مجلة علوم اللغة العربية
المجلد ٤، العدد ١٣، السنة ٢٠٢٦، الصفحات ٦١-٧٧
ISSN: ٣٠٦٠-٥٥٨x ---- E-ISSN: ٣٠٦٠-٥٥٩٨
تاريخ الإرسال: ٢٠٢٦/٠٤/٧ - تاريخ القبول: ٢٠٢٦/٠٩/٢١

A study and analysis of the suspense and mystery techniques in Elias Khoury's novel "The Gates of the City"

Mahmoodreza tavakoli mohamadi*
Department of Arabic Language and Literature, Farhangian University of Tehran, Tehran, Iran.
mr.tavakoli@cfu.ac.ir
masume siyami
PhD student in the Department of Arabic Language and Literature, Kashan University
m.siyami٢٠@ut.ac.ir

Abstract
Suspense, as one of the fundamental pillars of narrative structure, plays a key role in establishing a bond between the text and the audience. The presence of ambiguity and suspense within a text transforms the reading process from a simple reception into a complex interaction with the fictional world. Due to its surreal nature and its engagement with the consequences of civil war, Elias Khoury's novel Gates of the City (Abwab al-Madina) possesses an ambiguous and complex structure. This research aims to analyze the techniques of suspense and mystery in this novel by examining the narrative and linguistic elements effective in creating this state. Employing a descriptive-analytical method through rigorous textual analysis, this study identifies and elucidates the mechanisms that generate ambiguity in the narrative. The findings indicate that Khoury, by employing strategies such as fragmented narration, polyphony, repetition, ambiguity in character identity, and reliance on the concept of forgetting, has imbued the narrative space with continuous suspense and ambiguity. The results suggest that these techniques transform the reading of the text from a linear reception into a multi-layered and recursive experience, keeping the audience in a state of uncertainty and deeply engaged with the story's harrowing atmosphere.

Keywords: Suspense, NarrativeTechniques, Polyphony, Elias Khoury, The Gates of the City.

دراسة وتحليل لتقنيات التعليق والغموض في رو اية «أبواب المدينة» لإلياس خوري

محمودرضا توكلی محمدی*

أستاذ مساعد، عضو هيئة التدريس بجامعة فرهنگيان، قسم تعليم اللغة العربية وآدابها، تهران، ايران

mr.tavakoli@cfu.ac.ir

معصومه صيامی

طالبة الدكتوراه في فرع اللغة العربية وآدابها، جامعة كاشان

m.siyami۲۰@ut.ac.ir

ملخص

يُعدُّ التعليق أحد الأركان الجوهرية في البنية السردية، حيث يلعب دوراً محورياً في إرساء الرابطة بين النص والمتلقي. إنَّ وجود الغموض والتعليق في النص يحوّل عملية القراءة من مجرد تلقٍّ بسيط إلى تفاعل معقد مع عالم القصة. وتتميز رواية أبواب المدينة لإلياس خوري ببنية غامضة ومعقدة، نظراً لطبيعتها السريالية وتناولها لتبعات الحرب الأهلية. تعتمد الدراسة المنهج الوصفي-التحليلي، وتسعى عبر التحليل الدقيق للنص إلى تحديد وتبيان آليات خلق الغموض في السرد. يهدف هذا البحث إلى استقصاء تقنيات التعليق والغموض في هذه الرواية وأثر ذلك على كيفية إدراك القارئ للنص وتفاعله معه، من خلال فحص العناصر السردية واللغوية المؤثرة في إيجاد هذه الحالة وتُظهر نتائج البحث أنَّ خوري، عبر توظيف استراتيجيات مثل تعدد الأصوات، والتكرار، والغموض في هوية الشخصيات، والاعتماد على مفهوم النسيان، قد جعل الفضاء السردي مصحوباً بحالة مستمرة من التعليق والغموض. وتخلص النتائج إلى أنَّ هذه التقنيات حوّلت قراءة النص من تلقٍّ خطي إلى تجربة متعددة الطبقات وتكرارية، مما يُبقي المتلقي في حالة من عدم اليقين والاندماج مع الأجواء المرعبة للقصة.

الكلمات المفتاحية: التعليق، التقنيات السردية، تعدّد الأصوات، إلياس خوري، أبواب المدينة.

١. المقدمة

إنّ عنصر التعليق في الرواية يُعَدّ عاملاً رئيساً في جذب القارئ إلى مواصلة قراءتها وتتبع أحداثها، غير أنه قد يتولّد عنه شيء من الغموض في سرد الأحداث، فيغدو التعليق في مثل هذه الظروف العاملَ الرئيسَ في إحداث الغموض والتعقيد داخل السرد، حيث يضاعف من رغبة المتلقي في تتبع سلسلة الأحداث؛ «إنَّ التعليق هو التوابل الجوهرية للقصة التي تمنحها الإثارة والتوتر» (نوبل، ١٣٨٧: ٦٦). وفي الواقع، كلّما تعمّقت طبقات الغموض في القصة وأصبح فكُّ رموز مجريات الأحداث أكثر صعوبة، تعززت علاقة القارئ بالعمل، وازدادت مساعيه لحل لغز السرد.

ويعني التعليق في السياق الأدبي وجود غموض في مصير الأحداث المفصلية أو في تحديات اتخاذ القرار في اللحظات الحساسة. ومن هذا المنظور، يتولى التشويق -باعتباره عنصراً غير ملموس- مهمة الربط بين مكونات القصة؛ فهذا العنصر، من خلال طرح تساؤلات جوهرية مثل «لماذا؟» و«ماذا سيحدث؟»، يعمل على تمتين البنية السردية ودفع القارئ للانغماس في قلب الحدث (مستور، ١٣٧٩: ٩). من ناحية أخرى، يعمل التعليق كأداة لخلق التعقيد والغموض الفني، حيث يؤدي تجهيل المتلقي بالنتائج إلى إيجاد حالة من الجذب والشوق لمتابعة السرد. وتبدأ عملية التعليق منذ لحظة دخول المتلقي إلى عالم القصة؛ فبمجرد انغماس المستمع أو القارئ في فضاء السرد، تتشكل نوع من الرابطة اللغوية بينه وبين العمل، مما يثير بحد ذاته الرغبة في الفهم الدقيق لكل كلمة وجملة، الأمر الذي يعمل بدوره على ايجاد التشويق في القارئ وحضّه على قراءة النص. وبعد هذه المرحلة، «فإن أي عامل يعمل على تكثيف هذا الفضول، ومنحه اتجاهاً وهدفاً، وإبقاء المتلقي داخل الفضاء الخاص لتلك القصة، هو في الحقيقة يمارس عملية التشويق» (مندنيپور، ١٣٨٣: ١٥٣).

ومن هذا المنطلق، يُعدُّ التشويق الذي هو نتيجة التعليق تقنيةً لا تنفصم عن بنية القصة، إذ يلعب دوراً حيوياً في دفع تدفق السرد والحفاظ على الاستمرارية مع المتلقي؛ ولذلك، تقع مسؤولية الإدارة الدقيقة لهذه الحيلة على عاتق الكاتب. وفي هذا السياق، «ينشأ التشويق من مسارين رئيسيين: الأول، عبر الكشف التدريجي عن سرٍّ أو موقفٍ غير عادي يبقي المتلقي متلهفاً لاكتشاف الحقيقة وتحليلها؛ والثاني، عبر وضع الشخصيات في مواقف حرجة وصعبة؛ وهي الحالة التي يُضطر فيها الفرد للاختيار بين مسارين أو إجراءين، حتى وإن كان كلاهما غير مرغوب فيه. إنَّ مثل هذه المآزق الموقفية تجذب انتباه القارئ بقوة» (داد، ١٣٧٥: ٢١٧).

وبناءً على هذا النهج، لا ينبغي أن يكون تصميم التشويق عشوائياً، بل يجب أن يرتكز على ركيزتين أساسيتين: أولاً، إثارة رغبة شديدة لدى المتلقي في إيجاد الإجابات ومواصلة القصة؛ وثانياً، منع القارئ من التنبؤ القطعي والمبكر بمسار الأحداث. ووفقاً لرؤية «مستور»، فمن أجل تحقيق الهدف الأول (إثارة الرغبة)، يجب على الكاتب إيجاد نوع من «الألفة» بين المتلقي والشخصيات؛ وهي ألفة تتحقق من خلال التماهي وشعور القارئ بالقرب من عالم الشخصيات. ومن ناحية أخرى، ولتحقيق الهدف الثاني، يجب إدارة عملية الكشف عن المعلومات بأسلوب ذكي يتماشى مع المسار الطبيعي للقصة، بحيث لا يتمكن القارئ من معرفة مستقبل الأحداث بيقين. وفي الختام، تستمر عملية الغموض والانتظار هذه ما دام مستوى التوتر والإثارة في العمل في تصاعدٍ نحو ذروته (مستور، ١٣٨٦: ٢١-٢٢).

