلى اللقطات العامة من زاوية نظر معينة تُحيل على المُصوَّر الأكبر، تبرز أكثر في المشاهِد الحربيَّة» (اللقطات الواسعة) التي تتيح للكاميرا والمُتفرِّج الهيمنة على الشخصيات، نرى أكثر منها، كما أنَّ رؤيتنا لا تُحيل على شخصية معينة<sup>(1)</sup> «

ويمكن أن نرصد هذا النوع من التبئير في الجزء الأول من الفيلم، حيث ركَّزت عدسة الكاميرا على مشاهد الحرب والدمار والهروب الجماعي، إذ ندرك أنها مشاهد مصوَّرة من قبل المصوَّر الأكبر (عدسة الكاميرا) «لَكَنَّه لا يُحدَّد موقعه ولا يظهره من جهة ثانية<sup>(2)</sup>»

حيث يعتمد على وصف الحركات والأفعال والفضاءات في لقطات عامة غالباً، ترتبط بالمشاهد الطبيعية في فيلم «باب الشمس»، ما يدفعنا إلى القول أنَّ زاوية النظر ذات التبئير<sup>\*</sup> الصّفِر تعتمد على وصف المشاهد تباعاً وعرضها على المشاهد الذي يشعر أنها تواجهه يراها ويدركها من خلال منظوره الخاص هذا ما يَجْعَلُها تُصنَّف 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 أيَّة شخصية أو لحظة خاصة داخل حكايتها.



لقطة عامة للهجرة الجماعية لأهالي القرى الفلسطينية نحو المنفى

#### 6-زاوية النظر ذات التبئير الخارجي:

يتجسد هذا التبئير من خلال نظرة خارجية للأحداث، بعيدة عن كل تفسير للأفكار أو الأحساس وهو ما يتحقق بواسطة تقنية المشاهد المحايد «تسير الكاميرا وراء الشخصية، مصورة لحركاتها ومسجلة لأقوالها دون أن تتعذرّ هذا المستوى، وبالتالي تكون معرفة المتفرّج محددة فيما يرى ويسمع أو ما يستنتجه منها<sup>(1)</sup>»

---

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما ، ص178.

ويمكن أن نعرض المثال المرتبط بهذا النوع من التبئير 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 ينبع بكلمة واحدة وعندما ييأس من البحث يجلس في إحدى الأكواخ ويحفر بسكته 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 السمعية:

إنّ مفهوم زاوية النظر لا ينحصر فقط في الزاوية البصرية وإنّما يمتد إلى الزاوية السمعية «من الممكن بناء وجهة صوتية أو بالأحرى سمعية، بمعالجة الضجيج والكلام والموسيقى أي باختصار معالجة كل ما هو سمعي<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنّنا نبني زاوية النظر السمعية بالاعتماد على الضجيج "الكلام" و "الموسيقى" أي كل ما هو مسموع وإذا كانت الصورة مرتبطة بفضاء الشاشة لا تقارقها فإنّ الصوت قد يغيب عن فضاء الصورة ما يجعل عملية تبييره صعبة «إذ قد نسمع الصوت دون أن نعرف مصدره، وقد يستمر الصوت خارج الحقل حيث لا نسمعه لكن ندرك وجوده<sup>(2)</sup>»

هذا يعني أنّه يستحيل الفصل بين السمع والرؤية داخل الفضاء الواحد، وحتى عندما يغيب الصوت يجد المشاهد نفسه بفعل العملية الإدراكية التي لا تقارقه أمام جملة من التأويلات التي يمكن أن تتفق أو تتعارض مع المحكي الفيلمي، نعرض بعض أنواع زوايا النظر السمعية 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 - بتصريح -

أ - زاوية النظر السمعية - داخلية ثانية - :

ترتبط هذه الزاوية بعملية السّماع التي يرصدها المشاهد  
السمع، تكون مبنية بواسطة المونتاج أو بالعرض البصري<sup>(1)</sup> «

هذا يعني أن الصوت يقع في جهة ومصدره في جهة ثانية، وينحصر السّماع  
في الإصغاء داخل العرض البصري، والواقع أن حضور هذه التقنية في المحكي الفيلمي  
كان متواضعاً يمكن أن نشير إلى هذا النموذج:

تتجه "شمس" نحو زقاق ضيق تتبعها حركة الكاميرا في لقطة سائرة، تغير حركة  
الكاميرا وضعيتها إذ تقلنا إلى لقطة صاعدة نحو نافذة في أعلى البناء، نستمع إلى صوت  
"شمس" ينادي: "سامي أبو دياب" "سامي أبو دياب" انزل، تبقى عدسة الكاميرا مسلطة على  
صورة النافذة التي يطل منها "أبو دياب" في حين يستمر صوت "شمس" من أسفل البناء يلحّ  
على نزوله، ما يجدر الإشارة إليه في هذا الموضع أنّنا كمشاهدين تمكّنا من رصد الصوت  
لكنّنا لم نر صاحبه لذلك لجأنا إلى العملية الإدراكية المبنية في هذه الحالة على تعاقب  
اللقطات.

(1) عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي، ص247

بـ-زاوية النظر السمعية - داخلية أولية - :

ترتبط زاوية النظر السمعية - داخلية أولية - بالجمع بين مصدر الصوت وصاحبها داخل الصورة التي تحتويه، يحكم هذا النوع من زوايا النظر السمعية أغلب الأوجه السمعية داخل الفيلم إذ يعتمد هذا الأخير على الحوار المشترك بين الشخصيات في لقطات ثنائية (\*) تعمل على توجيه المحكي وتطوره « هذا ما يجعل الصوت محكراً داخل الحيز الذي تتحرك فيه وهو الصورة، من جهة ثانية يعطي هذا الأمر تعددًا صوتيًا مهما اختلفت مصادره فهو مقيد بعين الكاميرا، كما يتحدد بعين المشاهد حيث تجعله هذه التقنية أكثر قرباً من العالم الكائي الذي يتفاعل معه<sup>(1)</sup> » هذا يعني أن الشخصيات تكون أغلب الوقت مُبارأة من طرف المصور الأكبر - عدسة الكاميرا - والمشاهد، في حين ترتبط الشخصيات فيما بينها خلال الحوار المرفق بالصورة أو الممتد من خلال الجسر السمعي (المونتاج المتوازي) نورِد هنا نموذجين لزاوية النظر السمعية الداخلية الأولية، تُعرض الصورة الأولى لقطة قريبة "لخليل" داخل غرفة "يونس" يظهر جالساً فوق سريره يحدث "أم حسن" عن النتائج التي خرجت بها اتفاقية أوسلو وهي بدورها شاركته الحوار وأبدت وجهة نظرها في الموضوع ، تتنقل عدسة الكاميرا بينهما تناوبياً ما سمح لنا أن نرى ما تراه الشخصيتان وأن نسمع ما تسمعه من خلال البعدين الصوري والسمعي، فمتى تكلمت "أم حسن" كنّا نصغي إليها ونراها، ونعلم أنّ من يُصغي مَعَنا هو "لخليل" والأمر نفسه عندما يتحدث خليل، هذا ما يشعرنا بامتداد اللقطات وتواصلها على المستوى الصوري السمعي.

(\*) أغلب لقطات الحوار جمعت بين شخصيتين.

(1) وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، ص322.

أمّا نموذجنا الثاني فنراه يرتبط بالمراسل الصّحفي الذي كان يتجوّل في الشّوارع الفلسطينية واليهوديّة لصبر آرائهم حول نتائج اتفاقية أوسلو، تعرّض الصور لقطات عامة لجموع يتحرّكون في الشّوارع يرفعون لافتات مكتوبًا عليها "لا لاتفاقية أوسلو" ويرددون "نعم للعودة لا لتقسيم فلسطين" تقترب الكاميرا تدريجيًّا 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 الإسرائيليّون الذين يؤكّدون عدم وجود فلسطين تاريخيًّا ولا حضاريًّا ويدعون الفلسطينيين إلى الرحيل بلا عودة، يحكم هذا النمط زاوية سمعية بصرية مُبئنة للآراء المواطنين، حيث نرى الشخصيات ونسمع كلامها لكننا لا نرى موضوع رؤيتها -الصحافي، من جهة أخرى ندرك أنّ خارج حقل الصّورة يوجد هذا الأخير الذي يُصغي معنا إلى المواطنين ويراهם معنا في الوقت نفسه، لنستنتج أنّ انزياحات التبيير داخل المحكيات السينمائية قد تُستثمر بشكل خفي وماكر حول شخصية معينة، ومن جهة أخرى يمكن عدّ هذا النوع من التبيير تَنَاصًا صوريًّا<sup>\*</sup>، 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.

جـ-زاوية النظر السمعية الصّفر :

تعلق السمعية في الدرجة الصّفر بالأصوات التي تنتهي إلى العالم الحكائي والتي يمكن رصدها «في الحالات التي تتبع شدة الصوت في الشريط السمعي بتقلبات المسافة الظاهرة للشخصيات أو عند الخلط الذي يعمل على تعدد المستويات لأسباب قابلية الفهم وحدها (نخفض الموسيقى لكي نسمح بمرور الحوار مثلاً)، هذا لأن الصوت ليس مرتبطا بأية هيئة داخل حكائية، وإنما يكون مرتبطا بالسارد الضمني<sup>(1)</sup>»

والواقع أنّ هذا النموذج نادر الظهور في المحكي الفيلمي الذي قمنا بتحليله، حيث لم نمر بلقطات يبدو فيها الصوت منفصلاً عن اللحظات الحكائية داخل الفيلم، كما أننا لم نرصد عمليات تشوش تعرضت لها الشخصيات أثناء حوارها، لكننا يمكن أن نشير إلى الصوت الذي اخترق مشاهد الدمار والخراب الذي صاحب سقوط قرية "عين الزيتون" حيث بدأ يشتّد تدريجياً يطلب من الفلسطينيين إخلاء المكان وإلاّ تعرضوا للقتل والاغتصاب، بقي الصوت يرتفع وكأنّه يلاحق السكان حيثما اتجهوا، دون أن ندرك مصدر الصوت، وهذا ما يمكن اعتباره خرقاً واضحاً للهيئة الموجودة داخل الصورة.

انطلاقاً مما سبق نستنتج ما يأتي \* :

- مفهوم الزاوية لا ينحصر في الصورة وإنما يمتد إلى الصوت "الزاوية السمعية".
- تتعلق الزاوية البصرية بما تظهره الكاميرا، في حين يتعلق التبيير بما يدركه المشاهد.

(1) André Gaudreault et François Jost le récit cinématographique. P136.

\* يمكن العودة إلى عبد الرزاق زاهر، التحليل الفيلمي، ص246.

- زاوية النظر البصرية الصّفر لا تُحيل الصور على أية لحظة داخل حكاية.
- يشارك المشاهد في تبئير الزاوية السمعية البصرية انطلاقاً من منظوره الخاص.
- المحكي الفيلمي هو نتاج تركيب ثلات عمليات أساسية: زاوية نظر بصرية + زاوية نظر سمعية + صورة ذهنية إدراكية.
- يحس المتفرج أحياناً أنّ موقع الكاميرا بعيد عن موقع الشخصية مثل اللقطة الصاعدة "شمس" التي كانت تتظر إلى الأعلى - نافذة البناء - في حين بقيت عدسة الكاميرا ثابتة على جسد "شمس" في الأسفل، ولكن هذا لا يعني أنها غير دالة، إذ تبقى زاوية نظر بصرية سمعية ذات تبئير داخلي.
- أحياناً يمنح التأثير والمونتاج المتفرج معلومات تُحجب عن الشخصية ما يسمح لنا أن نتحدث عن متفرج لا يتقاسم زاوية نظره مع أي شخصية (تَوْجُّه شمس نحو مخيّم "الميّة ميّة" وجهل خليل لمكان تواجدها)
- إن قراءة الفيلم تقتضي ضرورة تحليل المرئي سريداً (وصفيّاً) ولا ينبغي الاختيار بين المشاهدة والاستماع وبين المعرفة، وإنما ينبغي احترام الشكل المتزامن للعرض ومحاولة الربط بين ما تراه وما تسمعه وما تقُرّ في الشخصية وبين ما نراه نحن كمشاهدين ومستمعين ومدركين للسياق، دون أن نُهمل دور المصور الأكبر الذي قد يحتفظ بالمعلومات عن قصد، دون أن يشاركها مع الشخصية أو المشاهد.
- لم يتعدَّ وجود السارد الرئيسي في المحكي الفيلمي الزمن الحاضر، إذ لم يعلق على الشريط الصوري السمعي المصاحب للاسترجاع، لذلك لا يمكن أن نتحدث عن حكي مضاعف غير متاغم، لأنّه ترك المجال للمصور الأكبر وللشخصيات، يحدّدان زوايا النظر البصرية والسمعية، وقد اتبع الأسلوب نفسه عندما استرجع الأحداث

التي شارك فيها - تضييق البؤرة - فهو لم يستبق الأحداث بالرغم من أنه عاشها في الزمن الماضي.

على العموم يمكن القول أن دراسة التأثير بحمولاته المتشابكة لا يخلو من التعقيد وعنصر الذاتية، لكن تحديد مجال البحث وحصره بنقاط محددة (صوت + صورة + زوايا نظر) دون التوغل في عامل الزمن (الاسترجاع والاستيقاقي) كما فعلنا، قد يسمح باستيعاب بعض هذه العلاقات المرئية والسمعية والإدراكية داخل المحكي الفيلمي.

**8-الحبكة في المحكي الفيلمي "باب الشمس":****مدخل:**

لا يمكن أن نتحدث عن الزمن/ الفضاء/ زوايا النظر دون أن نتطرق إلى العملية التنظيمية التي تحمل عباء ترتيبهم في إطار سردي متكامل وتقديمي وفي قالب درامي يشعر المشاهد بقيمة الحدث من خلال ارتباطه بما يسبقه وما يليه من أحداث ولا يمكن للحبكة أن تتحكم في إدراك المشاهد للمادة المسرودة إذا لم تحرص على توفير ثلاثة عناصر جوهرية «كمية المعلومات التي يمكن التوصل إليها، مدى موضوعية هذه المعلومات، ومدى التوافق الشكلي بين ما تقدمه الحبكة ومعلومات القصة<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنّ الحبكة المثالية تقتضي الاعتدال في نسبة المعلومات التي تُعرض على المشاهد، فلا هي كثيرة تنقل الخطاب السردي وتدخل الملل إلى نفس المشاهد ولا هي نادرة أو مشفرة تدفع المشاهد إلى الاستياء والتذمر من العمل الفني في كلّيّته. وحّتى تصل الحبكة إلى هدفها كان لابدّ من توافقها مع الأسلوب الملائم الذي يعمل على تفعيل عدد من التقنيات المساعدة على ترتيب الأحداث بشكل يقنع المشاهد ويؤثّر فيه «قد تتطلب الحبكة أن تقع مؤثرات حديثين في الوقت نفسه، وقد توصل هذه المعلومة إلى المشاهد بقطع وهي تنتقل بينهما، أو بتقديم الحديثين في العمق، أو بأسلوب تقسيم الشاشة إلى نصفين... فالأسلوب هنا عامل مهم قائم بذاته حتّى لو كان يساند الحبكة فقط<sup>(2)</sup>»

(1) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص60.

(2) يحيى عزمي، السردي في السينما، ص138.

وحتى يتسعى لنا استيعاب مختلف هذه التقنيات، ارتأينا تسليط الضوء على وسائل التأثير الدرامي التي تصب مباشرة في العلاقة التي تجمع بين الأسلوب والحبكة.

### 8-وسائل التأثير الدرامي :

#### 1-الفراغات:

تعلق الفراغات (الفجوات) بالمعلومات التي نحتاج إلى معرفتها عادة، لكن حجبها في مواضع معينة يستثير انتباها ويدفعنا إلى بناء مخطوطات استباقية انطلاقا من معرفتنا السابقة وقناعاتنا الخاصة «ويتم صنع هذه الفجوات من خلال اختيار تقديم أجزاء من المعلومات الموجودة في القصة وإخفاء أجزاء أخرى، ويمكن مزج الأجزاء المختارة بعدة طرق مختلفة، وفي السينما يمكن للسرد أن يرتب معلومات القصة زمنياً أو مكانياً<sup>(1)</sup>»

سنعرض بعض النماذج التي لعبت الفراغات فيها دوراً مفصلياً على مستوى تقدم 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 الدراسة والعمل، بعدها ينقطع ظهور "نهيلة" على مستوى المحكي الصوري، لندرك في نهاية الفيلم أنها مرضت ثم ماتت، ولم يأت على مستوى المحكي الفيلمي أي تلميح أو استحضار على لسان "يونس" يستعيد الأيام الأخيرة التي جمعته بنهيلة قبل موتها.

