كأنّها نائمة | رائف زريق[1]

أودّ مشاركة القارئ بتفصيل شخصيّ: في بيت الطفل إلياس خوري، كانت هناك صورة معلّقة لامرأة في العشرينيّات من عمرها، سيعرف لاحقًا أنّها صوره عمّته التي تزوجت من رجل من الناصرة في فلسطين، وانتقلت لتعيش معه هناك في النصف الأوّل من القرن السابق. لم يعرف عنها الكثير، ولم يعرف أهل البيت الكثير من أخبارها سوى أنّها ماتت هناك في الغربة، وهي في عزّ صباها. لم يكن لدى الكاتب إلياس خوري أيّ معلومة عن عمته. دارت هالة من الصمت حول الصورة المعلّقة في صالون البيت، ممزوجًا ببعض الشعور بالذنب تجاه امرأة ذهبت إلى موتها وحيدة. لم يعرف أحد ظروف موتها المبكر بالضبط. هكذا، غابت المرأة عن العالم وبقيت الصورة معلّقة، وبقيت معها نظرتها المغروزة في قلب الطفل، الذي يبدو أنّه شعر بالمسؤوليّة تجاه امرأة جاءت إلى الحياة وغادرتها دون ذِكر أو أثر. أقول مسؤوليّة، ولا أقول ذنبًا. قد يكون المرء مسؤولا حتّى لو لم يكن مذنبًا. لدينا مسؤوليّة تجاه أناس لم نسبّب لهم أيّ أذى أو أيّ الم. لا تنبع المسؤوليّة ممّا فعلناه في الماضي ولا تشتق منه، ولا هي نتاج أخطائنا- هذا شأن الذنب- إنّما ممّا نحن قادرون على فعله الآن وهنا. كلّما كانت قدراتنا أكبر زادت مسؤوليتنا. وبما أنّ إلياس الكاتب قد امتهن الكلام واحترف الرواية، فيبدو أنّه شعر بالمسؤوليّة تجاه عمّته: مسؤوليته عن إنقاذها من براثن النسيان. النسيان أقسى من الموت بحدّ ذاته. ليس صدفة أنّ أسوأ اللعنات في التراث الدينيّ اليهوديّ هي "ليمح الله ذكره"، وأعظم التبريكات في الجناز المسيحي "ليكن ذكره مؤبدًا". الموت معركة خاسرة طبعًا، لكنّ النسيان معركة مفتوحة، وتحتمل الفروسيّة. من الصعب أن يموت المرء بدون قصة. الرواية محاولة لأن تكسو حياة عارية بمعطف الكلمات.

إلّا أنّه من الواضح أنّه عند هذا الحدّ تنتهي العلاقة بين الرواية والتاريخ أو الواقع. كلّ ما في الرواية من نسج خيال الكاتب طبعًا. هذا قصّة لم تحصل، لكن كان من الممكن أن تحصل. بالمعنى الأول هي كذب، لكن في المعنى الثاني هي حقيقة. بمجرد أنّها كان من الممكن أن تحصل فهي تشير إلى حقيقة فنيّة تشرح لنا صدق العالم عن طريق كذب الأدب... هذه القصّة هي قصّة ممكنة لامرأة بيروتيّة - وقد لا تكون بيروتية، لامرأة لبنانيّة - وقد لا تكون لبنانيّة - من بداية القرن التاسع عشر في عالم رجوليّ اختلط فيه الجهل والدين بالخرافة.

ضمن الكثير من المعاني، فإنّ الرواية تشبه أفلام دافيد لينش التي تمزج الواقع بالخيال، وتجعل من الواقع خيالًا ومن الخيال واقعًا. الوقت في الرواية متحرك، ولزج، ويخدع القارئ في كثير من الأحيان. تزعزع التحوّلات والانتقالات والتداخلات ثقة القارئ باستمرارية الوقت وتدفّقه الخطيّ، بحيث لا نعرف متى يجري الحديث عن الحلم، ومتى يجري الحديث عن الواقع - الواقع الروائيّ. يتلاعب إلياس خوري بالذاكرة، لأنّ الذاكرة تتلاعب بنا، علمًا بأنّها تقيم على بعد مسافة واحدة من الحاضر. إذ أنّ ما حدث أمس لا يبدو أقرب ممّا حدث قبل سنة. من الصعب ترتيب الذاكرة، لأنّ الأحداث لا تقيم فيها كما الرسومات

[1] كتب هذا النص خصيصاً كخاتمة للنسخة العبرية عن رواية "كأنها نائمة" الصادرة عن سلسلة مكتوب- أدب عربي بالعبرية.

في أروقه المتاحف، أو كما الأرشيفات المصنّفة بحسب كاتالوغات زمانيّة واضحة. تدخل الأحداث إلى الذاكرة وتقيم في ثناياها في مناطق غير معدّة خصيصًا لها، إنما تسكن حيثما تشاء. الذاكرة مخزن قديم تتناثر فيها الأغراض، بعضها في الزوايا المعتمة وبعضها تحت الضوء، بعضها يطفو عليه الغبار وبعض الآخر ناصع كالثلج.