تُعدُّ الآداب القصصية، ولا سيما في قالب الرواية، مرآةً شاملةً لتمثيل وتحليل الأبعاد الاجتماعية والسياسية والثقافية المختلفة للمجتمعات. وفي هذا السياق، استطاعت رواية «أبواب المدينة» لإلياس خوري، من خلال اتخاذها نهجاً رمزياً واستخدامها لعناصر سريالية، أن تقدم انعكاساً عميقاً للحرب الأهلية اللبنانية وتداعياتها البيئية والإنسانية؛ الأمر الذي وضع هذا العمل في مكانة بارزة في الأدب العربي المعاصر. يسعى خوري في هذا الأثر، عبر توظيف تقنيات السرد الحديثة، إلى رسم صورة متعددة الطبقات ومعقدة لاضطرابات الحرب وآثارها المدمرة على بنية الهوية والنفس البشرية للذوات. وبالنظر إلى هذه الخصائص البنيوية ووفق المنهج الوصفي-التحليلي يهدف البحث الحالي إلى تحليل تقنيات «التعلق» و«الغموض»، واستقصاء كيفية خلق هذا الفضاء السردي ومدى تأثيره على تجربة المتلقي، من أهم عناصر خلق التعليق في الرواية في هذا الصدد يمكن الإشارة إلى: اللاتعيين، الحوار، تعدد الأصوات وتعدد الرواة، التكرار، الغموض في هوية الشخصيات، التشت الزمني والنسيان وسيأتي شرح هذه العناصر ودورها في الرواية في القسم التحليلي من المقال.

يسعى البحث الحالي للإجابة عن الأسئلة التالية:

١. ما الآليات السردية والتقنيات المستخدمة في رواية «أبواب المدينة» لتفعيل عملية التشويق؟

٢. ما وظيفة خلق التشويق وإيجابياته في هذه الرواية؟

٣. ما أثر خلق التعليق في كيفية إدراك القارئ للنص وتفاعله معه؟

١-١. خلفية البحث

على الرغم من عدم وجود دراسة مستقلة ومنشورة تتناول بشكل خاص تحليل التشويق في أعمال إلياس خوري، إلا أن بعض الدراسات الأكاديمية المهمة ترتبط بموضوع هذه المقالة، ومن أبرزها:

زهرا رجبي وغلامحسين غلامحسين‌زاده في مقالتهما «دراسة العلاقة بين الزمن والتشويق في سرد "الملك والجارية"» طبعت المقالة في مجلة "بحوث اللغة والأدب الفارسي"، العدد ١٢، ١٣٨٨. قاما بتحليل التشويق من خلال نظرية الزمن لـ "جيرار جينيت" في سرد "الملك والجارية"، وأوضحا أن نسق الزمن (النظام، الاستمرارية، التكرار) يخلق نوعاً خاصاً من التوقيت الزمني في هذا السرد، مما يرتبط مباشرةً بحس التشويق والترقب لدى القارئ.

محبوبة محمدي محمدآبادي ومهدي عبيدي في مقالتهما «دراسة عنصر التشويق في رواية "جای خالی سلوچ" لمحمود دولت آبادي» نوقشت المقالة في المؤتمر الوطني الثاني لتعريف الشخصيات والمشاهير البارزين في خراسان في الأدب الفارسي، ١٣٩٦. تناولت هذه الدراسة عنصر التشويق في الرواية المذكورة، وأظهرت أن دولت آبادي قد أحسن استخدام هذا العنصر في بناء الشخصيات، مما زاد من جاذبية القصة للقارئ.

أما بالنسبة للدراسات التي تناولت رواية «أبواب المدينة»، فيمكن الإشارة إلى ما يلي:

معصومة صيامى وبدالله أحمدي ملايرى في مقالتهما «تقنيات الإطالة ووظيفة خلق الغموض وحله في رواية أبواب المدينة لإلياس خوري» طبعت المقالة في المجلة العلمية لجمعية اللغة والأدب العربي الإيرانية، ١٤٠١. فتطرق الباحثان فيها إلى تحليل إطالة السرد وتسارعاته الرباعية (الملخص - الحذف -التأني -المشهد المسرحي) في الرواية المذكورة من منظور النقد البنيوي بناءً على كتاب

خطاب القصة لجيرار جينيت، وأظهرا أن الرواية قد استفادت جيداً من تقنيات الإطالة، وأن الكاتب تمكن من حشر ألف عام من التاريخ في فترة زمنية قصيرة وغامضة.

محمودرضا توكلي محمدي في مقالته «تحليل مكونات السريالية في رواية أبواب المدينة لإلياس خوري» المطبوعة في مجلة «زبان و ادبيات عربى»، ١٤٠١. تُظهر هذه الدراسة أن رواية «أبواب المدينة» مبنية على أرضية السريالية، وأن مكونات مثل الصور السريالية، والحب، والخيال، والأحلام، والكتابة التلقائية، والتعقيد والغموض، هي من أهم الخصائص التي تم استخدامها لإيصال المعاني السريالية إلى القارئ في هذه الرواية.

٢. الإطار النظري

٢-١. التعليق في القصة

يُعدّ التعليق أحد أهم المكونات البنيوية في الأدب القصصي، لا سيما في المقاربات الحديثة. والتعليق عنصرٌ يضع القارئ في أجواء من الإثارة والفضول عبر خلق حالة من الإبهام والانتظار في ذهنه؛ وكأن القارئ يقف خلف ستارة خفية، يترقب انكشاف الأحداث أو الحالات القصصية. ومن هنا، فإن «أي نوع من الإبهام أو الكتمان في القصة يؤدي إلى الأندراوا (التعليق). وبتعبير أدق، بمجرد أن يُسلّم القارئ أو السامع نفسه للقصة، ينشأ ارتباط لغوي، وهذا الارتباط يذكي في جوهره شغف المتلقي لمعرفة القصة فونيماً بفونيم، وكلمة بكلمة، وجملة بجملة. وبعد هذه المرحلة، فإن أي حالة تزيد من هذا الشغف، وتمنحه هدفاً، وتجذبه إلى النطاق الخاص لتلك القصة، فقد حققت فعل الأندراوا القصصي. علاوة على ذلك، فإن كل حالة تجعل القارئ حساساً تجاه القصة، وشخصياتها، ومسار الأحداث، ومصير الشخصيات، تندرج عادةً ضمن نطاق الأندراوا» (مندني‌پور، ١٣٨٣: ١٥٣). والتعليق هو حصيلة تضافر الحالات والأحداث التي ينسجها الكاتب ببراعة في نسيج القصة، مما يحفز القارئ على متابعة بقية الأحداث. وقد أصبح التعليق، إلى جانب عناصر مثل بناء الشخصيات، والحبكة، والخلفية القصصية، والبنية العامة للعمل، ركناً لا يتجزأ من القصة.

مع اتساع الحبكة، يزداد فضول القارئ وشغفه لمتابعة مجريات القصة. فغالبًا ما تجذب الشخصية الرئيسة أو إحدى شخصيات القصة تعاطفه وانحيازه، فيصبح القارئ مهتماً بمصيرها. وهذا الاهتمام بمآل الشخصية يبقي القارئ في حالة من القلق والانتظار، ويُطلق على هذه الكيفية اصطلاحاً التعليق أو الهول واللا [الترقب الممزوج بالقلق]» (ميرصادقي،١٣٨٢: ٢٩٨). وقد قسّم بعض النقاد التعليق إلى نوعين: الذاتي والمصنع. والمقصود بالتعليق الذاتي هو الجذب والغموض الذي يتخلل طبيعياً بنية القصة نفسها، وفي طيات عقلية الكاتب ولغة العمل. وفي المقابل، التعليق المصنع هو حالة تُفرض على ذهن القارئ -سواء عن غير قصد أو عن عمد- من خلال إضافة معلومات غير ضرورية، أو تفاصيل هامشية، أو أحداث فرعية. وفصلت مجموعة أخرى من النقاد التعليق إلى نوعين: التعليق الشكلي وتعليق الإشكالية. يرتكز التعليق الشكلي على التعقيدات البنيوية والإبهامات التي تنشأ من الترتيب الاستراتيجي للأحداث والمواقف ومواقع الشخصيات في نسيج السرد. وهذا المفهوم يتجاوز كونه أداة قصصية، ليعني خلق حالة مثيرة للتساؤل في الطبقات العميقة للنص والعناصر اللغوية؛ وهي حالة تؤثر مباشرة في الرابط بين الشكل والمضمون والتنظيم الكلي للعناصر السردية في العمل (شوپ ولاودنمن، ١٣٩٥: ١٠٥). ويرى الناقد الأدبي البارز "لاش"