(1) يحيى عزمي، السرد في السينما، ص145.

يقسّم "ستيرنبريج" الفراغات إلى نوعين مؤقتة ودائمة «مؤقتة يتم سدّها بسرعة أو في الوقت المناسب، دائمة لا تُسدّ أبداً<sup>(1)</sup>

وتعد تقنية الكشف ثم الحجب من أبرز الأساليب في تقديم المعلومة، ولنلمسها في المشاهد التي سمحت لخليل باكتشاف المصير الذي ينتظر عشيقته "شمس" في حين حجبت المعلومة نفسها عن هذه الأخيرة «أساس الكيان الدرامي برمته هو خلق الاهتمام والتوقع بأوسع معانيهما<sup>(2)</sup>» فإثارة التوتر لدى المشاهد غالباً ما ترتبط بحالة الترقب أو التوقع وهو ما حدث في المشاهد المرتبطة بتوجّه "شمس" نحو مخيم "المية مية" حيث كان من المفترض أن تدفع دية "أبي دياب" وكذلك مشاهد تعقب 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-التأخير والإسهام:

يمكن للسرد السينمائي ترتيب معلومات القصة زمانياً ومكانياً بعدة طرق، وتعد عملية التأخير والإسهام واحدة من أبرز الوسائل في تحقيق الفرجة المتواترة التي تسعى إلى تحفيز نشاط المتفرّج، ومن المشاهد المجسدّة لهذه التقنية - التأخير والإسهام - ونراه قد تجسد في مشهد الهجوم على قرية عين الزيتون، الذي تأخر بعض الوقت ليظهر بعد سلسلة من اللقطات المتتوّعة [قرية/ بعيدة / نانورامية ماسحة...] للقرية والمنازل والجو الداخلي للأسر الفلسطينية وقد عملت حركت الكاميرا المتتّلة بين فضاءين مختلفين [فضاء القرية / فضاء

(1) يحيى عزمي، السرد في السينما، ص 144.

(2) صالح محمد صبري، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، ص 101.

الجند] على تأخير لحظة الاتحام (الهجوم)، كلّ هذه الحركات والتنويّات الفضائيّة أسلّمت في تعزيز عنصر التّرقب والتّوتّر لدى المشاهد الذي كثيراً ما يربط توقّعه بالمفاجأة الدراميّة.

### 3- المفاجأة الدراميّة:

تعتمد المفاجأة الدراميّة على توجيهه توقّعات المشاهد ومخطّطاته في اتجاه معين وعندما تصل به إلى درجة الاقتتاع بصحّة المخطّطات التي بناها، تصدّمه بالمعلومة - الحجر الناقص - الذي يهدم كلّ ما بناه ليعود إلى نقطة الصّفر مَرّة 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 متوجهين نحو المجهول، يلتّحق "يونس" بالأهالي يبحث عن أمّه وزوجته وأبيه ويحرص على أن تبقى زوجته وابنه إبراهيم برفقته، وعند وصولهم إلى قرية البروة ينسحب "جيش الإنقاذ" معلناً عجزه عن تقديم المساعدة من أجل استرجاع القرية، يكمل الأهالي رحلتهم في حين تقرّر نهيلة رفقة الشيخ إبراهيم - أبو يونس - العودة إلى قرية "عين الزيتون"، يرفض "يونس" العودة معهم ويقرّر أن يواصل المسير مع المهاجرين، يُصدّم المشاهد لقرار "يونس" المفاجئ للمخطّط الذهني الذي بناه انطلاقاً من المعلومات التي وفرّتها المَشاهد السابقة والتي جعلته يعتقد أنّ يونس سيتبع زوجته وعائلته، لكن تبقى مراعاة المدة الازمة للكشف عن المعلومة نقطة أساسية في المفاجأة الدراميّة حيث أي خطأ في التوقيت قد يؤدّي إلى فشل هذا الأسلوب في تحقيق المفاجأة.

**4- المفارقة الدرامية:**

تنشأ المقارنة الدرامية عندما يدرك الجمهور معلومة يجهلها واحد من الممثلين على الأقل<sup>(1)</sup> وتحقق على مستوى المشهد الذي جمع "خليل" و"المحقق الفلسطيني" حيث يعلن هذا الأخير عن نية المنظمة في قتل "شمس" من خلال تدبيرهم لمسألة الدّية، ما يضع الشخصية والمُشاهد في كفة واحدة - إدراك المعلومة - في حين تبقى شمس في الكفة المقابلة - جهل المعلومة - تحدث المفارقة الدرامية التشويق لدى المُشاهد الذي يصبح في حالة ترقب 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 الدرامية تحول إلى مفاجأة درامية - خيبة أمل المُشاهد -

**8- الترتيب في الحبكة السينمائية:**

ذكرنا في مناسبات سابقة أنَّ رواية "باب الشمس" هي من الروايات التي تخضع للذاكرة الجماعية، يحكمها توالد الحكايات وتشظي الزمن، ربما هذا ما جعلنا نعدل عن دراسة الحبكة على مستوى الخطاب الروائي، حيث عشرات الحبات المتقطعة تارة والمتباعدة تارة أخرى، ناهيك عن عشرات الشخصيات التي لا تقلَّ أهمية عن الشخصيات الرئيسية، بالمقابل نجد المحكي الفيلمي قد احتزل الحبات المكتفة والمتباشكة في حبكة واحدة معتدلة تسير في خطين رئيسين، ارتبط الأول بالحكاية الإطارية التي جمعت "خليل" بـ "يونس" داخل غرفة المستشفى والأمكنة المجاورة، في حين ارتبط الثاني بالحكايات التي يستحضرها "خليل" من الذاكرة.

(1) مذكور ثابت، النظرية والإبداع في سيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، ص342

**1- البداية الأولى:**

ينفتح المحكي الفيلمي على مشهد إغرائي يجمع "خليل" بعشيقته "شمس" برفقه 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 المشاهد أنه في زمن مختلف لا ينتمي إلى الزمن الأول.

يُعمل 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 يقابلها العشق المدنس بالخيانة الذي جمع شمس وخليل، التعاون الذي جمع أهل القرية-عين الزيتون - خصوصاً في موسم جني الثمار تقابلها الفرقه والتصفيات الجسدية في لبنان 1994، الاحترام الذي عرفه الشيخ إبراهيم من قبل أهل القرية - كبيرهم وصغارهم - يقابل الصمت والعجز الذي عرفته "أم حسن" وبالرغم من علمها بعلاقة خليل وشمس غير الشرعية والتي كانت تجري في الغرفة العلوية لمنزلها إلا أنها فضلت السكوت وعدم التطرق إلى الموضوع أمام جارها "خليل".

**3- بناء الحكمة:**

يُعمل فيلم "باب الشمس" من خلال تلاعبه بالزمن على تطوير ثلات حكايات منفصلة في أزمنة مختلفة لكنّها تشكّل في الأخير حبكة واحدة، نذكرها حسب الترتيب الذي شغلته

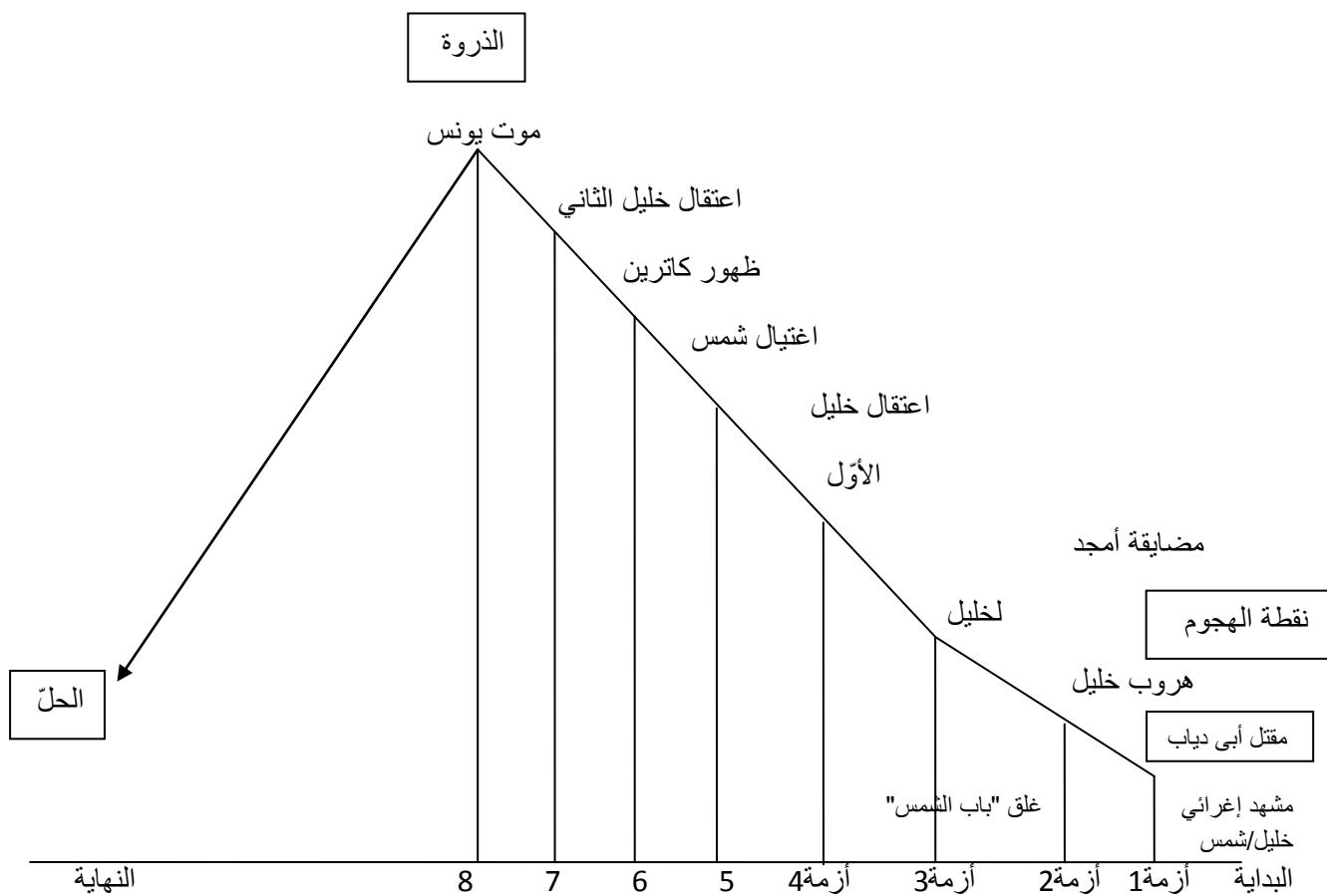
داخل الفيلم : حكاية يونس/ خليل التي مثلت الزمن الحاضر ، حكاية يونس/ نهيلة التي مثلت الماضي البعيد، حكاية خليل/ شمس التي مثلت الماضي القريب.

تمثل حكاية يونس/ خليل الحكاية الإطارية التي تضمّ الحكايتين الأخيرتين ، عن طريق الاستحضار (الاسترجاع) الذي يشرف عليه السارد الرئيسي "خليل".

### 1- الحكاية الأولى:

يُركّز المحكي السردي في هذه الحكاية على شخصيتين رئيسيتين: "يونس" الملقب بذئب الخليل كسر كلّ الحواجز الإسرائيليّة من أجل رؤية زوجته "نهيلة" ، في المقابل نجد "خليل" العاشق المخدوع المتّهم بتوطئه في مقتل "أبي دياب" رفقة "شمس" ، يشاء القدر أن يجمع بين "خليل" و "يونس" في غرفة ضيقة في مستشفى الجليل، "يونس" يُنقل إلى هناك بعد إصابته بصدمة عصبية ، "خليل" يلجأ إلى المستشفى هرباً من موت محتمٍ على يد أحد الطرفين (جماعة أبي دياب / أهل شمس) وهناك يشرع في عمله كممّرض يحرص على صحة "يونس" وكراوِي يسرد جملة من الحكايات المتشظية لاعتقاده أنّ الحكاية تعيد "يونس" من غيبوبته، يستمر "خليل" في سرد الحكايات التي سمعها من آخرين معتمداً على تداعي الفكر الذي يسهم في بروز انكسارات وارتدادات زمنية كثيرة (الماضي القريب / الماضي البعيد)، في المقابل يحرص الدكتور "أمجاد" مدير مستشفى الجليل على مضاييقه من خلال تهديده المستمر بنقل يonus إلى دار العجزة في حالة عدم تقييده بأوامره وتنزايده هذه المضايقات لتصل به إلى درجة إبلاغ مركز التحقيق عن مكان اختبائه، يُقبض على "خليل" ويُجبر إلى التحقيق حيث يصرّ على براءته، يطلق المحقق سراحه بنية استخدامه كطعم يوصلهم إلى "شمس" ، يعود خليل إلى مزاولة عمله في المستشفى وبعد فترة تُقتل "شمس" فيقبض عليه مرّة ثانية ليُعذّب ويُعنّف لفظياً، تتدخل "أم حسن" وتخرجه من السجن وعند

عودته إلى المستشفى يكتشف تدهور حالة "يونس" فيهرع إلى تقديم المساعدات الضرورية، بعد مدة تستقر حاليه ويعود خليل إلى حياته الروتينية، تظهر "كاترين" في حياته، ممثلة فرنسية جاءت لتبث عن معلومات قد تقيدها في دور كانت ستعرضه في مسرحية حول مجرزة "شاتيلا"، يأخذها "خليل" في جولة حول بيروت وفي طريقهما يحكى لها حكايات كثيرة عن طفولته وعن مجرزة شاتيلا وعن قصص "حي البرجوازي" حيث كان مسؤولاً عن إحدى الكتائب الفلسطينية، تتأثر كاترين بما رأته وسمعته عن حياة الفلسطينيين بعد النكبة، وتعدل عن فكرة المسرحية لتعود إلى وطنها - فرنسا - في تلك الأثناء تتدهر حالة "يونس"، يفكّر "خليل" أنه حان الوقت لإحضار صور أولاده وأحفاده، يذهب إلى منزله حيث يقضي لياته وفي الصباح عندما يعود إلى المستشفى يصطدم بخبر وفاته، يحضر جنازته وعن طريق تقنية القطع يظهر خليل في فضاء مغاير يسير في مناطق جبلية تقطعها الوديان ويعلغها الأخضرار من كل ناحية، يكشف المشهد الأخير عن لقطة جميلة تحمل دلالات عميقة، يظهر أولاد "يونس" داخل مغارة "باب الشمس" يجمعون الأشياء التي تركتها "نهيلة" ثم يغلقون فتحتها بالحجارة، يختفي ضوء المغارة تدريجياً ليحلّ الظلام الدامس على إطار الشاشة، فجأة ينكسر هذا الظلام عندما تشتعل شمعة داخلها وهي آخر لقطة نراها قبل نزول الجنيريك، يمكن أن نمثل تطور الحبكة داخل الحكاية الإطارية من خلال المخطط الآتي:

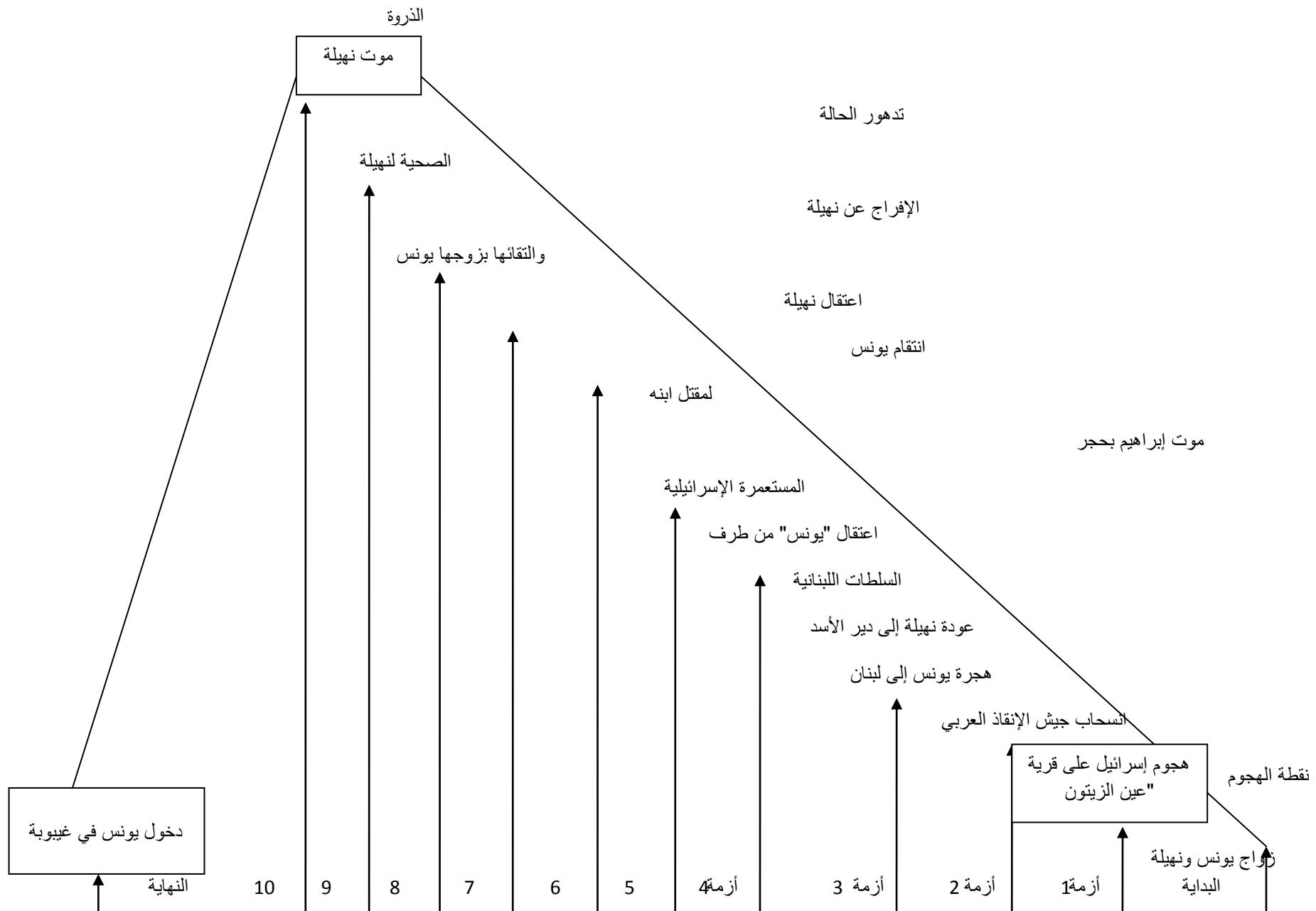


## 2 - الحكاية الثانية:

تعود هذه الحكاية إلى الزمن بعيد ما قبل 1948 عندما قرر الشيخ إبراهيم تزويج ابنه الوحيد "يونس"، عندها يهتدى إلى أفق عائلة في قرية "عين الزيتون" لاقتاعه بأنّها العائلة الوحيدة التي سترضى ببنّيه نظراً لفقره المدقع، يجتمع بأمّ نهيلة التي تبارك الزواج، بعد ليلة الزفاف مباشرة يشدّ "يونس" الرحال إلى حياة الجبال حيث كان ينشط كمحارب ضد القوات الانجليزية تاركاً زوجته "نهيلة" رفقة والديه ، لكنه بعد مدة 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 لافتتاحه 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 وفرقتهما الحرب، وحتى يلتقي "يونس" بزوجته كان يقطع عشرات الكيلومترات مشياً على الأقدام متحدّياً كل الصعاب والحواجز اللبنانيّة/ الإسرائيليّة، وهناك في مغارة "باب الشمس" كان اللقاء والأولاد، لتبدأ قصة حمل نهيلة التي لا تنتهي ، هذا ما دفع السلطات الإسرائيليّة لاستدعائهما تحت وطأة التعذيب تقنع المحقق بأنّها امرأة غير شريفة تجهل هويّة الأب، يطلق سراحها فتعود إلى قريتها مرفوعة الرأس وتخبر الجميع أنّ "يونس" هو أبو أولادها جميعاً، تتناقص زيارات "يونس" بعد انضمامه إلى حركة فتح، "نهيلة من جهتها تركّز 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 أدى إلى تدهور الحالة الصحيّة لـ"يونس" ، ليسقط على إثر جلطة دماغية في غيوبه مدّتها ستة أشهر وثلاثة أسابيع انتهت بموته كما لاحظنا في الحكاية الأولى.

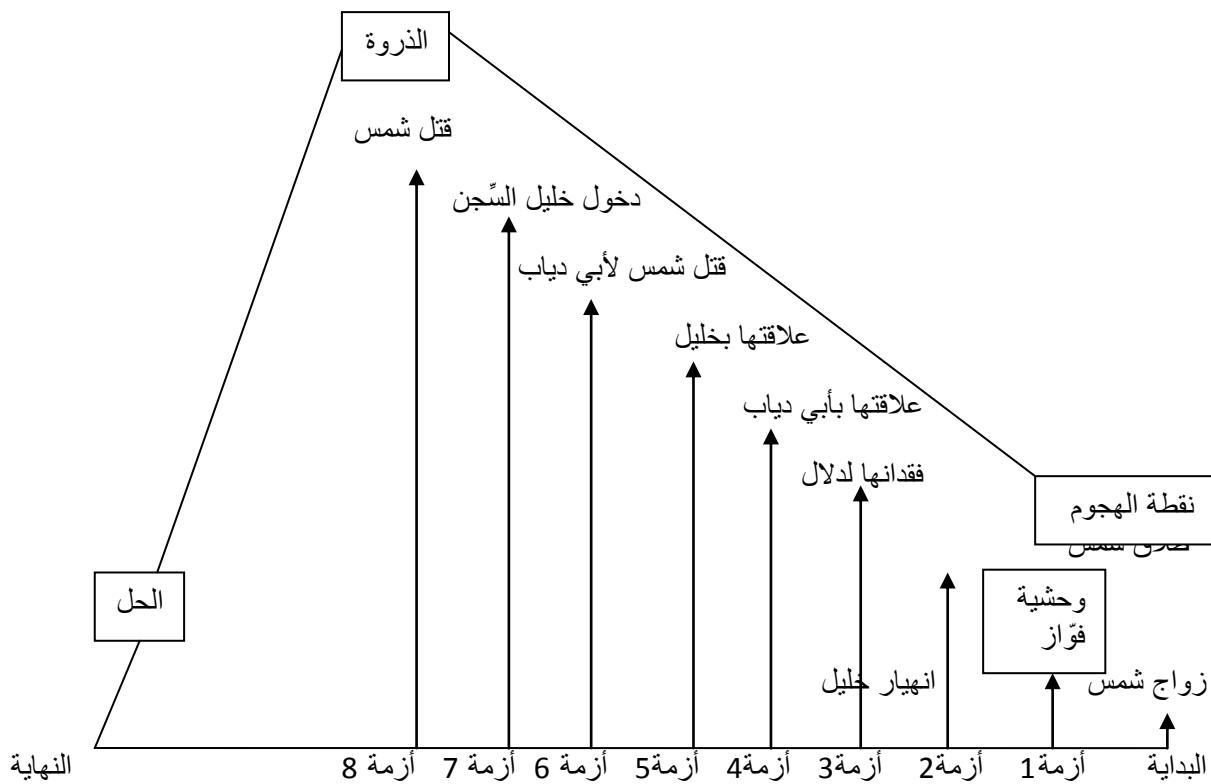
ويمكن أن نمثل هذه الحكاية - حكاية 2 - من خلال المخطط الآتي:



3- الحكاية الثالثة:

ترتكز الحكاية الثالثة والأخيرة على العلاقة الخاصة التي جمعت "خليل" و"شمس"، وتمثل النقيض المباشر لعلاقة "يونس" و"نهيلة"، ويمكن أن نلخصها فيما يأتي:

تنزوج "شمس" من فواز" في سنٌ صغيرة، تنتقل لتعيش معه في منزل أسرته وهناك تكتشف أنه إنسان مريض يتلذّذ بتعذيبها عن طريق الضرب والشتم، بعدما تضع "شمس" ابنتها "دلال" تطلب الطلاق، يقبل "فواز" لكنه يحتفظ بـ"دلال" من أجل الانتقام منها، تتحقق "شمس" بإحدى الكتائب الفلسطينية وبعد مدة تفصل عنها وتوسّس كتيبتها الخاصة التي أطلقت عليها اسم "كتيبة شمس"، تدخل في علاقات كثيرة، تتعرف على "أبي دياب" الذي كان يعدها بالزواج، ثم يظهر "خليل" في حياتها وتبدأ لقاءاتهما الكثيرة في غرفته بمخيّم "الجليل"، وهناك تحكي له عن شوّقها لابنتها دلال ورغبتها الشديدة في استرجاعها، يعرض عليها "خليل" المساعدة لكنّها ترفض بحجة أنه طبيب لا يصلح للمهام الصعبة، تيأس "شمس" من علاقتها بأبي دياب بعدما رفض الزواج منها لذلك تجأ إلى قتله وتفر إلى مكان مجهول، يقبض على "خليل" بتهمة التحرير والتواطؤ على القتل، يتعرّض للتعنيف اللفظي والجسدي، يفجّر عنه بعد تدخل "أم حسن"، تقتل "شمس" في كمين نصب لها في مخيّم "المية مية"، يعود "خليل" إلى المستشفى لينهي الحكايات التي بدأها في حالة من القلق والاضطراب الشديدين، نمثل هذه الحكاية من خلال المخطّط الآتي:



#### ٤-٤ تحليل الحبكة:

إن المقارنة بين المخططات الثلاث تكشف عن مجموعة من الملاحظات نحدّدها

كما يأتي:

بالرغم من أنّ الحكايات الثلاث تبدو منفصلة إلا أنّها تتقاطع في مستويات عديدة، إذ أنّ موت نهيلة على مستوى الحكاية الثانية وموت شمس على مستوى الحكاية الثالثة أدى 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 السردي الخاص بالحكاية الثانية (نهيلة / يونس) على المستوى الأول من الفيلم،

إلى المحكي السردي الخاص بالحكاية الثالثة (خليل/شمس) على مستوى الجزء الثاني (خليل/شمس) 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 ترتيبات السبب والنتيجة إلى نقطة يتعدّر معها طرح المزيد من الصراعات تتمثل في الموت الذي مس جميع الشخصيات الرئيسية «لا يجب أن يكون هناك أسف وحزن حقيقين على الأبطال التراجيديين الشهداء، حيث أنّهم سيكونون موضع العطف والشفقة إذا ما بقوا أحياء، هل من الممكن احتمال هذه العذابات والآلام؟ لا يستحقون أن تنتهي آلامهم و معاناتهم؟ وهل هم في حاجة لتقدير ما، أو لوسام ما، لا داعي لأنّ شيء فليس هنا ما يعجبهم أو يرضيهم، إنّهم يستطيعون بشكل كامل و تمام و ملائم أن يحققوا أنفسهم فقط في المواقف التراجيدية، ولا يوجد لديهم، ولا يفترض أن يوجد طريق آخر<sup>(1)</sup>».

ولعلّ الروائي ومن بعده المخرج وجداً في الموت الذروة المثلية التي تنتهي مسار الصراعات، فلا "شمس" استطاعت أن تعيش بعيداً عن ابنتها "دلال"، ولا يonus تقبل حقيقة إنهاء أيامه وحيداً بعد موت زوجته "نهيلة"، ولا "خليل" استطاع أن يواصل حياته في الجليل بعد فقدانه لأعزّ صديق (يونس) ولأكثر النساء عشقها بعد أمّه «لا ينفصل الموت عن كونه

(1) يكانترينا سالنيكوفا، السرد والمسرح- دراسات في إعداد النص - ترجمة أشرف الصباغ، المجلس الأعلى للثقافة، دط، 2000، ص.60

حداً لوجود ما، إلا ليعانق إطلاقه ورمزيته، لا ينتهي من إيهامه بالنهاية إلا ليولد تمثيلاته  
وصوره وجماليته الذهنية والتخيلية<sup>(1)</sup> «

من هنا كان الموت في "باب الشمس" منطلقاً لظهور أنماط جديدة من الحيوات،  
لخصّها الكاتب في قوله على لسان "خليل" «أقف هنا والليل يغطيوني، ومطر آذار يغسلني،  
وأقول لك لا يا سيدّي، الحكايات لا تنتهي هكذا، لا،... أقف، المطر حبال تمتد من السماء  
إلى الأرض، قدماي تغرقان في الوحل، أمدّ يدي أمسك بحبال المطر، وأمشي وأمشي  
وأمشي<sup>(2)</sup> »

يحيلنا هذا الاقتباس إلى النزعة التشاورية للروائي، إذ تزامت كتابة الرواية مع اتفاقية  
"أوسلو" التي أسفرت عن تقسيم فلسطين إلى قطع صغيرة ليكتمل سيناريو الشتات والضياع،  
وهذا ما أدى إلى إضعاف البنية التحتية وإجهاض كلّ محاولات النهضة أو الانتفاضة، على  
النقيض تبدو رؤية المخرج تفاؤلية إذ ختم المحكي الفيلمي بلقطة تصور 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 الوجودية الخالدة والمتعلقة  
بالموت والحب والحرية وال الحرب في نص درامي من خلال مشاهد ووقفات تأملية، اقترنـت  
بالزمن والفضاء والذاكرة والتفاصيل اليومية، ليصبح الموت معها الحقيقة الوحيدة التي تُكسب  
المحيط دلالـته الإنسانية بعدـما تخلـلت الإنسانية عن إنسانيتها !

(1) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة السينما، الدار العربية للعلوم ناشرون ط2010، 1، ص63

(2) باب الشمس، ص527

**9-اللغة الدرامية:**

إذا كان "الحوار" من أهم العناصر التواصلية في المحكي الروائي، فإنه في المحكي الفيلمي الذي يعتمد على الصورة، يعدّ عنصرا هامشيا يمكن الاستغناء عنه دون أن تفقد هذه الأخيرة دراميتها وقدرتها على التواصل مع المشاهد، إذ لا يخفى على الجميع أن السينما بدأت صامتة خالية من الحوار وبالرغم من ذلك فقد سحرت المشاهد ودفعته إلى الإقبال على دور السينما بأعداد هائلة، وعندما نتحدث عن اللغة الدرامية فنحن نقصد بذلك العلامات المنطقية وغير المنطقية التي تعمل على إيصال مدلول معين وتشمل إلى جانب الكلام « كل العلامات والإشارات السمعية البصرية في الماديات المحسوسة الموجودة في العالم الخارجي، ويدخل ضمن هذه المنظومة جميع العلامات المصنوعة ذات الدلالة، أما المنظومة الإشارية الثانية فتؤلف الرموز اللغوية المتحدث بها، والأصوات التي تنقلها حاسة السمع، والرموز المكتوبة المرئية التي تنقلها حاسة البصر<sup>(1)</sup> »

هذا يعني أن اللغة الدرامية هي مزيج من الأصوات والعلامات تعمل في شكل متكملا من أجل إيصال معنى محدد للمتلقى، تتضمّن ما يجب أن يشاهده وأن يستمع إليه المشاهد إذ تضع أمامه عناصر مرئية وسمعية « إن الأنظمة السيميوطيقية تشمل الأنظمة اللغوية وغير اللغوية، فالكلمة هي جزء من حقل أعم وهو العلامة، فالعلامة أوسع وأشمل من الكلمة، لأن الكلمة ذاتها نوع لفظي من العلامات تنتطلق دلالتها من قيمة اللفظ في ثقافة ما<sup>(2)</sup> »

(1) جعفر نوري، اللغة والفكر، مكتبة التومي، دط، 1970، ص 50-56.

(2) إيلام كير، مدخل إلى السيميوطيقا، ترجمة سيزا قاسم، القاهرة، دار الماس المصرية، دط، 1986، ص 140.

هذا ما يدفعنا إلى القول أن اختيار الكلمة المناسبة داخل الحوار يبقى مرتبطةً بمعايير كثيرة تعدد الثقافة واحداً منها، فلا يمكن للكلمة أن تدل على غير المعنى المتبادل والمترافق عليه داخل جماعة معينة، لكن ما يزيد من قيمتها هو جملة العلامات المنطقية وغير المنطقية التي وضعت فيها.