كذلك الآمر في الحاضر، ليس لدينا نحن البشر شرفة نطلّ منها على الحياة. لكن يبدو الحلم في رواية إلياس خوري أكبر من الحياة، لأنّ الكاتب ينهي الرواية بالجملة الصاعقة التي تشير إلى أنها عرفت في الحلم أنها ماتت وكأنّ الحلم شرفة تطلّ منها على حياتها. مع أنه هذه النهاية للرواية تبدو كأنها مفاجأة، لكنّها تتماشى مع الحبكة الذهنيّة للرواية، التي يتصاعد فيها منسوب الحلم والهذيان ليصبح طاغيًا أكثر فأكثر. نهاية من هذا النوع تطرح السؤال حول طبيعة الحياة باعتبارها استمرار للحلم، والعكس.

لطالما أَوْلى الأدب أهمية قصوى للأحلام والهذيان، ومن الواضح أنّ هناك علاقة قريبة بين الأحلام والأدب. تتيح الأحلام لنا نافذة إلى العالم الداخليّ وإلى اللاوعي العميق للأفراد، كما أنّ الأدب يتيح لنا نظرة عميقة للنفس البشريّة القاطنة وراء الأقنعة وتحت السطح. الأحلام والادب كلاهما يستعملان الرموز التي تنوب عن الأفكار والمشاعر والغرائز، وكلاهما بحاجه إلى تأويل وتفسير. أي أنّ الأدب والأحلام يتوسطان بيننا وبين العالم الواقعيّ عن طريق عالم رمزيّ، يخفي الواقع ويستبدل دلالاته ورموزه بدلالات أخرى، تخفي الواقع من ناحية معينة- وبالتالي هي غير واقعيّة- لكنّ فكّ شيفرة هذه الرموز تمكّننا من فهم الواقع بعمق أكبر. معنى ذلك، أنّ عدم شفافيّة هذه الرموز هو ما يمنحها عمقها القادر على سبر ما لا يستطيع عالم الشفافية أن يكشفه، وعليه، فهي قادرة على أن تخفي وتفضح الواقع في الوقت ذاته. ليس كلّ حلم هو نصّ أدبي، وليس كل هذيان هو منتوج فنيّ، وإن كان هناك عامل مشترك بين الاثنين. في هذه الرواية تتراكم طبقتان دلاليتان، تتقاطعان وتتبادلان الأدوار: الأحلام التي تحتاج إلى تأويل في الرواية من خارج الحلم، والرواية التي تحتاج إلى تأويل من خارجها - أي من واقع القارئ. فلا يصل الحلم إلى القارئ إلّا بعد أن يمرّ بمنظومتين رمزيتين. يُدخِل هذا التداخل القارئ إلى حالة من الدوران والدوخان التأويليّ، ويهزّ الأرض المعرفيّة تحت أقدامه: حلم يقود إلى حلم، ورواية تقود ألى واقع أشبه بالحلم. هذا الدوخان هو عالم ميليا- بطلة الرواية التي اختلطت عليها الامور. في نهاية الأمر، إنّ ما يميّز الحلم عن الواقع هو ذلك الثبات الذي يصمد أمام الوقت ويضمن الاستمرارية التي تساعدنا على أن نتعرّف إلى العالم. يصحو المرء من حلمه ليستمر في يوم الأمس وليجد نفسه في نفس السرير، يطلّ من نفس الشباك على نفس المنظر. هذا هو الاسم الآخر للواقع، وهو يختلف عن الحلم الذي يبدأ كيفما اتفق ولا استمراريه فيه ولا ثبات ولا تناغم داخليّ. إلا أنّ أحلام ميليا تشي بنوع من الاستمرارية المخيفة وتستمر أحيانا من حيث انتهت. أي أنّها تعد بتماسك وثبات يضفي عليها صفة الواقع، ممّا يبعث على الجنون. أَلَيْس الجنون واقعًا موازيًا له منطقه الداخليّ؟ اختبأ إلياس خوري في جنون ميليا ليمارس جنونه هو، متدزعًا بالشكل الروائيّ الذي يتيح له جنونًا يُدعى فنًا.