أن «الرواية هي السرد ذاته، ويحافظ السرد على جاذبيته وجذبه من خلال طرح تساؤلات في ذهن القارئ وتأجيل الإجابة عن هذه التساؤلات. وتنقسم هذه التساؤلات غالباً إلى فئتين: إما ما يتعلق بعلاقات السببية، أو ما يتعلق بالتسلسل الزمني للأحداث» (لاش، ١٣٩٤: ٤٣). وتكتسب هذه التساؤلات أهمية بالغة، سواء من حيث التتابع المنطقي والخطي للأحداث، أو من حيث كيفية خروج القصة عن المسار الخطي ودخولها في التعقيدات، لا سيما في الروايات الحديثة وما بعد الحداثية التي تتبع المسار السردي عبر تحولات غير متوقعة وتوجه ذهن القارئ نحو اتجاهات مختلفة.

٢-٢. سياقات نشوء التعليق في النص

يمكن أن يتشكل التعليق في العمل الأدبي عبر مسارين: الذاتي أو المصنع. فالتعليق الذاتي نوع من الإبهام ينبع من المضمون والنواة الرئيسة للعمل، ويتجذر في بنيته اللغوية. وفي المقابل، يعد التعليق المصنع نتاج تقنيات وآليات ذكية يوظفها الكاتب؛ إذ يكتسب الكاتب من خلال هذه الحيل ثقة القارئ، وفي الوقت نفسه، يحدث نوعاً من الفجوة أو الثغرة المعلوماتية في مجرى الأحداث.

هذه الفجوة تدفع المتلقي إلى مواصلة تتبع مسار السرد لسدّ هذا الفراغ والوصول إلى خاتمة القصة. وكما يذكر "فوستر": «إن القصة التي هي قصة بحق، يجب أن تمتلك هذه الخاصية التي تدفع السامع إلى أن يرغب في معرفة ما سيحدث بعد ذلك، وعلى العكس، تكون ناقصة إذا جعلت القارئ غير قادر على معرفة ما سيحدث» (فوستر،١٣٥٧: ٣٣). أحياناً، يخلق الكاتب نوعاً من التعقيد والإبهام من خلال التلاعب بترتيب الكلمات، أو تقديم وتأخير أجزاء الجملة، أو استخدام صيغ فعلية معينة. هذا الأسلوب يجعل القارئ مرافقاً للنص حتى لحظة انحلال العقد القصصية، ويبقي الأسئلة المثيرة للفضول حية في ذهنه، مثل: "ماذا سيحدث بعد ذلك؟" أو "ما هي الملامح القادمة للأحداث؟". مما يؤدي إلى تأخير فهم القصة. «هذا التأخير يُخلق بوساطة أحداث في القصة تسبب تأجيل نهايتها» (ريمون كينان،١٣٨٢: ١٧١). ومتى ما أصاب عملية التنوير والتوضيح في النص نقصٌ أو توقف، ينشأ الإبهام والتعليق.

ويرى بعض النقاد أن أرقى مستويات الإبهام هو النوع اللغوي والفني؛ حيث يستخدم الكاتب في هذه الحالة الإبهام كأداة لتصوير التناقضات والتقابلات الموجودة في الواقع، وتُعد هذه القدرة إحدى الخصائص البارزة ونقطة قوة في النص (كريمي، ١٣٩٧: ٧١). ويُخلق هذا النوع من الغموض عبر أساليب مختلفة تؤدي إلى تعدد المعاني وتنوع تأويلات المتلقي، ومنها استخدام الرموز، والاستعارات الصعبة، والكنايات، وغيرها من المحسنات البديعية التي تضفي طبقات معقدة على النص. فعندما تحمل العبارة أو الكلمة معانٍ متعددة، يكتسب النص التواءً دلالياً ويخلق جذباً داخلياً، مما يجعل الكاتب في نهاية المطاف -عبر استثمار التعقيدات الأدبية المنشودة والابتعاد عن الكليشيهات المبتذلة- يحتفظ بـ"الذروة الدلالية" حتى نهاية القصة.

وعلى خلاف التشويق الذاتي، فإن التشويق المصطنع لا ينبع من البنية الداخلية للغة، بل من التدخلات الواعية والحيل الشكلية للكاتب. فمن خلال تعمّد إضفاء الغموض والحذف المتعمد لبعض المعطيات السردية، يدفع الكاتب المتلقي إلى مطاردة النص وتتبعه. ويعكس هذا النهج المرتكز على الشكل تحول طبيعة الرواية منذ منتصف القرن العشرين فصاعداً؛ وهي الحقبة التي تجاوز

فيها الواقع القصصي مستوى الأفعال المادية والخارجية، لينتقل إلى رحاب الذاتية والعواطف والتوترات الداخلية. وفي مثل هذا السياق، يصبح التشويق أحد الآليات الأساسية لدفع السرد إلى الأمام. وفي هذا الصدد، يذكر "لاش" طريقتين جوهريتين لخلق التشويق القصصي: الأولى، طرح الأسرار السردية التي تثير فضول القارئ، لا سيما في القصص البوليسية؛ والثانية، وضع الشخصيات في مواقف حرجة تهيئ مجالاً للقلق والتماهي بين المتلقي ومصير تلك الشخصيات؛ وهو أسلوب استُخدم في العديد من الأعمال الأدبية البارزة في العالم (لاش، ١٣٩٤: ٤٣).

٢-٣. ملخص الرو اية

تروي رواية «أبواب المدينة» قصة عودة رجل غريب إلى مدينة مجهولة؛ مدينة محصورة بين أسوار شاهقة وبوابات عظيمة، يلفُّها صمتٌ قاتل، وكأنها أفرغت من الزمان والمعنى. وفي سعيه لإيجاد سبيلٍ لدخول هذه المدينة، يلتقي الرجل بمجموعة من النساء اللواتي يوجهنه نحو البوابات، إلا أنَّ ولوج هذا النطاق يصاحبه دخولٌ إلى فضاءٍ رمادي، مهجور، ومفعمٍ بالقلق. في هذه المدينة، التي تضجُّ فيها بقايا الدمار والموت، لا يُسمع سوى عويل نساءٍ يندبن ملكهنَّ الميت. وفي خضمِّ هذا الخراب المعنوي، يواجه الرجل سردياتٍ متناثرة وتجارب مريرة لتلك النساء؛ نساءٍ ينتظرن مخلصاً يأتي من جهة البحر. وأثناء رحلة البحث عن المعنى والارتباط بهؤلاء النسوة، يشهد الرجل فقدان إحداهنَّ وغرقها في البحر؛ وهي تجربةٌ تحوله من مجرد غريب إلى جزءٍ من هذا المجتمع المتألم. وفي الختام، وبعد تجاوز اختبارات التيه والتردد، تصل الرواية إلى ذروتها؛ حيث تندلع حادثةٌ نارية، ومع العودة الرمزية لتلك المرأة من أعماق البحر، تنهار الأسوار التي كانت تحاصر المدينة، وتتحرر المدينة من أسرها الأبدي.

٣. تحليل و دراسة عناصر خلق التعليق في الرو اية

يؤدّي التعليق والغموض، بوصفهما عنصرين مهمين في الكتابة القصصية الحديثة، دوراً بارزاً في جذب القارئ وإحداث تأثير عميق فيه. ويعني التعليق خلق حالة من الترقب والقلق لدى القارئ إزاء مصير الشخصيات وأحداث القصة. وتوظَّف في هذا البحث النظريات الشكلانية والبنيوية في تحليل العناصر القصصية، بهدف التوصل إلى فهم أفضل لكيفية اشتغال هذه التقنيات في رواية «أبواب المدينة».

