كأنّها نائمة- إلياس خوري

د. عايدة فحماوي وتد

كيف تروي ما لا يُحكى بالبلاغة ولا يحتكم إلى التسلسل، كيف تخبر عن نكبة لم تأت لكنّها في مخاض، كيف تسرد عن فضاء يضيق ويتقطع، وحكايات تتداخل بين أجيال يسري العطب والحبّ والخوف والشكّ فيها معًا، كيف تحكي عن اللاهوت دون أن تمارسه، وتلمس الموت وأنت تمسك بالميلاد؟ كيف تقول اغتراب الذات في بيتها وبين عائلتها؟ ربما هذا ما دفع خوري لهذه الخيارات الأدبيّة الفذّة، في انتقاء "الأنثى" كشخصيّة محوريّة، وفي تناول "المنام" كعنصر قادر على قطع المسافة الزمكانية وتجاوز اللغة السرديّة القائمة على منطق الأحداث.

في سرد "كأنّه" على حافة الشعر، يختار إلياس خوري في روايته "كأنها نائمة" تأنيث الرؤية السرديّة واستبدال "البطل" التقليديّ في الرواية بامرأة، حيث تقف في مركز الرواية وتحملها كلّها، "ميليا"، تلك المرأة البيروتيّة الناصعة، والتي تتزوج بمنصور اليافوي المتيّم بالشعر، والذي غادر يافا المشتعلة بالأحداث في أواسط سنوات الأربعين باحثًا عن معادلة عائليّة وسياسيّة أخرى بين بيروت والناصرة، لتجبره لاحقًا بواكير النكبة والأحداث التي تسببت بمقتل أخيه إلى العودة إلى يافا بدلًا من الناصرة وحمل فلسطين فوق ظهره بدلا من القصيدة .

وخوري بهذا الخيار الأدبيّ يجعل من التاريخ السياسيّ إطارًا فقط، ومن التاريخ الإنسانيّ جوهرًا ويحوّل زاوية السرد من الحدث الخارجيّ المجتمعيّ والسياسيّ نحو الحفر العميق في الداخل الإنساني مقدّمًا كولاجًا اجتماعيًّا سياسيًّا منوعًا لبيروت وفلسطين أقلّ ضجيجًا وأبعد رؤية، حيث تعمّق الرواية عبر السردية الأنثوية النظر إلى الداخل الإنسانيّ الاجتماعيّ والروحانيّ للطبقة المتوسّطة في بيروت بين حربين عالميّتين، محاولًا بهذا أن يسبر تفاصيل حياة تلك المرأة ويتقمّصها في ظلال الأحداث، فمن خلالها يعيش خوري أناسَ بيروت كأنّه يمرّ في صورتها المتحوّلة دون أن يبقى فيها، ويمرّ في أحداث فلسطين المشتعلة دون أن يحترق، تمامًا كما كانت تحيا ميليا حرفيًّا على شفا واقع وصهوة منام، بين لقاء الناس دون خطابهم،

بين الرؤيا وتجلّياتها في الواقع، لينفذ بذلك في قلب تلك الحقبة التاريخيّة الحاسمة والضبابيّة التي يموضع فيها السرد، عام 1947 وما تلاه من نكبة، ذلك العام الذي شهد قرار تقسيم فلسطين، فتصبح الرواية شاهدا على عبور الفضاء المتّسع المفتوح في بلاد الشام إلى انغلاقه وتقطيع أوصاله، ومن فوضويّة الحدث نحو كارثة تقف الرواية عند أبوابها مسبِلةً عيون ميليا البيروتيّة التي أنجبت في الناصرة طفلاً لم تره إلّا في مناماتها ويبقى مصيره غائمًا خلال نكبة تستشرفها ميليا في مناماتها حدثًا حدثًا.