إلا إنّ خوري اختبا في ظلّ ميليا، وعاد إلى ثيمة شغله في معظم رواياته وهي ثيمة الصمت. كتبت في موقع آخر أنّ إلياس خوري يكتب مع شعور بالذنب بأنّه روائيّ يكتب روايات الآخرين، ويقيم بين الكلمات. يشعر بالعجز إمام روعة الفعل الذي يسبق الكلام والذي يزوّده بالمعنى ويحرسه من السقوط في الابتذال. من "الوجوه البيضاء" إلى " يالو"، وطبعًا إلى "أولاد

الجيتو"، والتي بمجملها رواية ما كان يجب أن تنتشر، لأنّ كاتبها آدم دنون لا يثق بالكلام أصلا، وكتب مذكراته لكنّه قرر عدم نشرها، وبطلها الشاعر وضاح الذي ذهب إلى موته صامتًا. من بدايتها، كانت الرواية تقيم عند عتبة الكلام، وكان خوري يخاف أن تفقد الكلمات معانيها، معجبًا بنبالة الصمت وجماله. لنتذكّر فقط أنّ منال في "أولاد الجيتو" كانت جميلة كالصمت- على حدّ وصف الكاتب، وأنّ الرواية كلّها تمرّد على ألم الصمت من ناحية، لكن يرافقه خوف من ابتذال المعنى وموت الكلمات.

تسكن ميليا في الصمت. بعكس زوجها منصور الذي يملأ عالمه بالكلام المباح والإباحيّ، وبالشعر. وكأنّه يريد أن يمدّ إليها جسرًا من الكلمات كي تعبر منها إليه، وأن يستدرج قلبها إليه. إلّا أنّ ميليا تبقى خارج اللغة وخارج الكلمات، تمرّ بها ولا تمسّها. ترفض ميليا الدخول إلى اللغة وإلى الرواية. ميليا تتمرّد ليس فقط على زوجها منصور، إنما على إلياس خوري الذي يريدها أن تدخل في الرواية، لكنها تدير ظهرها للعالم الرمزيّ الأوديباليّ وتصرّ على أن تبقى في عالم التراوما الخاصّة بها لتبقى هناك في العالم اللاكاني المتخيّل، أو العالم السميوطي لدى كريستيفا: أي العالم ما قبل العالم الرمزيّ الكلاميّ الذي يوحد الدلالات مجتمعيًا ويجعل اللغة ممكنة، لكنّه يقمع. أصّرت ميليا على وحدتها، وكآبتها، وهذيانها، وأدارت ظهرها لزوجها كجزء من إدارة ظهرها لعالم اللغة الذي يسلبها تفرّدها الصامت وحزنها القائمين قبل قواعد اللغة. تلك اللغة المسؤولة عن خرسها وقمعها وصمتها: لماذا تتعاون مع لغة مسؤولة عن صمتها وقمعها؟ لماذا تخون حزنها وصمتها مع لغة معادية؟ لغة خذلتها هي، لغة شعب خسر فلسطين وخسر حاضره وداس أفراده.

تهزّ ميليا بصمتها اللغة من خارج قواعدها، محاوله توسيع هوامشها. ميليا هي اللاوعي الذي يسكن إلياس خوري ويحلم بالصمت. صمتت مكانه ونيابة عنه، وهكذا تبادلا الأدوار: حكى قصتها، وحكت صمته.

لكن، لا يمكن الحديث عن الرواية دون المرور على دلالاتها الدينيّة، ودلالتها العائليّة، وعلاقات الآباء والأبناء، وهي قيم قديمة في الأدب والميثولوجيا والدين: من أوديب سوفولكيس، إلى قصة إبراهيم واسحق، والملك لير لشكسبير وغيرها الكثير من الروايات والأساطير. في الكثير من هذه الحالات، نجد رغبه واستعداد الأب للتضحية بالابن: إبراهيم واسحق، ليوس وأوديب، وأخيرًا الله والمسيح، الله الذي ضحى بابنه من أجلنا نحن البشر، كما جاء في الرواية المسيحيّة. "كأنّها نائمة" تقترح تأويلًا لصلب المسيح باعتباره سوء تقدير من طرف السيد المسيح، الذي كان على يقين بأنّ الله سيبعث خروفًا مكانه. لكن، في النهاية تمت التضحيّة بالمسيح نفسه، وليس صدفة أنّه في اللاهوت المسيحي يعتبر الخروف تجسيدًا للمسيح، وليس صدفة كذلك أن يحتلّ الخروف مساحة في أحلام ميليا. إلّا أنّه كما في حكاية المسيح، هنا أيضًا لم يظهر أيّ خروف في اللحظة الأخيرة ليُنقذ الموقف. لم تحصل أيّه أعجوبة. لم ينقذ أحد ميليا. ولم تنقذ أيّ أعجوبة فلسطين. نحن نعيش عالمًا لم تعد فيه خراف تذهب إلى موتها نيابة عنّا. نحن الخراف.

تقف فلسطين كخلفيّة لأحداث الرواية. تتصاعد أحداث فلسطين مع تصاعد الأحداث في حياة ميليا، وكأنّهما خطّان متوازيان. قصتان تحتاجان إلى من يرويهما وتخشيان السقوط في بحر الكلام.

إلّا أنّ سقوط فلسطين يعيدنا ويذكرنا بماديّة هذا العالم، وبأنّه رغمًا عن كلّ شيء قد يكون هناك شيء ما خارج اللغة، وأن فلسطين هي واقع وليست فقط مجازًا. قد يكون هناك...