٣-١. اللاتعيين

يُعدّ اللاتعيين احدى القضايا الفلسفية التي تحول دون تشكّلِ نمطٍ سرديٍّ مركزيٍّ في القصة؛ إذ يساهم هذا المفهوم في «إفساح المجال لحضور معارف مثل الفلسفة والفيزياء والمنطق في الرواية، ويخلقُ حالةً من الجذب للقارئ نتيجةَ مشاركته في إشكالية قراءة الزمن» (شفيعنيا، ١٣٩٧: ٧٦). يوظفُ إلياس خوري هذه التقنيةَ بشكلٍ منهجيٍّ في روايته أبواب المدينة؛ ففي هذه البنية، لا ينساب السرد عبر خط زمني مباشر، بل يُقدَّم من خلال قطع متناثرة وتتجلى نقطة التحول في هذه التقنية منذ لحظة استهلال السرد؛ إذ تنتقل رواية خوري من البداية الخطية التقليدية لتلقي بالقارئ مباشرة في خضم الأحداث. ففي لحظة ولوجه إلى النص، يواجه القارئ فراغاً معلوماتياً، إذ لا يملك دراية مسبقة بخلفيات الشخصيات ولا بمصيرها المستقبلي. هذا الدخول المفاجئ إلى عالم مجهول، ومن خلال ترتيب قطع سردية ترتبط كل منها بروابط خفية بالأجزاء الأخرى، يعمل على استدامة

فضاء التشويق. وفي الواقع، يقوم السارد بخلخلة البنية الزمنية عبر ممارسة إرادته على ترتيب الأحداث، مستخدماً تقنيات الإسترجاع والإستباق وهذا الارتباك الزمني لا يضاعف تعقيد السرد فحسب، بل يغني جماليات الغموض والجاذبية الفنية للعمل عبر خلق فجوة بين "ما نعرفه" و"ما ينبغي لنا معرفته".

في القسم الاستهلالي من السرد، يستعرض إلياس خوري قطعاً سردية مختلفة تتوالى إحداها تلو الأخرى، وهي قطع غامضة تماماً، مما يوقع القارئ منذ البداية في حالة من الغموض والتشويق، لدرجة أنه لا يستطيع التمييز بين بداية القصة ونهايتها. وبذلك، يجد القارئ نفسه منجذباً لمتابعة السرد داخل عالم يملؤه الغموض والتساؤلات، وأحياناً يبلغ هذا الغموض حداً يضطر معه القارئ إلى إعادة قراءة القصة عدة مرات. إن السارد يضع الأحداث متتالية وفق ذائقته الخاصة، ومن خلال ما يستخدمه من عمليات استرجاع واستباق، يبدأ في كشف الستار عن الأحداث والمجهولات، الأمر الذي لا يقتصر على زيادة تعقيد القصة فحسب، بل يعزز جمالها وجاذبيتها أيضاً. إن حالة "المجهول" هذه تدفع المتلقي إلى القراءات المتكررة وإعادة قراءة النص فتظهر هذه العملية بوضوح في الاقتباس التالي:

«كان رجلاً وكان غريباً، لم يروِ قصته لأحد، لم يكن يعرف أنه قصة تروى... لا يذكر كيف بدأت حكايته، لأنه لا يعرف، رأى نفسه وسط الحكاية ولم يسأل كيف بدأت... يمشي ويمشي... لم يكن يعرف أكثر من كلمات قليلة لا تصلح لشيء... كرجل مشى إلى موته... لكنني حاولت أن أقترب منه، لكنني حاولت أن أقول له، رأيته وكان في البعيد، وكالبعيد كان، كنقطة تصير إلى زوايا وكزاوية تصير إلى دوائر وكدائرة تتلاشى في نقطة بعيدة» (خوري، ١٩٩٠: ٦-٧).

توضح هذه الفقرة أن الشخصية قد أُلقي بها في منتصف السرد؛ وكأن السرد لا يبدأ من نقطة انطلاق، بل من نقطة مجهولة الهوية، وهو ما يمثل تجلياً لذروة الغموض في البنية الروائية فتصل حالة المجهول في الجزء الاستهلالي من السرد إلى ذروتها، حيث تكون قطع السرد غامضة ومتشظية لدرجة تجعل القارئ يشك حتى في تحديد بداية القصة ونهايتها. ويقوم هذا الغموض، عبر طرح تساؤلات بلا أجوبة، بإلقاء المتلقي في دوامة التشويق، ويجبره على القراءات المتكررة وإعادة قراءة النص لاستخراج المعنى المستتر من بين تلك الشظايا فيتشكل من كل هذا انقطاع بنيوي وقد صُمم هذا الانقطاع البنيوي عن عمد بهدف إحداث غموض وارتباك معرفي لدى المتلقي، بحيث يتحول القارئ من مجرد مراقب سلبي إلى "قارئ فاعل" تقع على عاتقه مسؤولية إعادة بناء الروابط بين هذه الحلقات المتفرقة، واكتشاف النظام الكامن في قلب الفوضى.

٣-٢. الحوار

يتجاوز الحوار في البنية السردية للعمل الأدبي دور الأداة البسيطة لنقل المعلومات؛ ففي هذا السياق، يتوارى حضور السارد ليترك المجال لـ «الأفعال القولية» الخاصة بالشخصيات، مما يتيح للتدفق السردي أن يسري مباشرة عبر ألسنتهم (زيتوني، ٢٠٠٢: ١٥٥). ولا تقتصر هذه الطريقة على الحفاظ على «الأمانة السردية» فحسب، بل تتيح للقارئ الاستقرار في الفضاء الممتد بين الشخصيات، والاضطلاع بعملية الحكم وصناعة المعنى بالاعتماد على ما يسمعه. وكما يشير داد،

فإن الحوار يمتلك القدرة على المساهمة في توسيع الحبكة وتعميق الثيمة، بالتوازي مع تمثيل رؤى الكاتب (داد، ١٣٧٥: ٢٥٤).

وفي رواية أبواب المدينة، لا تُعد الحوارات مجرد وسيلة لدفع عجلة الأحداث، بل تعمل في حد ذاتها بوصفها «تنبؤات غامضة» وأداة لخلق «تشويق الترقب». فمن خلال الكشف عن نزعات الشخصيات وقراراتها المستقبلية، يخلقون نوعاً من «الفجوة المعلوماتية» بينهم وبين المتلقي، مما يبقي القارئ في حالة من الانتظار لوقوع الحدث (القصراوي، ٢٠٠٤: ٢١٢). وتتجلى هذه الحالة في النموذج التالي عبر التقابل بين إرادة الشخصيات وقراراتها الإشارية؛ حيث تتجاوز الحوارات وظيفة نقل المعلومات لتصبح تعبيراً إشارياً وغير مباشر، يضع القارئ في حالة من الانتظار البنيوي. وبذلك، ومن خلال التمثيل الناقص للقرارات، يولد السرد نوعاً من الغموض في مساره الأمامي، مما يدفع المتلقي إلى تتبع التبعات المحتملة لهذه الأفعال حتى لحظة انحلال العقدة.

«... ولكنك ستبقي معي، وسآخذك إلى مكان آخر. _ أريد الساحة. سآخذك معي، يجب أن ترى البحر قبل أن تعود. سنمشي ونصل. _ ولكنني لا أريد أن أمشي، أريد أن أتدحرج على الرمل من جديد. أريد أن أبحث عنه كي أعطيه ثيابه وأمضي. _ ولكنك ستأتي معي... الرجل الغريب مع امرأة لا يعرف اسمها. وهي تقول له بأنها ستأخذه إلى البحر، وهو ينتظر، قال لها إنه ينظر، قال لها وانحنى إلى جانبها ومشى في طريق ملتوٍ ومليء بالأخشاب المكسورة» (خوري، ١٩٩٠: ٥٣-٥٤).

يضع هذا الحوار، القارئ عبر تقديم قرارات تغلف مصير الشخصية بهالة من الغموض، في حالة من انتظار المعنى وصولاً إلى خاتمة القصة. بيد أن ذروة دور الحوار في خلق الغموض تتحقق عندما تتصادم السرديات مع بعضها البعض، فالتقابل بين إدراك شخصيتين يرسم صورة لمدينة مدمرة ومفككة، لا وجود فيها لحقيقة واحدة:

«قالت المرأة إنها انتظرته طويلاً. _ لقد انتظرتك لكنك لم تأتِ. _ أتيت ولم أجد أحداً. أشارت بطرف ثوبها وقالت إنها كانت تنتظره في القصر... لم يكن هناك باب، قال الرجل. _ وكنت إلى جانب رجل لا أعرفه، وكنتما تتكلمان، حاولت أن أشير إليك ولكنك لم تلتفت» (خوري، ١٩٩٠: ٢٦).