### 1- العلامات المنطقية:

#### 1- الحوار:

يتمثل الحوار وسيلة الاتصال الكلامية بين الشخصيات من جهة وبينها وبين المشاهد من جهة أخرى، وهو عبارة عن كلمات وعبارات ينتقيها المؤلف الدرامي بعناية شديدة، مراعياً ذوق المشاهد وطريقة تفكيره ونعتقد أنه أهم عنصر في العملية التوافضية الشخصية (الشخصية المتكلمة - الشخصية المتلقية - المشاهد) «فأكثر الحوار الذي استخدم في الدراما إنما هو المأخوذ من الحياة اليومية للناس، لذلك فإن الحوار قريب جداً من المتلقين وفي بعض الأحيان يكون راسخاً في ذهن المتلقين<sup>(1)</sup>»

وحتى لا نتوسع في هذا العنصر إذ مرّ معنا في دراستنا للمشهد، ارتأينا أن نشير إلى بعض النماذج من المحكي الفيلي حيث تجسد الحوار المنصهر في الشخصية\* :

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص183.

\* نعتقد أنَّ الحوار المقنع الذي يسرِّ المشاهد عادة هو الحوار الذي ينبع من عمق الشخصية ويتناسب مع ظاهرها "الجانب الجسدي".

- ظهور المعلم "يوسف" يتحدث بلغة عربية فصيحة حتى يقنع المشاهد أنه نال قسطاً من التعليم يجعله مختلفاً عن فلاحي "عين الزيتون"، الممثلة الفرنسية "كاترين" تتحدث باللغة الفرنسية وتتكلّل الأديب جورج بالترجمة عندما تعسر عليها التواصل مع "خليل"، أمّا باقي الشخصيات فقد ظهرت تتكلّم باللهجة اللبنانيّة أو الفلسطينيّة ممزوجة ببعض الكلمات العربيّة فالحوار الجيد يضع الشخصية ويضعنا أمام السياق التاريخي والسياسي للمحكي الفيلمي كما يمتّص عواطف الشخصيات، ويكشف دوافعها، ويوضح أهدافها ويشرح بيئتها وما يخيّم عليها من جوّ نفسي أو يدعّم فيها من مفاهيم وتقالييد اجتماعية <sup>1</sup>

إذا 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 التوقف جزءاً أساسياً في التأليف الموسيقي، الصّمت عندما يحدث في الوقت المناسب، يكون من أقوى الوسائل تأثيراً التي يمكن لكاتب السيناريو أن يستخدمها <sup>2</sup> ولعل النموذج الذي شاهدناه مع "نهيلة" أثناء التحقيق الذي تعرضت له أمام المحقق الصهيوني، يعد أكبر دليل على أهميّة الصّمت في إرسال دلالات معينة، ناهيك عن الإيقاع الذي ينشأ عنه، خصوصاً إذا انسجم مع نبرة الصّوت وطريقة الكلام في متنالية سابقة أو لاحقة له، فتبقى حينئذ الصّورة التي تعرض حركة معينة أو إيماءة أو نظرة في اتجاه معين خير من ألف كلمة .

## 2- صوت السارد الخارجي:

<sup>(1)</sup> إنجا كارتنيكوفا، كيف تتم كتابة السيناريو، ص181.

<sup>(2)</sup> المرجع نفسه، ص196.

عند فحص المادة السردية التي يقدمها الفيلم، نرصد صوت المعلق "السارد الخارجي" ويمثل هذا الدور "خليل" إلا أننا نعتبره صوتاً خارجياً فيما يتعلق بالحكايات التي لم يشارك فيها وإنما سمع عنها من رواة آخرين، في حين يغدو سارداً داخلياً عندما يتعلق الأمر بالأحداث التي شارك فيها، لذلك نفضل أن نطلق عليه اسم السارد الرئيسي أو المعلق، وإذا كان قبل بوجوذه في المحكي الفيلمي فإننا مضطرون إلى هضم كلّ الحكايات التي يرويها باعتباره السارد الوحيد، خصوصاً عندما نعلم أنّ عنصر الذاتية والعشوائية ورّيماً الكذب قد تسرب إلى عنصر الحكاية، إذ أننا أمام سارد مضطرب وقلق هارب من موت أكيد ينتظره خلف أبواب المستشفى، لكن ما يهمتنا في هذا الجزء من البحث ليس مصداقية الحكاية ومدى اقترابها من الواقع وإنما إلى أيّ مدى تطابق حكي القصة من خلال المنطوق الشفوي وحكي القصة من خلال العرض داخل إطار الشاشة، وهل نحن في حاجة إلى سارد رئيسي يتحمّل عبء الحكاية مثلما فعلنا في نص الرواية، ما دامت الصورة أبلغ من ألف كلمة وأوضح من ألف سارد، إنّ تتبعنا لوضعيات السارد الرئيسي داخل المحكي الفيلمي أوصلنا إلى أنّ وجوده كان أمراً ضروريّاً إن لم نقل محوريّاً فـ"خليل" الممرّض 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 المتنلقي المثالي الذي كان "خليل" يبحث عنه، لذلك نعتقد أن "خليل" كان يخاطب المشاهد مباشرة وقد تجسد ذلك من خلال توجيهه زاوية نظره نحو عدسة الكاميرا عندما يشرع في سرد الحكاية، مما يقوم به هو نوع خاص من السرد لا علاقة له باقتحام فضاء الحكايات المسترجعة والتعدّي على الصورة، فصوته لم يتعد الخط الفاصل بين الإخبار (الحاضر) والعرض (الحكايات المسترجعة)، حيث كان يتلاشى تدريجياً بمجرد ظهور الصورة على الشاشة ما يؤدي إلى تشكّل زاوية سمعية وبصريةٍ محايدة وموضوعيةٍ على مستوى المحكي الفيلمي تبأر من طرف المشاهد من جهة ومن طرف شخصيات الفيلم من

جهة أخرى، ما يجعلنا نقول أن صوته جاء مكملاً للحكاية ومطوراً للحدث لا مكرراً له، ويمكن أن نمثل مسار السرد الشفهي (الراوي) في تطور المحكي الفيلمي من خلال الشكل الآتي:

العرض عن طريق الشاشة

من خلال الصور

صوت السارد



يوضح هذا الشكل المسافة الزمنية بين صوت السارد وعرض الصورة، إذ يبدو واضحاً أن صوت السارد لا يتقاطع مع الصورة وإنما يكمل النقص الموجود فيها.

### 3- الأغاني:

تتقاطع الأغاني مع العلامات المنطقية ذات الإيقاع المميز والدلالة الخاصة، وقد جاءت في المحكي الفيلمي في مقاطع سردية متعددة، ارتبطت بصور الرحيل الجماعي للقوات الفلسطينية المتواجدة في لبنان، حيث نسمع إلى أغنية فيروز "سُرْجِعْ يَوْمَا" التي أضفت على مشهد رحيل شباب المقاومة الفلسطينية قيمة درامية وفنية عالية، وهذا من خلال تقاطع إيقاعها الخفيف وصوتها الدافئ مع مشهد الأرز والأزهار المتاثرة في سماء الملعب البلدي حيث اجتمع المهاجرون، في حين اتسمت أغنية "يُبكي ويُضحك" التي صاحبت مشهد الاغتيال الوحشي لـ"شمس" بإيقاع مرتفع وصوت حاد، مزج بين الحزن والخوف وكأنه يخوضّنا لاستقبال الحدث المأساوي الذي كان ينتظّرها.

على العموم يمكن القول إنّ الموسيقى التّصويرية بوجه عام و"الأغاني" بوجه خاص حافظت على إيقاع الحدث وخصوصيّة المشهد، ما أضفى على المحكي الفيلمي جماليّة فنيّة ودلالة مضاعفة.

#### **4 - المؤثّرات الصوتيّة:**

أسهمت طبيعة الفيلم التّاريخيّة في حضور عدد من المَشاهد التي ترتكز على المؤثّرات الصوتيّة خصوصاً عندما ندرك أنّ الأفلام العربيّة تقُنقد إلى التمويل المادي الذي يكفل لها تصوير مشاهد حيّة واقعية، نذكر على سبيل المثال لا الحصر مشاهد حرق السيّارات الفاخرة كما نراها عادة في الأفلام الأمريكية.

يعرض المحكي الفيلمي "باب الشمس" جملة من المؤثّرات الصوتيّة رافقت مشهد حرق القرى الفلسطينيّة وتغيير الدبابات الإسرائيليّة، وقد ساعدت هذه المؤثّرات على إضفاء بعض الواقعية على المشاهد المذكورة «بعد الجانب المسموع في العمل بمثابة المحرّك الإضافي للعمل كونه يدفعه إلى الأمام بحكم القدرات والإمكانيات التي يحتلها<sup>(1)</sup>»

ما يجعلنا نقول إنّ المحكي الفيلمي هو نتاج عناصر كثيرة، قد لا نشعر بها كمشاهدين لكن غيابها سيؤدي إلى ظهور فراغات على مستوى السرد.

#### **2 العلامات غير المنطقية:**

تعتمد العلاقات غير المنطقية على المدلول المرتبط بالصّورة وبقية العناصر التي تسبح في فضاء الشاشة، وتُعدّ العلامة غير المنطقية من أهم العناصر التواصلية من حيث إمكانيتها اللامحدودة في التأثير على المشاهد لأنّها «أصدق تعبيراً وأقوى تأثيراً

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص62.

من أيّ كلمة تُقال فَأَيْ جملة أو عبارة لا يمكن أن يوازي تأثيرها هذه الحركة العلامية غير المنطقية<sup>(1)</sup>

هذا يعني أن السينما هي مزيج من العلامات المنطقية وغير المنطقية وحتى عندما نعتبر أن العلامة غير المنطقية أقوى وأبلغ، نبقى في حاجة إلى العلامة المنطقية كما وضحنا سابقاً، يبقى أن نشير إلى أن العلامة غير المنطقية هي لغة عالمية - إن صح التعبير - تفهمها جميع الأجناس لأنها خالية من الكلام ويمكن أن تلخصها في العناصر الآتية:

### 1- الإضاءة:

لعبت الإضاءة دوراً مهماً في تحديد الفضاء السينمائي، من خلال تنظيمها لدرجة الضوء والعتمة داخل الإطار، ما أسهم في تنظيم الفترات الزمنية (النهار/الليل) من جهة، وإنتاج المعاني والدلائل العميقة من جهة أخرى، وهذا ما لاحظناه في مشهد التحقيق الذي جمع "نهيلة" و"المحقق الإسرائيلي"، حيث ظهرت الغرفة مقسّمة إلى جزأين، الجزء الذي شمل المحقق الإسرائيلي ومرافقه جاء غارقاً 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 المحقق من خلال صوته ولعل المخرج قد لجأ إلى لعبة العتمة/الضوء عن قصد، خصوصاً عندما ندرك الحمولة التعبيرية للثانية عتمة/إضاءة، ومن بين المشاهد التي صورت التباين الموجود بينهما، المشهد الذي جمع "خليل" بـ "أم حسن" في غرفة المستشفى حيث اعتمد المخرج على لقطات قريبة جداً يظهر وجه "خليل" و"أم حسن" في لقطات متداوبلة تغطي العتمة وجهيهما في حين تخترق جسديهما بعض خيوط الضوء

(1) شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية في الرواية والقصة والسينما، ص 113.

المنكسة على زجاج النافذة، ونعتقد أن 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 مكثفة خصوصاً في الجزء الأول من الفيلم، حيث صور سقوط القرى وتبادل طلاقات الرصاص والهجرات الجماعية للفلسطينيين عبر الجبال والوديان والغابات الممتدة من الجنوب الفلسطيني إلى الجنوب اللبناني وهذا ما أسهם في عرض لقطات حية زووجت بين خصائص الفوتوغرافيا \* (الوصف والعمق) وخصائص السينما التي تتمّ عن رؤية واضحة للمخرج جمعت بين الجمال المنبثق من ضوء الطبيعة والموت العائد إليها.

## 2- اللون:

شكل اللون في المحكي الفيلمي "باب الشمس" نقطة مهمة ضمن جملة العناصر السردية السينمائية التي اكتسحت الفضاء الصوري وفسحت عن جمالية بصرية ورؤية إخراجية متميزة، ولعلّ اعتماده على عناصر الطبيعة كما ذكرنا سابقاً، أسهם في ظهور درجات مختلفة من الألوان تناسب مع المضامين الدرامية والرسائل المبطنة التي كان المخرج يسعى إلى إرسالها، في حين كان اختياره للونين الأبيض والأسود ضيقاً، حيث اقتصر ظهورهما على بعض اللقطات التي صاحبت الاسترجاع، إذ بالرغم من استمرار المحكي المسترجع إلا أنّ الصورة قد حافظت على لوانها الطبيعية، وإذا كانت هذه الأخيرة قد شغلت الفضاء الخارجي فإنّ الفضاء الداخلي قد عرف درجات متباعدة من الألوان نذكر

\* يمكن العودة إلى غي غويتي، الصورة المكونات والتأويل - ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، ط 1، 2012، ص 109 - 110 - 111 - 112 - 113 - 114.

على سبيل المثال المصباح الملون ذا الحركة الدائيرية الذي وضعه خليل في غرفة يونس بعدهما أنهى تنظيفها، الواقع أنَّ هذا النوع من المصابيح الملونة لا يتماشى مع الجو العام لغرفة المستشفى ولا مع الحالة النفسية لخليل ونعتقد أنَّ الفضاء الطبيعي للغرفة بقدارتها كان سيرضي المشاهد، ورِبَّما لو جعل المخرج كُلَّ المشاهد التي صُورت في غرفة "يونس" بالأبيض والأسود لكان سيعطي للغرفة قراءات دلالية عميقه، تجمع بين أثها بؤرة استحضار الماضي وفي الوقت نفسه هي بؤرة نسيان وتهميش الأبطال، ما هكذا ينتهي الأبطال !

ولعلَّ أجمل الفضاءات الصوريَّة التي سحرتنا بألوانها الفاقعة المنكسرة على ضوء الشموع هي مغارة "باب الشمس"، حيث أبدع المخرج في تسلیط الإضاءة الاصطناعية على عناقيد العنب المتتوِّعة بأوراقها الخضراء القاتمة المزينة بالورود الحمراء وأزهار الياسمين، كما أضفت الشموع جوًّا رومانسيًّا متفردًا كسر وحشة المغارة وجعلها أشبه بمعارة "علي بابا" التي تفيض بالكنوز «تقوم الإضاءة إلى خلق جوًّا نفسي عام من خلال قدرتها على خلق اللون من استخدام مؤثراتها في تقنية جهاز الإضاءة ذاته<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنَّ 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 القوية المائلة إلى الأخضر ما يعكس الرؤية التفاؤلية عنده.

### **3 - الديكور:**

يعدُّ الديكور من أساسيات العرض السينمائي، وفي غيابه يغيب الفضاء المؤسَّس للfilm، يعمل الديكور على خلق عالم خيالي يسحر المشاهد ويحمله إلى عالم لا وجود

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص170.

له إلا في ذهن مؤسسه «... والديكور بحجم امتلاكه مجموعة عديدة من المفردات المتغيرة في تكوين الشكل من كتل وألوان وتركيب متعدد يساعد في خلق كثير من الأجواء والمضمams ذات التأثير في المتنقّي حيث أنه غالباً ما يعمل على خلق عنصر الإبهار والتثويق عند المتنقّي<sup>(1)</sup>».

ولعل الديكور في "باب الشمس" قد ركز على مناظر طبيعية أصلية ما يجعلنا نقول أنه اهتم بالجانب الجمالي الفني بدل الجانب التثويقي الإبهاري، حيث ظهرت الأحياء ال بيروتية على طبيعتها وكذلك القرى الفلسطينية (الأشجار ومعابر الوديان ...)، لكن ما لفت انتباها هو المنازل القديمة في قرية "عين الزيتون" والتي تعتقد أنها من الفضاءات المخصصة للتصوير، والدليل على ذلك هو احتراقها بعد الهجوم الإسرائيلي عليها، على عكس القرى الأخرى (البروة، دير الأسد...) التي ظهرت طبيعية ولم تتعرض للقصف بالرغم من سقوطها على مستوى الحكاية، ولا نظن أن بساطة الديكور سببها التقشف الإنتاجي وإنما طبيعة المحكي الفيلمي هي التي استدعت استغلال الجمال الطبيعي كعالم متكامل مثالي للاستثمار الخيالي والإبحار في مجالات الإبداع السينمائي.

---

(1) المرجع نفسه، ص 171.