تمتاز هذه الرواية لغويًّا بأنّها رواية تقوم على "المنامات" التي تشّكل العمود الفقريّ للسرد، منذ العنوان حتّى النهاية تسعى الرواية لموضعتنا في حالة بَينيّة لغة وأحداثًا، منامات ميليا التي يقرأ من خلالها خوري في البعد الاجتماعي والموروث الدينيّ المسيحيّ واللاهوتيّ والمنعطف السياسيّ من سنوات الأربعين تشكل فسيفساء المشهد الأهمّ في تشكيل هذه الرواية. قدرة خوري الهائلة على نسج لغة المنامات داخل النصّ توازي قدرته على تأثيث سرد يلامس الواقع دون أن يسقط فيه، هذه البِنية السرديّة التي قد تضلّل القارئ تموضعه في بيْنيّة سرديّة تتواتر بين سرد لمنام وسرد واقع مواز، فلا يعود سؤال فصل لغة المنام عن الواقع همًّا مشروعًا للقارئ.

تزدحم منامات ميليا بقصص ثلاثة أجيال من عائلتها البيروتيّة تلك العائلة التي شهدت التحوّلات التاريخية والاجتماعيّة والاقتصاديّة بين حربين، تخترق سرد الحكايات قصص الموروث الدينيّ المسيحيّ ممزوجة بالمعتقدات، نتعرّف على تراكمات تلك القصص في ذاكرتها من خلال فضاءات سرديّة ضبابيّة، لها أكثر من زاوية نظر وأكثر من رواية، يبنيها الكاتب في لحظات غائمة وملفوفة بالشكّ واليقين، كلحظات النوم وساعة الولادة، تحضر مزق الحكايات التي سمعتها من أطراف مختلفة، وأطراف الحكايات التي عاشتها بمشاعر متبدّلة، وظلال الحكايات التي لم تعشها بعد لكنها تشعر باقترابها، لتنصهر في سرد عابر للزمن وعابر للمكان لتصبح منامات ميليا في نومها ويقظتها الرحم المناسبة لسردها وتقاطعاتها.

الرواية عابقة بالشخوص والحكايات وتمنح القارئ إطلالة معمّقة على المجتمع البيروتي عبر ثلاثة أجيال متعاقبة من أواخر القرن التاسع عشر حتى أواسط القرن العشرين تقف في مركزها ميليا المولودة في عام 1923 كان ميلادها يشبه موتها في علاقة شبه دائريّة، مسكونا بالضبابية والألوان والروحانيّات، تلك المرأة نقطة

تلاقي لقصص رجال ونساء عائلة شاهين وعائلة شلهوب حيث يمرون في شريط مناماتها واحدًا تلو الآخر لتخبرنا الرواية عن عاداتهم ومهنهم وما عاشوه من علاقات حبّ وزواج، ومن فقدان وموت، ومن تغييرات اقتصاديّة خلال تلك السنوات مع بداية دخول قشور "الحداثة" إلى حياتهم جيلًا بعد جيل. الرواية تعبق بالتاريخ الاجتماعيّ للإنسان البيروتيّ بالتوازي مع الحفر المعمّق في حكايات نساء العائلة: الجدّتان حبيسة/حسيبة وملكة، والجدّان سليم ونخلة، الموت التراجيديّ للخال متري والخالة سلمى، الحياة المعطوبة للأم سعدى والأب يوسف، إضافة لقصّة عائلة ميليا وإخوتها الذكور الأربعة.