وفي هذا النموذج، يتسبب الحوار الدائر بين الشخصيتين في زيادة تعقيد القصة وغموضها؛ فبعد دخول الرجل الغريب إلى المدينة، يبدأ بالبحث عن المرأة التي أرشدته إليها، لكنه لا يجدها. وبعد مرور فترة، يلتقي بها ويخبرها بأنه بحث عنها طويلاً دون جدوى، فترد عليه قائلة إنها كانت تنتظره بجانب الباب لكنه لم يأتِ، فيجيبها بأنه لم يرَ سوى رجل عجوز يشير إلى شيء ما دون أن يرى شيئاً. إن حوار هاتين الشخصيتين ينبئ عن مدينة يعيش فيها كل فرد في معزل عن الآخر، مدينة ميتة وخراب. هذا الحوار يضاعف من غموض وتعقيد القصة؛ فبدلاً من توضيح الموقف، تزيد عودة الرجل الغريب بحثاً عن المرأة من حدة الغموض. إن التضاد بين «انتظار المرأة في القصر» و«وحدة الرجل وسط الخراب» يعكس انهيار النظام الاجتماعي في مدينة تفككت فيها الروابط الإنسانية.

وفي الختام، يصل هذا التقابل في وجهات النظر إلى ذروته الدرامية في مشهد المواجهة مع الملك:

«... حاولت أن تهرب. الأبواب مغلقة والحراس على الأبواب، المدينة والملك. اقترب أكثر، لا تقتلني، صرخت، أنا لك. دمعت عيناه واقترب أكثر. ولكن هذه أنت، سأل الرجل. قالت نعم. ووقفت على

أحد أبواب السور. قالت نعم. ورأيتك تبكين مع النساء الباكيات. قالت نعم. قال لماذا؟ قالت نعم» (خوري، ١٩٩٠: ٣٧).

كما هو معلوم من النص المأخوذ من الرواية، هنا يخرج الحوار من حيز تبادل المعلومات ليتحول إلى نوع من «الحوار العبثي». إن الإجابات المقتضبة وتكرار كلمة "نعم" رداً على أسئلة الملك لا يساهم في تعميق الغموض فحسب، بل يعكس أيضاً نوعاً من «انقطاع التواصل» و«تلاشي المعنى» في قلب هذه المدينة. إن هذه الأسئلة والأجوبة اللامتناهية هي في الواقع تمثيل للمأزق السردي والمعرفي الذي تعيشه الشخصيات.

٣-٣. تعدد الأصوات وتعدد الرواة

يعدّ توظيف تقنية تعدد الأصوات وتعدد الرواة أحد الآليات البنيوية الجوهرية في رواية أبواب المدينة؛ ففي هذا العمل، يتحرر السرد من سلطة الناظر الواحد والمقتدر، ويُعاد تمثيله عبر كثرة وجهات نظر الشخصيات. فكل شخصية، استناداً إلى رؤيتها للعالم وانحيازاتها وتجربتها المعيشة، تقدم نسخة مختلفة، بل ومتناقضة أحياناً، عن الواقع. ويخلق هذا التقابل بين السرديات المتعددة نوعاً من التضاد الرؤيوي الذي يحول دون وصول القارئ إلى حقيقة واحدة أو واقع مطلق، ونتيجة لذلك، يوضع المتلقي في حالة من الشك والارتباك بين صحة السرديات المقدمة أو زيفها.

وتصل هذه الظاهرة إلى ذروتها في مشهد عودة الرجل الغريب إلى ساحة المدينة؛ إذ توفر تساؤلات الرجل الغريب حول المدينة والملك والنساء، أرضية لبروز أصوات متعددة. وفي هذا الجزء، يكتسب السرد صفة التعدد الصوتي من خلال نساء كثيرات، تتحدث كل واحدة منهن من زاوية مختلفة وبغموض خاص بها. إن هذه الفجوة بين السرديات المتقابلة لا تزيد من التعقيد الدلالي للعمل فحسب، بل تعمل أيضاً على إطالة أمد التشويق عبر خلق غموض في تحديد الواقع. وتتجلى هذه الحالة بشكل رمزي في الاقتباس التالي:

«سأل عن المدينة وسأل عن النساء وسأل عن الملك... وقفت المرأة... أنا أخبرك، قالت: في البداية قالوا البحر. لم أكن أعرف البحر... أنا الذي لا يعرف، أنا المغطى بالثوب، أنا المغطى بالماء، أنا... ورأى الرجل المرأة الثانية. هذه ليست مدينتي. وقفت المرأة وقالت: هذه ليست مدينتي... لا أحد يقرع ولا أحد يمرّ... وقفت المرأة الرابعة وقالت: أنا أعرف. أعرف حكايات الجميع ولكني لا أعرف حكايتي... وقفت المرأة الخامسة وقالت... وقفت المرأة السادسة وقالت...» (خوري، ١٩٩٠: ٧٥-٨٠).

علاوة على تعدد الأصوات، تتسم طبيعة حضور الراوي بالتغير في البنية السردية؛ إذ يكسر الراوي في هذا العمل الحد الفاصل بين التقرير الخارجي والحضور الداخلي. فهو تارة يتخذ دور الناظر البعيد الذي يسرد الأحداث، وتارة أخرى ينغمس في أعماق الشخصيات. هذا التنقل في موقع الراوي يحوّل القارئ من مجرد مراقب مكتفٍ بذاته إلى «رفيق في ساحة الأحداث»؛ وكأن القارئ ليس شاهداً على القصة فحسب، بل هو جزء من الفضاء الفوضوي والمتفكك للسرد. وتظهر هذه الخاصية بوضوح في الاقتباس التالي:

«وتجمعت النساء في زاوية قرب حجارة القبر، وكان البكاء. ثم انحدر البكاء إلى أنين خافت والرجل الغريب يبكي ويحاول أن يقترب، لكنه يشعر بأن الرمل يأكله. يشعر بشيء يشبه الغرق. _ لا أستطيع أن أتقدم... قالت المرأة ثانية إنها رائحة الملك. وقفت المرأة التي تحمل العصا وتكلمت عن النبوة

وقالت: _ الملك مات. وقبل أن يموت الملك جلس على عرشه واستدعى وزراءه... _ هذه المدينة البيضاء تشبه القبور...» (خوري، ١٩٩٠: ٨٧-٨٨).

في واقع الأمر، إن الحضور المتزامن للراوي بين آلام الشخصيات ووصف حالة الانهيار (مثل الإحساس بالغرق في الرمل)، يجعل السرد يخرج من حيز التقرير الجاف ليتحول إلى تجربة حسية غامرة، تتلاشى فيها الحدود بين «واقع القصة» و«تجربة القراءة».

٣-٤. التكرار

في الأدب الحديث، لا يُعدُّ التكرار مجرد حلية بلاغية، بل هو ركيزة بنيوية تقوم عليها العديد من النصوص (جنت، ١٩٩٧: ١٣١). وفي رواية «أبواب المدينة»، يوظف السارد تقنية «التكرار الارتدادي»؛ فبدلاً من تقديم مسار منطقي وتتابعي للأحداث، يعيد تمثيل الأحداث في قالب حلقات ناقصة ووعود متكررة. هذا الأسلوب يخرج السرد من حيز التقرير الخطي ويدفعه نحو «السرد الدائري».

ويعتمد سارد أبواب المدينة بشكل مكثف على إعادة نقل الأحداث عبر التكرار؛ حيث يُخصص جزء كبير من الفصلين الأول والثاني لمشهد بحث الرجل الغريب عن حقيبته، فتُطرح الأحداث وتُكرر بشكل غير مكتمل. ويؤدي هذا التكرار المتعدد للأحداث إلى تعزيز حالة التشويق وزيادة تعقيد الحبكة. ففي أحد المواضع، يصاب الرجل الغريب بالضجر من الوحدة، فيلقي بحقيبته على الأرض ويمضي، ثم في الأسطر التالية يتذكر الحقيبة وما كان بداخلها من ورق وقلم وتستمر عملية استحضار «الحقيبة» على هذا النحو في أجزاء مختلفة من النص، حيث يتكرر ذكرها إما عبر تساؤلات الرجل الغريب أو عبر تساؤلات النساء اللواتي يبحثن عنها كما نرى في الفقرة التالية التي تعدّ واحدة من الفقر الكثيرة التي تُذكر فيها ذكر الحقيبة والبحث عنها بين دفّتي الرواية:

«... والمرأة ثانية تجلس إلى جانب المرأة الأولى والموكب يتحرك. سأل المرأة عن الحقيبة، رفعت ثوبها عن وجهه فرأى البياض» (خوري، ١٩٩٠: ٢٦).