**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 سن الشيخوخة خصوصاً عندما يصرّ المخرج على ترك الممثل نفسه في أدوار مقاومة السن، هذا ما يستدعي استخدام ماكياج بالغ الحرفية حتى يقنع المشاهد بالمظهر الجديد للشخصية «إن بلوغ أرقى درجات الإبداع الفني يكتمل بمدى التعامل مع احتياجات الشخصية، إذ لا يمكن وضع ماكياج مفرح لرجل محبط أو وضع ماكياج بجرأة لممثل غير مصاب، وهذا فالفنان مطالب بالتلتون على الركح ولا يعقل بتاتاً أن يظل شاباً طيلة زمن العرض وبعض المشاهد يجسد فيها دور كهل أو شيخ »<sup>1</sup> وقد لمسنا أثر الماكياج مع شخصيات كثيرة في "باب الشمس" ذكر على سبيل المثال : أم حسن، نهيلة، يونس، خليل .... كما حرص الماكياج على إضافة بعض التفاصيل على مستوى الجسد توافقت مع تعريضها للتعذيب في السجون اللبنانية أو الإسرائيلي كما حدث مع خليل، يونس، عدنان،... ومن الجدير بالذكر أنّ الماكياج في المحكي الفيلمي قد شمل عدداً كبيراً من شخصيات الكومبارس والشخصيات الثانوية، خصوصاً في مشاهد المعارك والمجازر والهجرات الجماعية حيث قتلت وعدّبت ونكل بجثتها، ما يجعل منه عنصراً أساسياً في خلق عالم يعمل بدرجة أولى على إقناع المشاهد والتأثير عليه» «الماكياج ذو أهمية بالغة في خلق الافتراضات التي يعتمدها المخرج في العمل، حيث إنّ كمّا كبيراً من الأعمال الدرامية استندت إلى الماكياج في خلق حقائق افتراضية»<sup>2</sup>

<sup>1</sup> ياسر سيف، خبير في فن الماكياج، في مقال له بمجلة بمهرجان المسرح العربي بمستغانم، العدد 6 - 15 يناير 2017، ص14.

<sup>2</sup> عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص172.

بناء على ما سبق نخلص إلى أن استخدام الماكياج في "باب الشمس" لم يتعد دوره تجسيد الحقائق والمضي بها في سبيل تصوير الزمن في حركته 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، جسدت الزي التقليدي الذي لبسه الفلاحون سنة 1943، ولقد استغل المخرج مناسبات عديدة لإبرازه بتفاصيله الدقيقة، 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 وتعدد القطع في الزي الواحد، في حين تميزت سنوات السبعينيات والثمانينيات بلباس حضري ينماط مع الموروث الثقافي الغربي، رصدناه من خلال شوارع بيروت، والواقع أنّ عامل الأزياء من العناصر المكملة للفضاء الصوري، وغالباً ما ينماط مع عناصر الإضاءة والألوان والماكياج.

#### 6- الإيقاع الترکيبي:

الإيقاع موجود في كلّ مكان، في دقات القلب وفي زققة العصافير، في خير الماء، وإذا كان الإيقاع في القصيدة هو "حدث" (\*) مقترب بالزمن<sup>(1)</sup> فإنه في الفيلم يتعلق بتوقيت اللقطات ومدى توافقها مع سبقاتها ولاحقاتها، ولا يقتصر الإيقاع على الجانب المرئي بل يتعداه إلى الجانب المسموع الذي يعتمد على الانسجام مع الصورة ومع لحظات الصمت

(\*) الحدث هو الوحدة الأولى التي لا تقبل التجزئة.

(1) في مقابلة شفوية جمعتني بالدكتور "مصطفى حركات"، سنة 2008.

التي تُتنقى بحذر «لأن الصورة تنطلق انطلاقاً من حمولاتها في الفوتوغرافيا، أما السينما فتصنع الصمت عبر توفير خصائصه تقنياً عن طريق اجتهادات المخرج ومهندس الصوت ومُوضِّبه ومازجه<sup>(1)</sup>»

هذا يعني أنَّ ثنائية الصوت/الصمت في المحكي الفيلمي تعتمد على عناصر سردية وتقنية متنوعة، إذ يلعب الزمن دور المنظم لظهور أحدهما وختفاء الآخر، كما يعمل الصوت على تزويد المحكي الفيلمي بالمعلومات التي قد تغيّبها الصورة عن قصد، في حين يدفع الصمت المشاهد إلى المزيد من القراءات/المقاربات الفيلمية.

ولعل الإيقاع في "باب الشمس" قد تحقق في أجزاء كثيرة من الفيلم، لكن طول الفيلم الذي تعدّى أربع ساعات، قد أدى إلى ظهور بعض الانكسارات على مستوى الإيقاع نلخصها في النقاط الآتية:

- المشاهد المتعلقة بشخصية "سليم" بائع غسول الشعر، الذي كان يحب شوارع الجليل ليقدم فيما يشبه العرض المسرحي مجموعة من الحركات، حيث يظهر في بداية العرض شيئاً 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 استطاله زمن الفيلم .

- المشهد الذي ظهرت فيه الممثلة الفرنسية "كاترين" تتأمل الشاب المستلقي على الطريق دون أن تحدثه أو تحدث 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.

- بعد الفوتوغرافي الذي ظهر في الجزء الأول من الفيلم، حيث ركّز المخرج في تصويره لمشاهد الهجرة الجماعية على المناظر الطبيعية في مدة زمنية تقارب الساعة، تخللها

المناظر الطبيعية الخلابة ولحظات الموت والفارق ، وإن كنا نعرف أنها اضفت على المشاهد مسحة جمالية ودرامية في بداية الأمر إلا أننا وجدنا أنها قد فقدت دلالتها في بعض المراحل ، فاللغة الفيلمية تتكون من اللغة البصرية واللغة السمعية والتعليق 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 - لميزانسين:

جاءت "La mise en scène" في فيلم "باب الشمس" في صور مكثفة، منحت الفيلم دلالات خاصة وشحنات إيحائية متعددة وجعلته يكشف عن وجهة نظر المخرج دون الانزلاق في المحظور الذي قد يعرّض بعض مشاهد المحكي الفيلمي إلى الحذف أو منع العمل برسمته من العرض «يخلق الميزانسين تناعماً كبيراً لأحداث العمل الدرامي لما له من عناصر متعددة ذات أهمية بالغة في الفيلم، فهو نتاج موضع الجسم + المستوى + المنطقة + الفضاءات + المسافات + التكرار + التقوية + التناقض + التركيز<sup>(1)</sup>»

(1) عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، ص 176 عن سعد الجبار، التطابق الحركي والسكنوي بين الشكل والمضمون، (رسالة دكتوراه غير منشورة)، كلية الفنون الجميلة، 1999، ص 49.

هذا يعني أنّ ظهور أحد هذه العناصر منفردة أو ظهورها مع بعض، قد يؤدّي إلى إنتاج دلالات فكرية عميقه تصدر إلى المشاهد في صور مبطنة تحتاج إلى قراءات متعدّدة، ومن بين المشاهد التي وضحت عمل لميزانين مشهد العلم الإسرائيلي الذي كان يرفرف في فضاءات مختلفة من الشريط الصوري، إذ أحصينا ظهوره ستّ مرات، حيث ظهر أولاً مرة في قرية عين الزيتون عند دخول أول مستوطنة يهودية، ثم ظهر بعدها فوق إحدى البنيات الإسرائيليّة، وظهر مرتين عند زيارة "أم حسن" لبيتها في الكويكبات ظهر كذلك بعد سقوط "عين الزيتون"، كما ظهر في المشهد ما قبل الأخير في الحدود اللبنانيّة الفلسطينيّة، في حين لم يظهر العلم الفلسطيني إلاّ مرّة واحدة، رصدناه في مشهد مظاهرات الفلسطينيّين الذين خرجوا احتجاجاً على اتفاقية أوسلو \*

ولعل المخرج من خلال توظيفه لعنصر التكرار - ظهور العلم الإسرائيلي - أراد أن يثير الجدلية التاريخية العلاقة بين الطرفين الفلسطيني/ الإسرائيلي، حيث ظهر الطرف الفلسطيني في حالة ضعف واضطراب بينما ظهر الطرف الإسرائيلي في حالة قوة وتجبر.

وهذا ما يدفعنا إلى القول إن اللغة السينمائية في المحكي الفيلمي "باب الشمس" جاءت متتوّعة في طرق تواصلها وتفاعلها مع المتلقي - المشاهد - إذ تضمّنت العناصر التكوينيّة للفنون البصريّة: التصوير الفوتوغرافي من خلال استغلال اللقطات الثابتة المبنية على التفاعل الدقيق بين العتمة والنور وإعادة بنائها للمكان لما يتوافق والصور الزيتية الغنيّة بالألوان القائمة، كما تضمّنت الشعر من خلال تنظيمها لإيقاع اللقطات وترتيبها ما أسهم في تعمية البعد الدرامي للفيلم، من جهة أخرى اهتمت بالجانب السمعي من خلال اختزالها

\* خرجت اتفاقية أوسلو بنتائج كثيرة تصب كلّها في سياسة التشظية الكولونيّة، نفي الوجود الجماعي الوطني، تقسيم الشعب الفلسطيني إلى ثالث مجموعات، لمزيد من المعلومات عد إلىليندا طير وعلاء العزة، المقاومة الشعوبية الفلسطينيّة تحت الاحتلال قراءة نقدية وتحليلية، مؤسسة الدراسات الفلسطينيّة ، ط1، 2014، ص35، 36، 37، 38.

للحوار وتكثيفها للدلالة الكامنة فيه، كما أرفقت بعض المشاهد الحامية بموسيقى تعبرية مناسبة لنفسية الشخص ونوعية الأحداث التي يعيشونها.

**10-الشخصية في فيلم باب الشمس:****مدخل:**

إذا كانت الشخصية في الرواية مرتبطة باللغة الواسعة من خلال تعليقات الروائي وحوار الشخصيات، فإنها في الفيلم تأتي مكتملة في ظهورها صورة وصوتا، تعمل الصورة على كشف الجانب الجسدي وما يحمله من أبعاد نفسية واجتماعية... في حين يساعد الصوت على فهم داخل الشخصية وسلوكها وردود أفعالها.. فيكمل بذلك ما أغفلته الصورة أو ينفي المخطّطات التي أنشأها المشاهد انطلاقاً من الصورة باعتبارها مادة أيقونية، مما يجعل المشاهد أمام شخصيات حية يراها ويتقاول معها، لكن السؤال الذي يتadar إلى الأذهان عند دراستنا للشخصية السينمائية هو ما الذي يميزها عن الشخصية العادية التي نتعامل معها في حياتنا اليومية ، هنا يتوجب علينا أن نتوقف قليلاً لنعود إلى مفهوم الدراما لأنّه ببساطة تتوقف الشخصية عن كونها شخصية سينمائية عندما يتوقف عنصر الدراما عن التدفق داخليها، 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 ؟ «إن أيّ شخصية إنسانية يمكن أن تكون شخصية درامية مثيرة، بشرط أن تقدم في اللحظة المناسبة، وفي الوقت المناسب، من خلال الفعل المناسب، والشخصية الدرامية لا بدّ أن تكون أكثر انفعالاً وغضباً، أشدّ لفتاً وجذباً للانتباه، أكثر ذكاءً، أكثر خبأً، أكثر حبّاً، أكثر دمويّة فكلما ابتعد المؤلف عن الشخصية النموذجية التي نراها في كلّ لحظة من لحظات الحياة وخلق شخصية لا نموذجية، ليس من السهل تكرارها، كلّما كانت شخصية درامية أكثر إثارة ولفتاً للنظر لأنّها شخصية فريدة على نحو ما<sup>(1)</sup> »

(1) عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، ص49.

هذا يعني أن الشخصية الدرامية قد تكون شخصية شديدة التعقيد تغوص في أعماق الطبيعة البشرية وفي مجموعة تجارب الإنسان وطريقة تفكيره وتفاعله مع الأحداث المحيطة به، وقد تكون شديدة البساطة لأنّها تتطرق في تكوينها من الشخصية العادلة لكنها تختلف عنها في مواقفها وسلوكها، ومتى استطعنا أن نجمع بين البساطة والتعقيد في شخصية واحدة تكون قد خلقنا شخصية درامية، ولا يمكن أن نتعرّف عليها داخل المحكي الفيلمي إلا من خلال الجمع بين قطبين أساسيين في العملية السردية: الصورة والصوت.

لنا أن نقرّ قبل تناولنا لهذا الجانب أن "إلياس خوري" قد اهتم إلى حدٍ كبير برسم الجانب النفسي (الداخلي) والمادي (الخارجي) لشخوصه وهذا من خلال تتبعه لنقاصيل وجزئيات كثيرة قد أسهمت في تسهيل عملية تحديد الشخصيات 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 عدداً كبيراً من الشخصيات ربما فرضها السياق التاريخي المتقطع مع تهجير شعب ب كامله من وطنه دون أن ننسى تقنية تداعي الفكر التي سمحت ببروز عدد هائل من الحكايات المتشظية إلى حكايات ثانوية ترتب عنها عدد كبير من الرواية، وبما أنّ أسلوب السينما يختلف عن أسلوب الرواية فإنّ المخرج قد اعتمد على الشخصيات الأساسية التي تسير بالحكمة في اتجاه تقدمي مراعياً عوامل كثيرة: تعدد الفضاءات، تعدد الأزمنة، المونتاج، عامل الزمن الذي يقيّد الأفلام بساعتين أو ساعتين وبعض الدّقائق... وبالرغم من احتزاله لعدد هائل من الشخصيات وتكتيفه لجانب الصّورة المعتمد على تعدد الزوايا، إلاّ أنه اضطر إلى إضافة جزء ثانٍ للفيلم.

تشكل الشخصية داخل المحكي الفيلي من خلال تواجدها داخل حقلين مقاطعين يصعب عزل أحدهما عن الآخر هما الصورة والصوت، يلتقطهما المشاهد في وقت واحد (زمن التلقي)، لكننا ارتأينا أن ندرس الصورة بمعزل عن الصوت \*، لاعتقادنا أن الصورة السينمائية تخزن طاقة تعبيرية ورمزية تفوق ألف كلمة، وهذا يعني أن دراستها مرفقة بالصوت سيطمس الكثير من دلالاتها، من جهة أخرى لاحظنا أن عملية المشاهدة مصبوغة بالذاتية والمحدودية، ويعود هذا إلى عوامل كثيرة (سرعة اللقطات، تغيير حركات الكاميرا، تغيير الفضاء،...) ما يجعل عملية التحليل للغتين مختلفتين (الصورة، الصوت) شبه مستحيلة، فلا يخفى على أحد أن التحليل الفيلي على وجه عام وتحليل الشخصية بشكل خاص هو نشاط وصفي يعتمد على توليد عدد معين من القراءات غير مكتملة، تأتي من خلال مشاهدات عديدة للقطة الواحدة، ثم اللقطة الموالية وهكذا دواليك ... تتكون عند المشاهدة صورة متكاملة تسمح لنا بإنتاج محكينا الخاص هذا يعني أن المشاهد يتحول إلى مخرج ثان، هو الآخر يملك لغة تعبيرية متفردة.

من جهة أخرى لاحظنا أن المخرج قد حافظ على الشخصيات الرئيسية والثانوية كما جاءت في نص الرواية، من حيث درجة الحضور والإطار العام الذي شغلته داخل نص الرواية ويمكن أن نحدّدها كالتالي:

### 10 - الشخصيات الرئيسية:

من الأهمية بمكان أن نشير إلى أن عرض جميع اللقطات والمشاهد التي تعرض ملامح وحركات الشخصيات والأحداث التي عاشتها يعد أمراً صعباً إن لم نقل مستحيلاً، لكننا سنحاول الوقوف على أهم الخصائص المحددة لكل شخصية، من خلال عرض عيّنات

\* تعزّزنا للصوت في المبحث الخاص بالعلامات المنطقية وغير المنطقية لذلك نكتفي بدراسة الصورة.

وجدناها أساسية في استيعاب مواقف الشخصية وعلاقتها بالفضاء كما سنركز على العلاقة التي تجمع الشخصية بعدها الكاميرا وهذا حتى نتجذب عنصر التكرار إذ كما نعلم أن دراسة الشخصيات قد مررت معنا في الفصل الثاني.

### 1 - الشخصية الأسطورية:

مثل "يونس الأسي" دور الشخصية الأسطورية التي لا تقهق، ارتبط حضوره بالفضاءات الواسعة (الجبال، ساحة القتال، الغابات...) ظهر فيها من خلال لقطات شاملة وعامة سمحت له بالتحرّك بسهولة، في حين ارتبط بالفضاءات المغلقة (معارة باب الشمس) التي جمعته بزوجته نهيلة، كما ظهر في لقطات قريبة بصورة مكثفة استغلتها عدسة الكاميرا للوقوف على ملامح وجهه التي بدت رقيقة ودافئة، ومن بين المشاهد التي صورت "يونس" في لقطات كبرى المشهد الافتتاحي حيث سُلطت عدسة الكاميرا على وجهه وفي حركة سائرة اتجهت نحو فمه في لقطة كبرى ندرك أنه يأكل البرتقال الذي أحضرته "أم حسن" بعد زيارتها الأخيرة لقريتها بفلسطين والتي تزامنت مع اتفاقية أوسلو، تنتقل الكاميرا في حركة سائرة نحو مائدة الطعام التي بدأت تمتلئ تدريجياً بحبات البرتقال لتشغل فضاء الإطار كله، ولعل هذا النوع من الصور المرتبطة باللون تحيلنا إلى صدمة يونس رفقة الكثير من الفلسطينيين، سببها النتائج التي خرجت بها اتفاقية أوسلو والتي مثلت الحلول الوسطى (اللون البرتقالي) التي لا تخدم إلا مصالح الإسرائيлиين.

### 2 - الشخصية الصامدة:

مثلت "نهيلة" دور المرأة الصامدة، الأرض التي غرس فيها "يونس" أولاده وأحفاده اختارت العودة إلى الوطن والتضحية بالعلاقة التي تجمعها بزوجها مقابل أن تربّي أولادها على أرض الوطن بعيداً عن ذل الشتات، ظهرت نهيلة على مستوى الصورة، امرأة مشوطة

الجسد، رقيقة الملامح، بهيّة الطلة، كما رسمها الكاتب إلياس خوري في روايته، لكن الشيء اللافت لانتباه هو استغلال المخرج لبعض المشاهد التي لا تتوافق مع الطابع العام للشخصية، وحتى عندما نقر بأنّ المخرج أراد أن يضيف بعض الرتوشات الفنية لشخصية "نهيلة" فإنّنا نعتقد أنها أضعفـت دراميّة الشخصية واستفزـت المشاهد، فكيف نفسـر صعود "نهيلة" إلى المستعمرة اليهوديّة وتقلـيدـها للنساء اليهوديات المرتديـات للسراويل القصيرة، من خلال ثيـتها لـسروـالـها وربطـها لـجـبـتها على جـانـبي وركـيـها، ليـصـبـحـ هذاـ الزـيـ فيماـ بـعـدـ، زـيـهاـ الخـاصـ فيـ القرـيـةـ !!ـ والـوـاقـعـ آنـ استـغـلـالـ الجـسـدـ بـطـرـيـقـةـ عـشـوـائـيـةـ منـ خـالـلـ تصـوـيرـ منـاطـقـ حـسـاسـةـ مـنـهـ دونـ آنـ تـسـتـدـعـيـ الحاجـةـ الدرـاـمـيـةـ لـذـلـكـ يـضـعـفـ الـبـنـيـةـ العـامـةـ لـلـصـوـرـةـ،ـ وهذاـ ماـ حدـثـ فـعـلاـ فيـ مشـاهـدـ مـتـتـوـعـةـ سـلـطـتـ الضـوـءـ عـلـىـ أـجـزـاءـ مـنـ جـسـدهـ دونـ حاجـةـ فـعـلـيـةـ،ـ بالـمـقـابـلـ نـجـدـ الـكـثـيرـ مـنـ الـمـشـاهـدـ الـتـيـ جـعـلـتـ الجـسـدـ فـيـ عـمـقـ روـيـتناـ لـلـدـرـاـمـاـ،ـ حيثـ جـمـعـتـ بـيـنـ الـأـلـمـ وـالـإـيقـاعـ وـالـزـمـنـ،ـ نـذـكـرـ عـلـىـ سـبـيلـ المـثـالـ المشـهـدـ الـذـيـ ظـهـرـتـ فـيـ نـهـيـلـةـ دـاخـلـ مـغـارـةـ "ـبـابـ الشـمـسـ"ـ بـعـدـ مـوـتـ اـبـنـهـ إـبـراهـيمـ،ـ تـظـهـرـ نـهـيـلـةـ فـيـ لـقـطـةـ قـرـيبـةـ تـكـشـفـ عـنـ جـسـدـ هـزـيلـ يـغـطـيهـ فـسـطـانـ أـسـوـدـ مـكـشـوـفـ عـلـىـ الأـطـرـافـ،ـ تـقـرـبـ عـدـسـةـ الـكـامـيـراـ تـدـريـجـياـ لـتـكـشـفـ عـنـ وـجـهـ نـهـيـلـةـ الـمـخـتـلـ لـكـلـ مـعـانـيـ الـأـلـمـ وـالـضـيـاعـ النـفـسيـ،ـ تـرـطـمـ رـأـسـهـاـ عـلـىـ جـدـارـ الـمـغـارـةـ فـيـ حـرـكـاتـ مـتـعـاقـبـةـ تـتـبـعـهـاـ عـدـسـةـ الـكـامـيـراـ،ـ لـتـثـبـتـ الضـوـءـ فـيـ الـأـخـيـرـ عـلـىـ بـقـعـةـ الدـمـ الـتـيـ كـانـتـ تـكـبرـ كـلـمـاـ رـطـمـتـ نـهـيـلـةـ رـأـسـهـاـ.

«كلّ شيء تنقله تقاطعات الأجساد لأنّها مصدر التعبيرية السينمائية كما أنّها الوسيلة التي تحول الشخصية داخل الفيلم السينمائي إلى مجموعة دالة من العلاقات والمواقف البدنية المتفاعلة فيما بينها<sup>(1)</sup>»

(1) محمد اشويكة، السينما المغربية - رهانات الحداثة ووعي الذات، ص212.

هذا يعني أنّ حركة الكاميرا في حد ذاتها ودرجة قربها من الجسم والزمن الذي تستغرقه في عرض اللقطة، كلّها تسير بالصورة نحو قراءات نحو محددة عندما تتقاطع مع الجسد.

فالسينما في العمق هي تصور ذهني للأجساد وليس تصوّراً وصفياً منغمساً في اللذة والشهوانية، ولعلّ تبنّيها لاتجاه الأخير سيفقدها الكثير من الدراما والسحر ويقحمها في عالم الصورة التجارية المبتذلة المبنية على الجنس والموجّهة إلى فئة محدودة من المشاهدين.

### 3 - الجمال والخيانة:

"شمس" رمز للجمال الفاتن، بشرة سمراء، شعر أسود غجري، جسم متوجّر بالخيانة هكذا وصفها الروائي على لسان سارده الرئيسي "خليل" في رواية باب الشمس<sup>(1)</sup>

"شمس" هي حاملة المثل الجمالي المضلّ، تتعرّف على "خليل" في الملعب البلدي، ليصبح هذا الأخير أسيراً في الملاذات التي تقوده إليها، والتي تلتقطها عدسة الكاميرا في لقطات كبيرة وكبرى أغلبها مسلطة على جسد "شمس" الذي شغل فضاء الإطار مدة عشر دقائق حيث استغلت عدسة الكاميرا كل حركة وكل همسة وكل صوت صدر عنها لتجعلنا ندرك الأسباب التي دفعت بها إلى التمرّد «عندما نصوّر تصرفات الشخصيات وطبائعها فإنّا نختار لها مسارات فكرية وإيديولوجية تتناسب وحقل حركاتها وأوضاعها وملامحها<sup>(2)</sup>» هذا يعني أنّ وضع المشاهد في الإطار النفسي الاجتماعي الذي يحكم الشخصية هو الذي يعطي لصورة الشخصية المبرّ المنطقى الذي يدفع المتلقى إلى تقبّلها،

(1) باب الشمس، 435 - 437 - بتصريف-

(2) محمد اشويبة السينما المغربية - رهانات الحداثة ووعي الذات - ص 212

فلا يعقل أن نصّور شخصية عظيمة تعيش من أجل مبادئ سامية ثم نرُكّز على مناطق حساسة من جسدها ونتبع حركاتها من زوايا مختلفة، لأنّنا بهذه الطريقة قد تورّطنا في لغة مزدوجة - حَكِي مضاعف متناقض - وهذا ما أشرنا إليه سابقاً عندما تعرّضنا لشخصية - نهيلة - لكن بالمقابل نجد أنّ اقتراب الكاميرا من جسد "شمس" وتتبعها لتفاصيله الدقيقة وحركاته المختلفة والتركيز على ملامح وجهها الملائمة بالغموض والخوف الدفين والغضب الصارخ يصنع المعنى ويخلق لغة جديدة تستطع الجسد وتفرغه من حمولته.

#### 4- الشخصية المضطربة:

"خليل" ممْرض مؤقت في مستشفى مؤقت، يعمل بدوام كامل عن طريق تكتّله 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 أنها قد تتشلّ "يونس" من عالم الموت.

يظهر "خليل" في زمن الحكي (الحاضر) في لقطات ثنائية قريبة تربطه بـ "يونس"، الذي يبقى في وضعية واحدة معظم الوقت - نائم على سرير المستشفى - ترُكّز عدسة الكاميرا على ملامح وجهه-خليل - لتكشف درجة قلقه واضطرابه ثم تقترب تدريجياً من زاوية نظره التي تمثّل نافذة العبور إلى الماضي القريب الذي جمعه بعشيقته شمس التي خانته بعدها، وإلى الماضي البعيد الذي جمعه بأمه التي تركته طفلاً صغيراً والتحقت مختلفه من حياته، ندرأك من خلالها حجم المأساة التي عاشها السارد 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 أُسِّهم في إبراز الحالة النفسية للشخصية وكشف ملامحها الدقيقة التي أفرزت الكثير من الدلالات المتقطعة مع الظروف المحيطة والذكريات القديمة.

يبدو "خليل" في المشهد الختامي وكأنّه تحول إلى شخص جديد، نراه في لقطات كاملة وقريبة وبعيدة، تلتقط عدسة الكاميرا تحركاته السريعة التي تبدو واثقة يتقدّل عبر الجبال والوديان متّجها نحو الجليل الفلسطيني.

### 5 - الشخصية المعذبة:

عدنان "أبو عودة" صديق "يونس" في الكفاح، يقبض عليه من طرف الجنود الإسرائيлиين في أحد الكمائن التي تفصل بين الحدود اللبنانيّة والإسرائيليّة وبحوزته كمية معتبرة من الأسلحة، يدخل السجن حيث يقضي مدة عشرين سنة ، ليُفرج عنه بعدها ويستقبل من طرف أهله في عرس بهيج وهناك يلتقي بعده 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 المشاهد إلى إدراك صعوبة تواصله مع الناس المحيطين به ، وتزداد الأمور تعقيدا بعد مرور فترة من الزمن عندما يجرأ على الخروج إلى الشارع مجردا من اللباس عدى سرواله الداخلي، حيث يصبح حديث العام والخاص وتسلية الأطفال يرقص معهم ويعنّي لهم، ولعلّ أبرز المشاهد التي أثرت على المشاهد هي اللقطات القريبة التي صورّت جسده العاري المهزيل يدور حول نفسه و يتمتم كلاما مبهمًا ويقوم بحركات غريبة «تتواءر في بعض القصص العربية شخصية المجنون، وتعرض القصص إلى أنّ المجانين أناس لهم حقوق، فهم يشعرون بالطبيعة

**كمكُون خارجي** وهم قادرون على الإحساس بمشاعر اجتماعية كالظلم، ونفسية وجسدية  
«**كالالم<sup>(1)</sup>**»

هذا يعني أن حركات عدنان في فضاء غرفته ورقشه في الشارع وتجّده من لباسه يكشف على مستوى الوعي الكثير من التعذيب والإساءة الجسدية التي تعرّض لها مدة عشرين سنة لينتهي الحال به في مستشفى المجانين حيث أنهى أيامه الأخيرة.

#### 6- الشخصية وأزمة الهوية:

"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 رقة "خليل" في لقطات كبيرة وقريبة استطاعت هذه الأخيرة أن ترصد ملامح وجهها التي بدت متعاطفة مع الحالة التي آلت إليها صحة "يونس"، ولعلّ أبرز المشاهد التي صورت مدى تألم الشخصية 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 متتقلّلة من غرفة إلى أخرى تلمس أثاثها وتنفس الغبار عنه، ثم تنتقل إلى حديقتها تتحسّس أشجارها وتشمّ ثمارها ثم تتحني لشرب من ماء النبع الموجود وسطها هذه الصور التي ظهرت في لقطات قريبة توحّي بالرغبة الشديدة في العودة إلى الوطن وامتلاك المكان.

انطلاقاً من تحليلنا للنماذج السابقة نخلص إلى أن الشخصيات الرئيسية في المحكي الفيلمي "باب الشمس" قامت على خدمة فكرة واحدة تتمحور حول الإنسان بقضاياه المتتبعة

(1) علياء الدّايَة، الوعي الجمالي في السرد القصصي، دار الحوار، ط2، 2012، ص250.

والمتكاملة وما تحمله من آلام وأمال إذ بالرغم من اشتراكها في حلم واحد "العودة إلى الوطن" إلا أنّ الموت الذي فتك بها حال دون تحقيق أحالمها.

## 10- الشخصيات 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 أَمْجَد:

الدكتور "أَمْجَد" المسؤول الأول عن مستشفى الجليل حيث يرقد "يونس" ويعمل "خليل"، رجل قصير كثيف الشعر دائري الوجه خدان ممتئنان وعيان كبيرتان، يضع نظارة على عينيه، لا تفارق السيجارة فمه، يتكلّم بهدوء نظرته تخفي ابتسامة ساخرة، والواقع أن صورة "أَمْجَد" كما ظهرت في الفيلم تناقض تماماً الوصف الذي وضعه إلياس خوري في الرواية<sup>(1)</sup> ويعود هذا دائمًا إلى الاختيارات الفنية للمخرج التي تبقى مرهونة بمدى انسجام الشخصيات فيما بينها ومدى استيعابها للأبعاد النفسية والاجتماعية ... للشخصية، رفض الدكتور "أَمْجَد" 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 تدريجياً لتسقّر على ملامح وجهه القاسية، ويأتي الصوت ليدعم الصورة من خلال المشهد الذي جمعه بخليل حيث كان يأمره بمجادرة المستشفى عندما تستقر حالة يونس مباشرة، تنقلنا عدسة الكاميرا إلى مشهد جديد حيث يظهر الدكتور أَمْجَد خلف المحقق الفلسطيني في قضية مقتل - أبي دياب - يدرك المشاهد من خلال وضعيته - الاختباء - وابتسامته الساخرة أنه كان المخبر عن مكان اختباء "خليل"، يخرج هذا الأخير من السجن

(1) باب الشمس، ص78

بعد تدخل "أم حسن" ليصطدم بالحالة المزرية التي وصل إليها يونس في غيابه بعدما منع الدكتور "أمجاد" عنه العناية بحجة أنه ميت وقد شغل مكاناً خاصاً بالأحياء، هذا الكلام يثير جنون "خليل" الذي يقفز فوق مكتبه، يهرب الدكتور "أمجاد" دون أن يدافع عن نفسه، ندرك من خلال هذه اللقطات القريبة جبن الشخصية وسطحيتها.

## 2- سليم:

تعدّ شخصية سليم من الشخصيات التقليلية على الفيلم، ظهر في مشاهد مفتعلة لا هدف من تصويرها كمشهد بيعه للغسول على الرصيف، أو كمشهد إحضاره السرير 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 عندما فقد جميع أسرته في مجرة شاتيلا ما دفع به إلى حياة النهب والسرقة .