والاستحضار عنصر معين في مواضع محددة من السرد -في هذه الرواية ذكر الحقيبة والبحث عنها- يمكن أن يعدّ نوعاً من التحفيز المبرر والمقنع إذا كان له وظيفة داخل البناء السردي ويتناغم مع بقية العناصر، كما يرى توماتشفسكي، الأمر الذي نراه جلياً في هذه الرواية فيما يرتبط بذكر الحقيبة في مواضع مختلفة من الرواية. إن هذه التكرارات تساهم في خلق التعقيد والغموض في السرد، لدرجة تجعل ذهن القارئ في تساؤل مستمر عن سبب تكرار هذه الأحداث وما الغاية منها، وهو ما يفضي بدوره إلى حالة من التشويق والغموض في مسار القصة،كما يقطع الرجل الغريب طرقاً طويلة على أمل أن يجد من يعينه، فتظهر له امرأة ترشده وتخبره بما سيحدث بخصوص واقعة ستؤول إليها الأمور بعد دخوله المدينة. ويعيد السارد سرد هذه الأحداث عدة مرات:

«توقف أمام الباب وصرخ. قال إنه قادم من مكان بعيد. وقال إنه يريد أن يدخل. فلم يسمع جواباً. حتى صدى صوته لم يرجع إليه. ثم ظهرت فتاة. كانت أجمل من كل الفتيات... إنها ستفتح له الباب، عليه أن يدخل، لكنها رفضت أن تدخل معه. تدخل أنت أولاً، ثم حين تصل إلى وسط المدينة سوف ترى باباً من الذهب، تدخل دون أن تقرع الباب، وهناك تجدني في انتظارك... ندم لأنه لم يدخل، ثم مشى. ... ثم برزت له فتاة أكثر جمالاً من الأولى. أمسكت به من يده، وقالت كلاماً جميلاً، قالت إنها

ستفتح له الباب سوف ترى باباً من الفضة. تدخل دون أن تقرع الباب وهناك تجدني في انتظارك... فجاءت فتاة، وقالت كلاماً يشبه كلام الفتاة الأولى. حدثته عن فتاة، وقالت كلاماً يشبه كلام الفتاة الأولى. حدثته عن باب مذهب، وعن مياه ودفء. وطلبت أن يمشي إلى الداخل. وفي وسط المدينة سوف يجد الباب، وعليه أن يدخل، وستكون هي بانتظاره» (خوري، ١٩٩٠: ١٣-١٥).

نرى في النص المذكور كثرة التكرارات التي يمكن تقسيمها إلى تكرار صوت الرجل وتكرار حضور الفتيات الجميلات في مشاهد مختلفة وتكرار عمل الرجل في الرفض و... يعمل هذا التكرار بمثابة إثبات للحدث، وفي الوقت ذاته، يولد حالة من الرهبة والقلق في ذهن القارئ. إذ يُجذب القارئ نحو التفكير في التبعات المحتملة في حال عدم استجابة الرجل الغريب لكلام النساء، ليصبح ذهنه مشحوناً بالترقب والقلق تزامناً مع تسارع الأحداث. فيُشكّل التكرار في النص المذكور ظاهرة أسلوبية وبنائية مركزية، لا يمكن اختزالها إلى مجرد حشو سردي أو تكرير لغوي عابر. إذ يتوزع التكرار على مستويات متعددة: تكرار صوت الرجل، وتكرار حضور الفتيات الجميلات، وتكرار فعل الرفض، وتكرار البنى الحوارية والوعود شبه المتطابقة. ويعمل هذا التكرار المتشابك بمنزلة آلية روائية ذات وظيفتين متلازمتين: وظيفة تثبيتية تُرسّخ الحدث في وعي المتلقي، ووظيفة توليدية تُنتج حالة من الرهبة والقلق والترقب المتصاعد. يتكرر حضور الفتيات الجميلات في مشاهد متوالية، وكل فتاة تفوق سابقتها جمالاً، غير أن خطابها يكاد يكون متطابقاً وكأن الشخصية الرئيسة تدور في حلقة مفرغة من الوسوسة والإغراء، لا تتقدم فعلاً، بل تتكرر وجوداً. فبناءً على ما سبق، يمكن القول إن التكرار في هذا النص ليس ظاهرة شكلية عابرة، بل هو البنية الحاملة للمعنى والقلق معاً. فهو من جهة يُثبّت الحدث ويمنحه سلطة الإقناع، ومن جهة أخرى يُولّد پيچيدگی روائياً وقلقاً وجودياً. وبهذا المعنى، يصبح التكرار آلية مزدوجة: آلية تأكيد وآلية تشظٍّ في الوقت ذاته؛ تأكيد للحدث، وتشظٍّ للدلالة، وخلقٍ لفضاء روائي مفتوح على التأويل.

٣-٥. الغموض في هويّة الشخصيات

تُعدّ الشخصية إحدى أكثر المكوّنات السردية تعقيداً واتساعاً، إذ تؤدي دوراً أساسياً في تشكيل العالم القصصي (القاضي، ٢٠٠٩: ٦٨). وفي الواقع، تُعدّ الشخصية من المكوّنات المهمة في القصة، بحيث لا يمكن أن يتشكّل السرد القصصي في غيابها. ولإنجاز بناءٍ جيد للشخصية، لا بدّ أن يمتلك الكاتب معرفةً كاملة بأحوال الشخصيات النفسية وخصائصها الظاهرية والباطنية، حتى يتمكّن من خلق شخصيات قابلة للتصديق. ومن ثمّ، فإنّ «الشخصية بناءٌ يستخلصه القارئ من خلال جمع العلامات المختلفة المتناثرة في أنحاء النص وتركيبها؛ فما تُسمّى به الشخصية هو سماتها، والسمة هي خاصية فردية تكون نسبياً ثابتة ومستقرة» (ريمون‌كنان، ١٣٨٧: ٥٢). ومن العوامل التي تؤدي إلى تعليق هوية الشخصية أنّ «الفرد يكون حاضراً في القصة والأحداث، غير أنّ هويته وهدفه يظلان غامضين أو يجري التكتم عليهما» (مندني‌بور، ١٣٨٣: ١٥٨).

ويُعدّ الغموض في هويّة الشخصيات إحدى التقنيات الأخرى التي يستخدمها إلياس خوري. فعلى امتداد الرواية، تظلّ هويّة بعض الشخصيات غامضة، ولا يدرك القارئ أبداً، بصورة كاملة، من تكون هذه الشخصيات وما الهدف الذي تسعى إليه.

وفي رواية أبواب المدينة، يبتعد إلياس خوري، من خلال توظيف هذه الاستراتيجية، عن تمثيل الشخصيات الواضحة والأحادية البعد، ويتجه نحو بناء شخصيات مفتوحة. فالهويّة في هذه الرواية لا تُقدَّم بوصفها حقيقةً جاهزة ومُسبقة، بل بوصفها «لغزاً سردياً» يُبقي القارئ أسير عملية البحث المستمر عن «ماهية» الذات وهويّتها.

ويتجلّى هذا الغموض في الهويّة بصورة رمزية في مواجهة الرجل الغريب امرأةً تجذبه إليها. ففي المشهد التالي، لا تكشف المرأة عن هويّتها الاجتماعية أو الشخصية فحسب، بل تربط أيضاً دافع فعلها بعملياتٍ ماورائية يتعذّر فهمها، مثل اختيار القمر. هنا نشاهد بأنّ غياب «التفسير المنطقي» و«التعريف بالذات» يحوّل شخصية المرأة، من شخصيةٍ ذات هدف محدّد إلى «رمز عابر» أو «كيان يكتنفه الغموض»، لا تتمثل وظيفته السردية الأساسية إلا في دفع الرجل إلى مواصلة حركته نحو مركز المدينة:

«... مالت وسألته. ولكنّه لا يعرف كيف يجيب. أين نحن؟ سألها. هذا بيت، أجابت. ولكن لماذا؟. لأنّني أريدك أن تأتي معي. ولكن كيف؟ أخبرته عن القمر. القمر، قالت، يختار امرأةً كلّ ثلاث سنوات، ويسمح لها بأن تأتي مع الرجل إلى بيتها يوماً وليلة. ولقد اختارني القمر وأنت هناك، فأخذتك في عباءتي، ونحن الآن في بيتي» (خوري، ١٩٩٠: ٤٩).