## 3- إيليلا دويك:

اليهودية اللبنانيّة التي سكنت منزل - أم حسن - بالكويكبات، 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 - اليهودية - تستحوذ عدسة الكاميرا على وجه "أم حسن" التي تظهر في الواجهة بينما تبدو "إيليلا" جالسة في عمق الإطار، تظهر "إيليلا" بعدها في لقطة قريبة تدخن سيجارتها بنهم وتنتظر باستغراب فيه نوع من التضايق مصدره تجول "أم حسن" في أرجاء المنزل، تحمل هذه الأخيرة إبريقاً من الفخار وتقديمه إلى "إيليلا" تقترب عدسة الكاميرا من وجهها الذي يكشف حركة عينيها

المتبعة لأم حسن ، تبتعد الكاميرا تدريجياً لتنقل إلى "أم حسن" التي أعادت الإبريق إلى مكانه، بينما ظلت "إيليلا دويك" مهمسة على مستوى الفضاء، فنحن لم نرها إلاّ في لقطات خلفية أو جانبية سائرة في زمن قصير جدًا، وخصوصاً عندما خرجت إلى الحديقة حيث استقررت "أم حسن" بإطار الشاشة وبقيت "إيليلا" على الجانب لنقطع حضورها من خلال الصوت ولعلَّ تلهَّف "أم حسن" على اقتناص اللحظة الحاضرة وفضاء المنزل المغتصب بتفاصيله وأشيائه البسيطة هو ما دفع عدسة الكاميرا إلى تهميش الحضور الإسرائيلي.

#### 4 - كاترين:

ممثلة فرنسية جاءت في زيارة إلى مخيّم الجليل لتجمع شهادات الناجين من مجرزة شاتيلا، أرادت أن تدعُّم نصّها المسرحي المقتبس عن كتاب "الأسير العاشق" لـ "جان جنيه" وقد اختارت مستشفى الجليل نقطة الانطلاق في بحثها وذلك راجع لكونه المستقبل الرئيسي لضحايا المجربة، 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 بـ "خليل" إلى الإمساك بيدها محاولاً إخلاء المكان المزدحم بالشباب وفرض وجوده فيه، في مشهد آخر تظهر "كاترين" رفة "خليل" وـ "أبي جورج" أحد أصدقاء كاترين في أحد أحياء بيروت الراقية، ينزلون الدرج حيث كشفت عدسة الكاميرا عن موقع تصوير مواز ، كان يلتفت صوراً لفتاة شبه عارية يدرك المشاهد أنها من عارضات الأزياء، ولعلَّ تعمّد المخرج إفراج الفضاء - المخيّمات الفلسطينية - من جسد الأنثى ثم تقديم عرض مجاني لعارضة أزياء شبه عارية في شوارع بيروت يدفع المشاهد إلى المقارنة بين الذهنية في مخيّمات الجوء الفلسطينية وشوارع بيروت الراقية، حيث تبدو هذه الأخيرة أكثر انغماساً في الحضارة الغربية،

لكن بالرغم من ذلك نعتقد أنّ مثل هذه المشاهد (العرى، الجنس المجاني) المحسوسة حشوًا في نسيج الفيلم تضعف درامية الفيلم وتكسر الإيقاع العام للأحداث، ولعلّ أهمّ المشاهد التي برزت فيها شخصية كاترين، اللقاء الأخير الذي جمعها بـ "خليل" في بهو فندق نابليون - حيث استغلّ المخرج الإضاءة الخافتة ليسّط الضوء على ملامح وجهها التي بدت متعاطفة بعدما حكى "خليل" تفاصيل المجزرة وتفاصيل طفولته بعد هرب أمّه إلى الأردن وموت أبيه مقتولاً برصاص الشرطة اللبنانيّة.

## 5- زينب:

الممرّضة الوحيدة في مستشفى الجليل، لم تظهر إلا في مشاهد قصيرة، كانت تدخل لتتفقد "يونس" أو لإعلام "خليل" بأوامر الدكتور أمجد ومن أبرز المشاهد التي عكست شخصيتها ظهرها 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، وبالرغم من تعريضها للتعنيف اللفظي من طرف "خليل" في مناسبات كثيرة إلا أنّها كانت تستمر في عملها دون أن تتذمّر أو تحقد عليه، وقد ظهرت سعة قلبها وسماحتها في مشهد القبض على "خليل" حيث وقفت خلفه ترمي 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 دراميّتها، من جهة أخرى أُسهم تراكم

المواقف وتدخل الأزمنة من خلال الانتقال بين الحاضر والماضي والماضي البعيد في تطوير شخصيات الفيلم من خلال الذاكرة الفردية والجماعية.

ولعل هذا الجدول سيحدد جميع الشخصيات التي أسهمت في إنجاز هذا العمل الفي العظيم، ولا يفوتي أن أشير إلى أن شخصيات الكومبارس بالرغم من عدم دراستنا لها إلا أنها تبقى من العناصر المكملة والأساسية في بناء درامية النص، تقترب في ذلك من العناصر الفنية والتقنية كالإضاءة والموسيقى التصويرية والمؤثّرات المرئية والسمعية.

الأدوار - الشخصيات الرئيسية		أسماء الممثلين	
	نهلة	ريم تركي	
	يونس	عروة النيرية	
	خليل	باسل خياط	
	شمس	حلا عمران	
	أم حسن	نادرة عمران	
الأدوار - الشخصيات الثانوية		أسماء الممثلين	
نجوى	رشا الكردي	كاترين	بياتريس دلال
شاهينة	وفا العبد الله	الدكتور أمجد	فادي أبو سمر
خليل طفل	علي محمد	إيليلا دوبل	حنان شقير
سامح أبو دياب	فؤاد سلمان	أم يونس	هيا معباس
طبيب الأسنان	حنا مبارك	الشيخ ابراهيم	محتسى عارف
ضابط إسرائيلي	عادل المغربي	عدنان	أحمد الأحمد
ضابط إسرائيلي	سامر برقاوي	زينب	حنان الحاج علي
المحامية الإسرائيلية	جان ملاط	المكتب الثاني لبنان	طلال جريدي
فوزي	محمد خرمasho	الأستاذ يوسف	قاسم ملحو
فادي	فادي مغبوب	أم سلمان	رجاء قوطريش
علي البرجاوي	عماد بيتم	أم فروى	ميادة درويش
		زوجة الأستاذ يوسف	ماري جغان
		ابن الأستاذ يوسف	رزق الله كسوجة
		العقيد مهدي	حسين أبو سعادة
		ماسح	اسماعيل مذاح
		لميا	ميسون أبو أسعد
		فروى	كنده حنا
		أبو سليمان	كمال الشوقي
		التحق في صيدا	خالد الكيش
		يونس شاب	ورد صالح
		نهلة شابة	نور العلام
		ضابط إسرائيلي	صلاح قوقش

**ملخص 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 جزئه، في أربع ساعات وتسعة 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 محطّات متعدّدة ، يصوّر الجزء الأول من الفيلم مشاهد الرحيل بكلّ 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 الفوتografية التي ترمز إلى غرابة الفلسطيني واقلاعه من الأرض بالإضافة إلى مشاهد القتال والمعارك الدّامية حيث اعتمد على المؤثرات البصريّة والسمعيّة، وإذا كان "نصر الله" في الجزء الأول من الفيلم يصوّر ما يفعله الإسرائيّيون بالفلسطينيين، فإنه يتطرق في الجزء الثاني من الفيلم إلى تصوير مظاهر الشتات وضياع القيم لدى الجيل الثاني من الفلسطينيين، حيث التصفيات الجسديّة والتکالب على قيادة الجماعات المتطرفة التي نسّت أو تناست الهدف الرئيسي من تأسيسها، وبين هذه الصراعات الدّاخليّة والشعارات الواهية ضاعت البطولة التي حملها الجيل القديم "يونس" وضاع معها العلم الفلسطيني، لتنتهي معظم شخصه الرئيسي بالموت، هذا الأخير اكتسح كلّ زاوية من فضاء الفيلم ليصبح البطل الرئيسي فيه.

اعتمد المخرج يسري نصر الله في صنع ملحنته 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 وال الحرب، أعطى للفيلم نفساً جديداً بعيداً عن مشاهد الموت والدمار ، يلتقي العشيقان في مشاهد إغرائية حامية،

وريّما ما يعيّب الفيلم كما نعتقد هو طوله [4سا و 39د] وكأنّ المخرج أراد أن يروي كلّ شيء عن كلّ شيء، فأدخل عشرات التفاصيل التي أدت إلى كسر الإيقاع العام للفيلم، وتشتيت ذهن المتفرّج لكن بالرغم من ذلك يبقى "باب الشمس" عملاً سينمائياً عظيماً أضاء أكثر من خمسين عاماً من القضية الفلسطينية، مستخدماً أحدث التقنيات السينمائية وأقواها تأثيراً، وهذا ما لم نلمسه في أفلام عربية كثيرة تناولت القضية الفلسطينية أو قضايا عربية أخرى، وما أكثرها في زماننا هذا!

**خاتمة**

خاتمة:

انضحت معالم التقنيات السردية مع ظهور كتاب جيرار جنiet، ولاسيما فيما اتصل بالثائيات كثنائية القصة والخطاب والقصة والحكى وما نتج عن ذلك من نظريات جديدة للزمن، والذي بدوره عرف تجدیداً وتقرّعات كثيرة، تداخلت مع العناصر السردية الأخرى: اللغة، الفضاء، الشخصية، الحبكة... والتي شكلت الملمح العام للبناء السردي على مستوى الرواية والفيلم، لذلك كانت كل النتائج التي سيأتي ذكرها متعلقة بهذه الخصوصية:

إنّ الزمن السينمائي هو زمن محكوم بالآني - لحظة المشاهدة ولحظة القراءة - لكن ارتباطه بالزمن الروائي وبالخصوص تقنية "تيار الوعي" سمح له بالتخلي عن خطّيته والدخول في متأهّلات زمنية لا متأهّلة من خلال المونتاج المولّد للحركة الصّورية المشكّلة له، وقد ساعد المونتاج على احتواء الزمنين الحاضر والماضي مشكّلاً بذلك إيقاعاً خاصاً، فالمونتاج يوحّد وينظم الصّيرونة 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 ترمّز إلى تغيّر الزمان كالحلم الذي يشير إلى المستقبل وتركيز الشخصية بصرها على اتجاه معين ما يسمح بفتح بوابة الزمن على الماضي القريب أو البعيد.

إنّ اعتماد الرواية على تقنية "تيار الوعي" شكل بالنسبة للقارئ مجموعة من الملابسات والفراغات، دفعته إلى عمليات القراءة ذهاباً وإياباً، من أجل ملأ الفراغات وربط الأحداث، ولعلّ تمادي الكاتب في هذه التقنية قد أغوى المخرج على إعداد مادتها السردية لما فيها من لعب زمني مفتوح على مختلف التقنيات السينمائية:

- الاسترجاع [فلاش باك]

- القطع

- المزج
- وجهات النظر
- التواتر
- الحبكة المكثفة

ولعلّ أهم عنصر دفع المخرج إلى إعداد الفيلم عن رواية باب الشمس هو مادتها الغنية بالDRAMATIC، فمن خلال قراءتي المتعددة للرواية لاحظت أنّه بإمكان كلّ شخصية ساردة أو مسرودة عنها أن تحكي روايتها الخاصة هذا ما يجعل المخرج أمام فيض من النصوص، يختار النص الذي يتماشى وإمكانياته المادية ورؤيته السينمائية.

شكّل الفضاء أحد أهم العناصر الأكثر تعابيرية في الفيلم على عكس الرواية، فهو في الرواية جاء محكومًا بخطيّة اللغة وزمنها، في حين ظهر الفضاء في الفيلم واقعياً إلى درجة بعيدة، بالرغم من سنته التخييلية ويحدث ذلك من خلال ترتيبه لعناصر الديكور والطبيعة والشخصيات والإضاءة...

فالفضاء الصوري هو الحيز الذي يضبط الزمن ويؤطر المناظر الخلفية للشخصية، كما يوحي بنوعية العلاقة التي تجمع الشخصيات، لكن هذا لا ينفي عن الرواية المساحة الذهنية التي يشغلها الفضاء، فالقارئ يستطيع هو الآخر أن يخلق فضاءه الخاص انطلاقاً من الكلمة المكتوبة، ولا يحدث هذا إلا إذا توفّرت في الرواية قوة الكلمة المشحونة بال الخيال الخصب والوصف الدقيق المُصاحب لعين الكاميرا، إذ ما يميّز رواية أخرى ليس هو بالضرورة الأحداث المبنية عليها، بقدر ما هو عملية صياغة هذه الأحداث وفق منظور معين أسهمت عملية الوصف في نقلها إلى مستوى أعلى لتغدو صوراً متحركة تسكن مخيّلة المتألّق وتجعله يحسّ بها قريبة منه لدرجة أنه يستطيع أن يلمسها، فهي قريبة من واقعه والمحيط الذي استمد منه جميع تجاربه وخبراته.

السرد هو العملية التي تتفاعل فيها الحبكة مع أسلوب الكاتب أو المخرج، جاءت حبكة الرواية مكتففة مقلدة بالأحداث متقرّعة إلى حبات جانبية بعضها وصلت إلى نهايتها وبعضها عرفت نهايات مفتوحة قد يلجم المتلقي إلى غلقها وقد يتركها على حالها، الواقع أن تتبع عشرات الحبات 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 خطّا واضحًا أسلهم في تعزيز مختلف التقنيات السينمائية كالتشويق والمفاجأة الدرامية وعمليات التأثير والإسهام التي تماشت مع البناء الزمني للفيلم "الفلاش باك" والتواتر والقطع، وهذا ما أدى إلى تنويع المعلومات وتقديم الشخصيات بطريقة تدريجية سمح بإثارة الترقب وحب الاستطلاع والتوتر والدهشة عند المتلقي كما لعبت الفراغات بنوعيها المكانية والزمانية دوراً كبيراً في فيلم "باب الشمس" عمل تقدم السرد على غلقها في مناسبات كثيرة، في حين تركت مفتوحة في مواقع أخرى تدفع المتلقي إلى إعمال فكره من خلال استغراقه في عملية التخيّل الامتناعية.

وبالرغم من ازدواجية البناء القصصي الذي ميز حبكة الفيلم الموزع في إطارين رئيسين الحاضر شمس/ خليل والماضي يونس/ نهيلة إلا أن هذه الخاصية لم تعيق عملية المتابعة لدى المشاهد بل ساعدته على المقارنة وربط الأفكار من خلال العلاقات السببية المداخلة بين الحباتين.

تتميّز الرواية كجنس أدبي أساسه اللغة المكتوبة بكونها تأسّس على عنصر الحكي بالدرجة الأولى هذا الأخير يتقدّم في مجمله بعنصر الوصف إذ يتكلّل السارد بترتيب مستويات الوصف وتحديد طريقة توالى الأحداث وهو الذي يختار أن يخبرنا بتفاصيل جديدة عن طريق الحوار الذي يدور بين الشخصيات من جهة والمونولوج أو التعليق الذي يتكلّل به السارد الرئيسي من جهة أخرى، وإذا كانت الرواية تعتمد توالى الجمل وترتيبها من أجل إيصال الفهم إلى القارئ، فإن الفيلم هو الآخر يعتمد اللغة لكنها غالباً ما تكون لغة مرئية

تعتمد ترتيب اللقطات والمشاهد في قالب معين يتوافق ووجهة نظر المخرج الذي يجعل من لغة الصورة دلالة ذات بعد بصري وفني تسمح للمشاهد بالتقاطه فلا تغدو الصورة مجرد نقل جاف للواقع وإنما هو نقل فني وتخيلي له.

ترتبط الشخصية الروائية بدرجة كبيرة بعنصر اللغة الذي يحدد موقفها ويكشف عن دواخلها ويفصل بينها وبين الشخصيات الأخرى، خصوصاً عندما تكون الرواية مثقلة بعدد هائل من الشخصيات مثلاً هو الحال في الرواية التي بين أيدينا، كما أنّ الوصف في الرواية يلعب دوراً كبيراً في تحديد المظهر الخارجي للشخصية وكذلك المظهر الداخلي في حالة السارد العليم، في حين تتجاوز الشخصيات السينمائية كونها شخصيات خيالية مرتبطة بالفيلم فقط مثلاً هو الحال مع شخصيات الرواية، ذلك لأنّ شخصيات السينما هي شخصيات حقيقة تأتي مكتملة بملامحها ومظاهرها الأصليّ يعمل الفيلم على طمس هذه الملامح وخلق ملامح جديدة من خلال التمويه والماكياج والخدع السينمائية وآلية التسجيل الصوتي التي تلتقط نبرات صوتها بشتى تعبيراتها الانفعالية، هذا ما يسمح باندماج الشخصية الحقيقة في الشخصية التخيلية إذ تغدو عنصراً مكملاً لفضاء الكادر، كما أنّ تمويه الشخصية يساعد على إقناع المشاهد بمرور الزمن على مستوى الحبكة، وهذا ما شاهدناه مع شخصيات كثيرة ممثلة مراحل عمرية متباينة.