وفي هذا الحوار الغامض، لا تقدّم المرأة معلوماتٍ من شأنها تثبيت هويّتها، بل تحافظ على شخصيّتها في نطاق «المجهول» من خلال تمثيل «رغبة محدّدة سلفاً»، أي إرادة القمر. ويؤدي هذا التعارض الإدراكي والتكتّم على الهويّة إلى جعل شخصية المرأة تتجاوز كونها فرداً، فتغدو جزءاً من فضاء الغموض نفسه الذي يخيم على المدينة البيضاء بأكملها. وفي الواقع، يواجه القارئ شخصيةً يكون حضورها مؤكداً، غير أنّ «ماهية» هذه الشخصية تظلّ دائماً معلّقةً ومراوغةً أمام التمثيل.

٣-٦. التشتت الزمني

وفقاً للمتن الحكائي «تتألف كل قصة من مجموعة من الأحداث التي تقع بتتابع وفق نظام زمني محدد؛ حيث ترتبط هذه الأحداث ببعضها البعض عبر تتابع (الحاضر-الماضي-المستقبل) ضمن الجمل والفقرات والفصول» (سيزا، ٢٠٠٤: ٤٢). ومع ذلك، فإن التقابل بين «زمن القصة» (وقت وقوع الأحداث) و«زمن السرد» (وقت روايتها) لا يستلزم بالضرورة تطابقهما؛ إذ قد يكون التطابق بين زمن السرد وزمن القصة أمراً مستحيلاً (الحمداني، ١٩٩١: ٧٣). وبناءً على ذلك، يستطيع السارد عبر توظيف تقنيات «الاسترجاع» و«الاستباق» كسر النظام الخطي للزمن وإحداث نوع من «الارتباك الزمني» في النص -وفقاً للمبنى الحكائي- (القصراوي، ٢٠٠٤: ١٩١). ومن هنا، فإن دراسة نظام الأحداث تعادل مقارنة كيفية ترتيب تلك الأحداث داخل القصة (جنت، ١٩٩٧: ٤٧). ونتيجة لذلك، يضطر السارد إلى استخدام التشتت الزمني للتعبير عن السيرة السردية، فينتقل تارة إلى الماضي وتارة أخرى إلى المستقبل، مُحدثاً هذا الانكسار الزمني في مواضع متعددة؛ وذلك لتحقيق أهداف جوهرية مثل: التشويق، والربط، وخلق الغموض على امتداد السرد (العيد، ٢٠١٠: ١١٣).

وفي رواية أبواب المدينة، يعمل إلياس خوري على زعزعة النظام الزمني للقصة بشكل حاد من خلال استراتيجية «الاستباق السردي». فالسارد، عبر إعادة سرد أحداث تنتمي إلى «المستقبل البعيد» أو «خاتمة القصة»، يدمجها في قلب حاضر السرد. هذا الفعل يقطع الرابط بين «ما هو كائن» و«ما

سيكون»، ويضع القارئ في حالة من «التنبؤ المأساوي»؛ وكأن مصائر الشخصيات قد كُتبت مسبقاً، وما السرد إلا عملية استعراض لقطعٍ مُرتّبة سلفاً.

ويتجلى النموذج الأبرز لهذه التقنية في إعادة سرد موت الجميع وزوال الشخصيات. فالسارد، من خلال لسان الشخصيات، ينبئ بوقوع فاجعة لم تحدث بعد في الزمن الحاضر للقصة، مما يجعل القارئ في تساؤل دائم عما سيحدث لاحقاً:

«وأخبرته أشياء لا تُصدّق، قالت إن الجميع، إن الأموات هم الجميع، وأن هذا الذي يقتل الأطفال ولا نعرف له سبباً، هذا الذي يقتل، سيقتل الجميع» (خوري، ١٩٩٠: ١٠١).

يُعد هذا المقطع نموذجاً لـ «تداخل زمن المستقبل في الحاضر». فمن خلال استحضار هذه الفاجعة في منتصف الطريق، يتحول السرد من حالة «البحث عن الكشف» إلى حالة «المشاهدة الحتمية». علاوة على ذلك، يتجلى التشتت الزمني في الرواية أيضاً في شكل «تكرار استباقي». فالسارد، عبر ذكر أفعال بسيطة مثل نوم الرجل الغريب أو أكله أو اتكائه -وهي أفعال تنتمي إلى مستقبله البعيد- يبدو وكأنه يقوم بـ «التنبؤ بتفاصيل المصير». وبالرغم من أن هذه الأفعال لم تقع بعد في الزمن الحاضر للقصة، إلا أنها تتحول إلى «نقاط تركيز دلالية» بسبب التكرار والذكر المبكر لها. تعزز هذه التقنية من أهمية أحداث المستقبل في لحظة السرد الراهنة وتضفي نوعاً من الجاذبية على النص:

«قال الرجل أتكيَّ وانحنِ وأنام... _ويحكي أن الرجل نام طويلاً. كان يحاول أن ينهض، يفتح عيناً فلا يرى ويعتقد أنه ما زال نائماً... ولكنّي لم أعد أذكر، وهذه الساحة لا تُذكر، وأنا هنا. ظهري ينحني فوق أرض بلا رائحة، وأرى الأبيض... نهض الرجل، اتكأ على كتف امرأة وحيدة بقيت إلى جانبه» (خوري، ١٩٩٠: ١٠-٢٢).

في هذا البناء، يخلق السارد عبر «الانكسار الزمني» فجوة بين «ما يقال» و«ما يحدث». هذا التشتت الزمني يجعل الأحداث لا تُدرك كقطار متتابع، بل كـ «طبقات متداخلة»؛ حيث يلقي المستقبل بظلاله على حاضر السرد، ويعيد تعريف معنى كل فعل بسيط في ظل تلك النهاية المحتومة.

٣-٧. النسيان: من الإستراتيجية البنائية إلى الانهيار الوجودي

النسيان غيبة الشيء عن القلب يحتاج إلى تحصيل جديد وقال البعض النسيان زوال الصورة عن القوة المدركة مع بقائها في الحافظة. (أبوالبقاء، ١٩٩٣: ٥٠٦) أما في رواية أبواب المدينة لإلياس خوري، فيتحول مفهوم النسيان من كونه مجرد عملية نفسية بسيطة، إلى استراتيجية هيكلية ورمز لانهيار الوجود. فإلياس خوري، من خلال توظيف تقنية فقدان الذاكرة، لا يكتفي بالتأكيد على الأضرار النفسية الناجمة عن الصدمات (مثل الحروب والاضطرابات الاجتماعية)، بل يُعيد من خلال هذا النسيان تشكيل بنية الزمن الروائي ذاتها.

يستخدم الراوي النسيان -حيث يعتزم الشخصيات القيام بفعلٍ ما ثم ينسونه- ليخرج الزمن من حالته الخطية التصاعدية ويحوله إلى "زمن دائري" (أسد اللهي، ١٣٧٩: ١). وفي هذه الحالة، لا تتحرك الرواية من نقطة إلى أخرى، بل تظل حبيسة حلقات من الاسترجاعات الناقصة و"الذكريات المبتورة".

هذا المسار الدائري يجعل القارئ ليس في قلب قصة متسلسلة، بل في منتصف متاهة زمنية، حيث لا يُفضي أي تذكر إلا إلى غموض جديد. تتجلى استراتيجية النسيان هذه في الفجوات البنائية للنص.

فعلى سبيل المثال، الحذف الواعي لتعليمات المرأة المرشدة في بداية دخول الغريب إلى المدينة يخلق نوعاً من التأخير الروائي. فالغريب، بسبب رحلته الطويلة وابتعاده عن المدينة، قد نسي رائحة البشر، وحين دخل مدينة غريبة ولم يجد أحداً يحادثه، تذكر كلمات المرأة التي أرشدته إلى داخل المدينة؛ حيث قالت له: "عليك أن تسلك الطريق المستقيم لتصل إلى ساحة المدينة". في هذا الموضع، لا يسرد الراوي كل كلمات المرأة في بداية القصة، بل يُحدث فجوة تُملأ لاحقاً عندما يستعيد الغريب ذكراه، فيعود بنا إلى الماضي لسد تلك الثغرة. ويُدرك القارئ بعد مرور فترة طويلة تلك الفجوات والمشاهد التي ظلت خفية، مما أدى إلى تعقيد الرواية؛ إذ تضع هذه التقنية القارئ في حالة من التعليق الإدراكي، حيث يؤدي نسيان المعلومات في الطبقات الأولى إلى تداخل المشاهد وغياب اليقين المكاني. هذا النسيان يُعمق من تعليق القصة وغموضها، ويجذب ذهن القارئ ليتساءل: لماذا نُسيت هذه الأحداث؟ وما الهدف من هذا النسيان؟

«... قال لا بأس، غداً سيعرفون. وابتسم ابتسامة من يخفي سراً خطيراً لابد وأن يُعلن، ومشى. تذكر أن الفتاة قالت له أن يمشي في الطريق المستقيم، فيصل إلى ساحة المدينة، حيث سيجد الباب المذهّب. مشى ومشى. ولم يجد ساحة المدينة. كانت الشوارع تقود إلى شوارع والأزقة تنتهي إلى أزقة» (خوري، ١٩٩٠: ١٦).

في هذا المقطع، لا تعبر عجز الشخصية عن تحديد الاتجاهات عن ضعف فردي، بل هي استحالة للمكان إلى طريق مسدود؛ حيث يتم تمثيل بنية المدينة المتاهية عبر نسيان العلامات. في الواقع، إن تكرار أنماط النسيان والتذكر هذه يضع القارئ في حالة من التعليق، لأنه يظل باحثاً عن سبب لهذه الانقطاعات، في حين أن الرواية قد حددت مسبقاً أن هذه النسيانات ليست غايتها الوصول إلى إجابات، بل تكريس حالة التيه في عالم القصة.

الخاتمة

أظهر هذا البحث أن إلياس خوري في رواية «أبواب المدينة» قد تجاوز مجرد استخدام التقنيات السردية، ليوظف الغموض والتعليق بوصفهما «لغةً وجودية». وتُشير النتائج إلى أن ما يبدو في الظاهر «تقنيات متفرقة»، هو في الواقع نظام متماسك من «السرد المتشظي» الذي صُمّم بهدف تحدي النظرة الخطية والتقليدية للحقيقة.

وقد كشفت التحليلات التي أُجريت أن دمج الاستراتيجيات المختلفة، بما في ذلك «التكرار»، و«النسيان»، و«الغموض في هوية الشخصيات»، قد أدى إلى خلق عالم لا تُعد فيه «الحقيقة» غاية محددة، بل حالة هاربة ومراوغة.

فالخوري يوظف في الرواية وخاصة في الجزء الستهلالي منها قطع السرد الغامضة والمتشظية بحيث يجعل القارئ في ارتباك دائم حتى يشك القارئ في تحديد بداية القصة ونهايتها، فهذا الغموض واللاتعيين يتحول القارئ من مجرد مراقب سلبي إلى قارئ فاعل يتشارك في أحداث الرواية ويرى أنه على عاتقه إعادة بناء الراوبط بين الحلقات المتفككة والمتشظية في الرواية.

إن الاعتماد على «تعدد الأصوات» لم تكتفِ بزيادة التعقيد البنائي للعمل فحسب، بل حولت القارئ من موقع «المراقب الخارجي» إلى «مشارك في الغموض» كما يعمل الحوار في الرواية على خلق حالة

من التعليق والترقب التي تؤدي بدورها إلى تعقيد القصة وغموضها و نفس هذا الأمر يدل في الواقع على المأزق السردئ والمعرفي الذي تعيشه شخصيات الرواية.

وفي الواقع، فمع انهيار النظام الزمني (من الحالة الخطية إلى الدائرية) وفقدان ذاكرة الشخصيات، يشارك القارئ الشخصيات في تجربة القلق والتيه والشك؛ بحيث تتلاشى الحدود بين «الذات» (القارئ) و«الموضوع» (القصة)، ويجد نفسه عالقاً في قلب المتاهة الدلالية ذاتها.

وفي الختام، يمكن الاستنتاج بأن إلياس خوري، من خلال تمثيل هذا «الانهيار الدلالي» عبر بنية السرد، يقدم انعكاساً للواقع المعاصر وأزمات الهوية والذاكرة في المجتمع يساعده في هذا الموضوع تقنية التكرار الموظفة في الرواية حيث يعمل هذا التكرار بمثابة إثبات للحدث جنباً إلى جنب توليد حالة من القلق والرهبة في ذهن القارئ.

وتؤكد هذه الرواية، عبر الحفاظ على التعليق حتى اللحظة الأخيرة وتجنب «إزالة الغموض النهائية»، أن الحقيقة في العالم الحديث تكمن دائماً في خضم التساؤلات التي لا إجابة لها وفي ظلال الهويات المشوهة. بناءً على ذلك، فإن التعقيد البنائي في «أبواب المدينة» ليس عائقاً أمام فهم القصة، بل هو أداة لدعوة القارئ إلى تأمل أعمق في طبيعة الفجوات المعرفية والنفسية للإنسان المعاصر.

قائمة المصادر والمراجع

المصادر العربية

جينت، جيرار، (١٩٩٧). خطاب الحكايه (بحث فى المنهج)، ترجمة محمد معتصم وعبدالجليل أزدي وعمر حلي، ط ٢، الرباط: المجلس الاعلى للثقافه.

الحسيني، أبوالبقاء، (١٩٩٣). الكليات، ط ٢، بيروت: مؤسسة الرسالة.

القصراوي، مها حسن، (٢٠٠٤). الزمن فى الرواية العربية، ط ١، بيروت: موسسة الابحاث العربية.

خوري، الياس، (١٩٩٠). أبواب المدينة، ط ٢، بيروت: دار الآداب.

زيتوني، لطيف، (٢٠٠٢). معجم مصطلحات الرواية، ط ١، لبنان: دار النهار للنشر.

سيزا، قاسم، (٢٠٠٤). بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية «نجيب محفوظ»، ط ١، القاهره: مكتبه الأسرة.

العيد، يمنى، (٢٠١٠). تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، ط ٣، لبنان بيروت: دار الفارابى.

القاضي، عبدالمنعم زكريا، (٢٠٠٩). البنيه السرديه فى الروايه، الجيزه: مركز البحوث الإنسانيه.

الحمداني، حميد، (١٩٩١). بنيه النص السردى (من منظور النقد الأدبى)، ط ١، بيروت: المركز الثقافى العربى.

المصادر الفارسية

داد، سيما، (١٣٧٥). فرهنگ اصطلاحات ادبى، ط ١. طهران: مروارید.

ريمون‌كنان، شلموت، (١٣٨٢). «مؤلفه‌هاى زمان در روايت»، ترجمة أبوالفضل حري، مجلة الفن الفصليه. العدد ٥٣، صص ٨-٢٧.

----------، (١٣٨٧). «روايت داستانى: بوطيقاى معاصر»، ترجمة أبوالفضل حري، ط ١، طهران: نيلوفر.
شوب، باربارا ؛ لاودنمان، مارغريت، (١٣٩٥). انديشه‌هاى نو در رمان نويسى، طهران: ني.
فوستر، ادوار مورگان، (١٣٥٧). جنبه‌هاى رمان، ترجمة إبراهيم يونسي، طهران: نگاه.
كريمي، فرزاد، (١٣٩٧). تحليل سوژه ادبيات داستانى پسامدرن ايران، طهران: روزنه.
لاج، ديفيد، (١٣٩٤). هنر داستان نويسى، ط ٤، ترجمة رضا رضائي، طهران: ني.
مستور، مصطفى، (١٣٧٩). مبادى داستان كوتاه، ط ١، طهران: المركز.
----------، (١٣٨٦). ----------، ط ٣، طهران: المركز.
مندني‌پور، شهريار، (١٣٨٣). كتاب ارواح شهرزاد (سازه‌ها، شگردها و فرم‌هاى داستان نو)، ط ١، طهران: ققنوس.
ميرصادق، جمال، (١٣٨٢). ادبيات داستانى، قصه، رمانس، داستان كوتاه، رمان، تهران: سخن.
نوبل، ويليام، (١٣٨٧). تعليق و كنش داستانى، ترجمة مهرنوش طلائي، الأهواز: رسش.

المجلات

أسد اللهي، شكر الله، (١٣٧٩). «رمان نو ديالوگ نو»، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العدد ١٧٤، صص ١-٣٤.
شفيع نيا، مريم؛ شوهانى، عليرضا؛ جهانى، محمد تقى، (١٣٩٧). «پايان قطعيتها؛ بوطيقايِ «عدم قطعيت» در رمانِ پست‌مدرنِ «پستى»». پژوهشهاى ادبى، السنة ١٥، العدد ٦١، صص ١٠٦-٧٥. Doi: ٢٠,١٠٠١,١,١٧٣٥٢٩٣٢,١٣٩٧,١٥,٦١,٣,١.