شغل الزاوي في "رواية باب الشمس" دوراً لا يستهان به، حيث أنه تحمل عباءة الحكي عن نفسه وعن شخصيات أخرى، وبالرغم من محاولاته الكثيرة لتقاسم عملية السرد معهم أو التّتحي جانباً من أجل فسح مجال أوسع لشخصياته حتى تقوم بحكاية قصتها بنفسها - باعتبار أنها عايشت الحدث، إلا أنّ هذا لم ينف عنه - السارد 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 تعمد إبقاء الصوت الخارجي "السارد خليل" على مستوى الصورة دون أن يقضى على لذة الفرجة وذلك من خلال

تضمينه لصوت السّارد مع الصّورة، ما سمح للمشاهد التوّحد بشكل مباشر مع الصّور وبالتالي تفسير معانيها ودلالاتها بنفسه ولنفسه - مع العلم أنّ صوت المعلق يتلاشى تدريجياً بمجرد حضور الصّورة عبر الاسترجاع.

بقي أن أشير في نهاية العمل أنّ هذه الأطروحة تمت في ظروف صعبة للغاية، لكن هذا لا يبرر درجة التقصير التي لحقتها ولعلّ أهم الصعوبات التي واجهتنا: غياب المراجع التي تتکفل بالجانب التطبيقي بالإضافة إلى غياب السيناريو الخاص بالفيلم، والذي كان من شأنه أن يفتح أمام الدراسة مجالاً واسعاً 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 وترتبط هذه العناصر وهذا ما سنحاول التطرق إليه في الدراسات المستقبلية - إن شاء الله -

# **ثبت المصطلحات**

## ث بت المصطلحات

### A

<b>Adaptation</b>	اقتباس
<b>Alterne (montage)</b>	تناوب
<b>Anachronie</b>	مفارقة زمنية
<b>Amplitude</b>	سعة
<b>Analepse</b>	استرجاع

### C

<b>Cadrage</b>	تأثير
<b>Caméra subjectif</b>	كاميرا ذاتية
<b>Champ contre champ</b>	تناول حقل
<b>Camp de vision</b>	حقل الرؤية
<b>Ciné drama</b>	السينما الروائية
<b>Coupe franche</b>	قطع حاد

### D

<b>Diaghrongie</b>	تعافي
<b>Diégétique</b>	قصة محكية
<b>Dominante</b>	مهيمنة

### E

<b>Ellipse</b>	حذف
<b>Emboitement</b>	اندماج
<b>Enchassement</b>	تضمين
<b>Epique</b>	ملحمي
<b>Esthétique de réception</b>	جمالية التلقي

### F

<b>Filmique</b>	فيلمي
-----------------	-------

**Focalisation sur  
Focalisateur**

تبئير حول  
مبئر

**G**

**Gros plan**

لقطة مكبرة

**H**

**Hétérodiégétique**

متغير حكائيا

**Homodiégétique**

متجانس حكائيا

**Hors champ**

خارج الحقل

**Hors vue**

خارج الرؤية

**Hors cadre**

خارج الإطار

**I**

**Ikône** أيقونة

**Image mouvante**

صورة متحركة

**Imagier**

المصور الأكبر

**L**

**Langue cinématographique**

اللغة السينمائية

**M**

**Mélodrame**

ميلودrama

**Mode**

نمط

**Montage**

توليف

**N**

**Narrateur**

سارد

**Narre**

مسرود

**Narrataire**

مسرود له

**P**

**Paralipse**

إيجاز

**Parcours**

مسار

<b>Parallèle (montage)</b>	مونتاج متوازي
<b>Pause</b>	وقفة
<b>Perspective</b>	منظور
<b>Plans plongée</b>	لقطة عصفورية
<b>Profondeur de champ</b>	عمق الحقل
<b>Point de vue</b>	زاوية نظر
<b>Prolepse</b>	استباق

## R

<b>Restriction du champ</b>	تضييق الحقل
-----------------------------	-------------

## S

<b>Scène filmique</b>	مشهد فيلمي
<b>Signe</b>	علامة
<b>Signifiant</b>	دال
<b>Séquence</b>	مقطع
<b>Sommaire</b>	تلخيص
<b>Suspense</b>	تشويق

## T

<b>Timming</b>	التوزيع الزمني
<b>Type</b>	النوع
<b>Textuel</b>	نصي

## V

<b>Violation</b>	
<b>Vision (de hors, par derrière, avec)</b>	رؤية(من الخارج، من الخلف، مع)
<b>Voix over de narrateur</b>	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'enchaînement 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 index 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'intérieur: 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 السرد الحديث والمعاصر، دار الوفاء، ط1، 2009.
3. أحمد النعيمي، إيقاع الزمن في الرواية العربية، ط1، دار الفارس، 2004
4. إبراهيم خليل، بنية النص الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
5. إبراهيم الحجري، المتخيل الروائي العربي، الجسد، الهوية، 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 النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية 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 إبراهيم الروائي، منشورات اتحاد الكتاب، 1999.
10. سعيد يقطين، تحليل الخطاب الروائي، الزمن، السرد، التبيير المركز الثقافي العربي ط4، 2005.
11. شكري عبد الوهاب، النص المسرحي، دراسة تحليلية وتاريخية، المكتب العربي الحديث، دت، دط.
12. شرف الدين ماجدولين، الصورة السردية، في الرواية والقصة والسينما، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
13. عبد الرزاق الزاهر، التحليل الفيلمي II، سلسلة سينما وتلفزيون، 2013.
14. عبد الرزاق الزاهر، الأنواع الفيلمية 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 السردية في الرواية، عين للدراسات، ط1، 2009.
19. عبد الباسط سلمان، الإخراج والسيناريو، في السينما والفنون الفضائية ومؤسسات أخرى، دار الثقافة، ط1، 2006.
20. عادل ضرغام في السرد الروائي، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
21. عادل النادي، مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع الكريم عبد الله، ط1، 1987.
22. فخرى صالح، قبل نجيب محفوظ وبعده، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.
23. فاضل الأسود، السرد السينمائي، خطابات الحكي، تشكيلات المكان مراوغات الزمن، الهيئة المصرية العامة، دط، دت.
24. قاسم المقادد، عوالم تخيلية، قراءات موضوعية في السرد، منشورات اتحاد كتاب العرب، دط، 2010.
25. محمد اشويكة، السينما المغربية، منشورات دار التوحيد، ط1، 2008.
26. محمد اشويكة، السينما المغربية، رهانات الحداثة ووعي الذات، منشورات دار التوحيد، ط1، 2012.
27. محمد بازي، العنوان في الثقافة العربية، منشورات الاختلاف، ط1، 2012.
28. محمد بهاوي، الوعي واللاوعي، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، إفريقيا الشرق، ط2، 2013.
29. محمد بهاوي، في فلسفة الشخص، نصوص فلسفية مختارة ومترجمة، إفريقيا الشرق، ط2، 2013.
30. محمد بوغزة، تحليل النص السردي، تفنيات ومفاهيم، منشورات الاختلاف، ط1، 2010.

31. محمد صبري صالح، التأليف الدرامي ومفاهيم الاقتباس والإعداد، منشورات الدار الأكademie ط 1 2007.
32. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية، اتحاد كتاب العرب، 2002 دط.
33. مذكر ثابت، النظرية والإبداع في السيناريو وإخراج الفيلم السينمائي، دط، 2007.
34. محمد حلمي سليمان، السينما والمجتمع، المكتبة الثقافية أول أغسطس، وزارة الثقافية.
35. وافية بن مسعود، تقنيات السرد بين الرواية والسينما، دراسة في السردية المقارنة، ط 1، 2010.
36. يمنى العيد، فن الرواية العربية بين خصوصية الحكاية وتميز الخطاب، دار الآداب، ط 1، 1948.

## 2- المراجع العربية المشتركة:

1. إبراهيم نجم، أمين عقل، عمر أبو النصر، جهاد فلسطين العربية، مؤسسة الدراسات الفلسطينية، ط 1، 2009.
2. ليندا صبر وعلاء العزة، المقاومة الشعبية الفلسطينية تحت الاحتلال - آفاق المستقبل ط 1 .2014

### 3. المصادر:

- 1- إلياس 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 كاريتنوتكا، كيف تتم كتابة السيناريو؟ ترجمة أحمد الحضري، المجلس الأعلى للثقافة ط 2، 1999.
2. أ.أ مندولا الزمن والرواية، ت بكر عباس، مراجعة دار صادر بيروت ط 1، 1997.
3. جيرار جنiet، عودة إلى خطاب الحكاية، ت محمد عاصم، المركز الثقافي العربي، ط 1، بيروت، 2000.
4. جين بويلون، الزمن والقدر عند فوكوير، تر عنيد ثوان رستم، دار المأمون، دط، 1979.
5. سيد فيلد، السيناريو، ت سامي محمد، مكتبة مدبولي، دط، 1989.
6. ميشال بوتو، بحوث في الرواية الجديدة، تر فريد أنطونيوس، ط 1، منشورات عويدات، بيروت، 1971، ط 3.
7. مجموعة من المؤلفين، السرد والمسرح، إعداد النّص السينوغرافي 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, 3<sup>em</sup> 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 مجوبى، العدد 06-15 يناير 2017.

#### **7-الرسائل والمذكرات:**

رسالة ماجستير، الموسومة "التناسق 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

5-1 .....	مقدمة
الفصل الأول التفاعلات النصية في رواية باب الشمس	
—مدخل.....8	
1- توظيف "ألف ليلة وليلة".....13	
2- توظيف العجائبي.....22	
3- علاقة الرواية 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.....	

73 .....	<b>1-الترتيب.....3</b>
73 .....	<b>1-المفارقات الزمنية.....</b>
75 .....	<b>1-الاسترجاع.....1</b>
83 .....	<b>2-الاستيق.....1</b>
92 .....	<b>3-التواتر.....3</b>
92 .....	<b>1-التواتر المفرد .....</b>
93 .....	<b>2 - التواتر المكرر.....</b>
96 .....	<b>3 - التواتر المتشابه.....</b>
97 .....	<b>4 - تواتر الكلمات والتركيب.....</b>
.99 .....	<b>4-الصيغة.....</b>
99 .....	<b>1-المسافة.....</b>
100 .....	<b>أ-حكي الكلام.....</b>
101 .....	<b>ب-حكي الأفكار.....</b>
102 .....	<b>2-التبئير.....</b>
102 .....	<b>أ-التبئير الداخلي.....</b>
104 .....	<b>ب-التبئير الخارجي.....</b>
106 .....	<b>3-الصوت .....</b>
123 .....	<b>5-الفضاء.....</b>
125 .....	<b>-أماكن الانتقال العامة.....</b>
132 .....	<b>-أماكن الانتقال الخاصة.....</b>
117 .....	<b>-أماكن الإقامة الجبرية.....</b>
143 .....	<b>-أماكن الانتقال الاختيارية.....</b>
150 .....	<b>6-اللغة الروائية.....</b>
150 .....	<b>-مستويات اللغة.....</b>
152 .....	<b>-التنوع اللغوي.....</b>
154 .....	<b>-البصمة اللغوية.....</b>

156 .....	- تفصيـح العامـية.....
164 .....	- الشـخصـية والـلـغـة.....
	7- الشـخصـية الروـائـية
168 .....	- الشـخصـية في روـاـيـة بـاب الشـمـس.....
170 .....	- الحـوار والـتـشـخـيـص.....
173 .....	- تـصـنـيـف الشـخصـية.....
174 .....	- الشـخصـية المـحـورـيـة.....
180 .....	- الشـخصـيات الرـئـيـسـيـة.....
185 .....	- الشـخصـيات الثـانـيـة.....
	<b>الفـصلـ الثـالـثـ السـرـدـ السـيـنـمـائـيـ في روـاـيـة بـاب الشـمـس</b>
221 .....	<b>الـزـمـنـ الـفـيلـمـيـ</b>
222 .....	1- الزـمـنـ الـكـلـيـ في فـيلـمـ "بـابـ الشـمـس".....
227 .....	2- الزـمـنـ الـجـزـئـيـ في فـيلـمـ "بـابـ الشـمـس".....
	2- عـاـصـرـ تـشـكـيلـ الزـمـنـ السـيـنـمـائـيـ
233 .....	2-1 المـوـنـتـاج.....
234 .....	2-1- المـوـنـتـاجـ التـنـاوـيـ
235 .....	2- مـوـنـتـاجـ الـمـتـتـالـيـةـ بـالـمـراـحـل.....
237 .....	2-2 الصـوـتـ وـالـصـوـرـةـ وـإـنـتـاجـ الزـمـن.....
239 .....	1- المـزـجـ السـمـعـي.....
240 .....	2- الجـسـرـ السـمـعـيـ بـالـنسـج.....
240 .....	3- التـرـابـطـ بـالـمـزـج.....
	3- التـرـتـيبـ بـيـنـ زـمـنـ روـاـيـةـ وـزـمـنـ فـيلـمـ
241 .....	3-1 المـفـارـقـاتـ الـزـمـنـيـة.....
242 .....	3-1 الاستـرـجـاعـ فـيـ السـيـنـمـا.....
244 .....	3-2 الاستـبـاقـ فـيـ السـيـنـمـا.....

246 .....	4-الدّيومة.....
247 .....	4- 1- سرعة السرد.....
247 .....	1-التلخيص.....
248 .....	2-الحذف.....
248 .....	أ - الحذف بمعنى القفز على فترات طويلة.....
249 .....	ب-الحذف بمعنى القفز على فترات قصيرة.....
250 .....	3-المشهد.....
259 .....	4- الوقفة.....
261 .....	5-التواتر.....
261 .....	1 - السرد المفرد.....
262 .....	2- السرد المتشابه.....
263 .....	3-السرد التكراري.....
266 .....	6-الفضاء السينمائي.....
	6-1أنواع الفضاء السينمائي.....
270 .....	1-الفضاء المفرد (الهوية).....
273 .....	2- الفضاء الغيري.....
275 .....	3-الفضاء القريب.....
277 .....	4- الفضاء بعيد.....
	6-2التبير وزاوية النظر في فيلم "باب الشمس"
278 .....	1-زاوية النظر المزدوجة.....
281 .....	2- زاوية النظر المكّبة.....
285 .....	3- زاوية النظر التشويقية.....
286 .....	4-زاوية النظر في المجال والمجال الضدي.....
288 .....	5- زاوية النظر ذات التبير الصّفر.....
289 .....	6-زاوية النظر ذات التبير الخارجي.....
291 .....	7- زاوية النظر السمعية.....

أ-زاوية النظر السمعية - داخلية ثانوية .....	292
ب-زاوية النظر السمعية - داخلية أولية .....	293
ج-زاوية النظر السمعية الصفر.....	295
8-الحبكة في المحكي الفيلمي "باب الشمس".....	298
8-1 وسائل التأثير драмي.....	299
1- الفراغات.....	301
2- التأخير والإسهاب.....	301
3- المفاجأة الدرامية.....	302
4- المفارقة الدرامية.....	302
8-2 الترتيب في الحبكة السينمائية.....	303
1-البداية الأولى.....	
2-البداية الثانية.....	
3- بناء الحبكة.....	303
1-الحكاية الأولى.....	
2-الحكاية الثانية.....	
3-الحكاية الثالثة.....	
8-4 تحليل الحبكة.....	310
9-اللغة الدرامية.....	312
9-1 العلامات المنطقية.....	314
1- الحوار.....	315
2- صوت السارد الخارجي.....	315
3- الأغاني.....	316
4- المؤثرات الصوتية.....	317
9-2 العلامات غير المنطقية.....	
1- الإضاءة.....	318
2- اللون.....	319

320 .....	3
321 .....	4
324 .....	5
324 .....	6
326 .....	7
	10-الشخصية في فيلم "باب الشمس"
329 .....	10-1 الشخصيات الرئيسية.....
330 .....	1- الشخصية الأسطورية.....
331 .....	2- الشخصية الصامدة.....
334 .....	3- الجمال والخيانة.....
335 .....	4- الشخصية المضطربة.....
336 .....	5- الشخصية المعذبة.....
337 .....	6- الشخصية وأزمة الهوية.....
338 .....	10-2 الشخصيات الثانوية.....
348 .....	* خاتمة.....
354 .....	* ثبت المصطلحات.....
358 .....	* ملخص باللغة الفرنسية.....
361 .....	*فهرس المصادر والمراجع.....