تماما كما هو الحال في تشكيل شخصية ميليا، ميليا المرأة وميليا الرمز، حتّى في دلالات اسمها وإيحاءاته، حيث يتقاطعان ويندمجان على طول خطّ السرد. فميليا الطفلة المتمرّدة التي نرى تمرّدها في إبراقات خاطفة وواضحة في النصّ، مثل قرارها بالذهاب إلى البحر للسباحة في معموديّة نضج روحيّ وجسديّ نفهم معناها متأخرًا في النص، بعد أن اعترض أخوتها الذكور على ذلك مجبِرة موسى الأخ الأصغر على اصطحابها، تصبح أكثر استسلاما ظاهريّا لواقعها الاجتماعيّ المقيِّد، لقد "أرادت لها أمّها أن تكون بيضاء ناصعة" فكانت ما أرادت الأم سعدى، لكنّها بالمقابل احتفظت في مناماتها بتلك الطفلة خضراء العينيين ومجعّدة الشعر التي تقود مناماتها. تلك الطفلة السمراء التي تتحرّك بحريّة ليست لدى ميليا الكبيرة والتي لا تريد لأحد أن يكتشف لون عينيها الحقيقيّ وتمرّدها الدفين، تمثّل رغبة ميليا الخفيّة أن تتمتّع بما يتمتّع بع الصبيان من حرية وخفّة اجتماعيّة ، وهي ما يشكّل وعيها الداخليّ الذي يوازن بين عوالمها الخارجيّة المعطوبة، تتغيّر هذه الرغبة حين تسقط ميليا عن الأرجوحة، لتكتشف ما أصبحت عليه من أنوثة ونضج، ولتخلع الصورة التي كوّنتها عن نفسها والتي ساهم أخوتها بقيادة سليم بتطويرها حين كان يصفها مستهزئًا بها "الطبلة" و "الناصحة" خصوصا حين كان جسدها ينتفخ قبيل الدورة الشهريّة. كان موسى الصغير الوحيد الذي رآها جميلة. ولّدت تلك الممارسات الذكوريّة لدى ميليا شعورًا بالاغتراب داخل تلك العائلة -وهي البنت الوحيدة- في حين كرّست أمّها اغترابها، فأشعرتها بأنّ دورتها الشهريّة أو "الدنس الشهريّ" كما تقول الراهبة، هو جرحها وحدها حين كانت في سنّ الثانية عشرة لكنّ ميليا كثيرا ما كانت تنتقد أمها سرًّا وعلانية، خصوصا تلك العلاقة بين أمّها والراهبة ميلانة. إلّا

أنّ هذا النقد لم ينقذها من مصيرها، فهي تستسلم لدور أعدته لها أمّها في العائلة، وتتقنه ميلياأكثر منها، فتأخذ مكان الأم التي تعيش في عطب دائم، حين تؤمن أنّها مريضة بعلّة لا وجود لها، فتعيش بعد موت الأب بين الدير وسرير المرض وبين شهوة غير منتهية نحو الطعام في إشارة بليغة إلى رغباتها الدفينة وشوقها الإنسانيّ تحت غطاء الرهبنة المنشودة والتي لا تصلها، مؤمنة أنّ الراهبة يمكنها أن تشفي الأمراض الجسديّة، بالمقابل يأخذ الابن نقولا دور الأب عملًا ومكانة لابسًا طربوشه، في إشارة رمزيّة إلى استبدال الأدوار فتصبح ميليا "أمًّا لأمّها" تدير شؤون البيت وتربي موسى وتحميه من الخوف الليلي، لكنّ شعور "اليتم" لا يفارقها.

ساهمت الأم أيضًا في جعل عالم ميليا يدور "في الداخل" وليس "في الخارج" في اللاوعي وليس في "الفعل"، فقد أوصتها أن "عليها في السرير أن تشرب لذّتها إلى الداخل" وربطت بين الخطيئة والجنس في ذهنها "، وجعلتها تكرس تفكيرها في مناماتها حين جعلتها تؤمن أنّ مناماتها تتحقّق. لم يكن هذا السبب الوحيد الذي جعل ميليا تعطي جسدها لزوجها حين تكون "نائمة" فقط، ذلك الذي اعتبره زوجها "لعبة" جعلته يشعر بأنّه "سيد السرير" بل لأنّ تجربتها الأولى مع نجيب، حبيبها الأوّل، تركت جروحًا على "رقبتها" ونفسها. وأصبحت بعدها تشعر بالمهانة لتركه "المذلّ" لها والزواج بغيرها بتواطؤ من أخيها سليم وتشجيع ومباركة خفية من أمّها، شعور ميليا بأنّ العائلة "خانتها" وبأنّها عبء على العائلة التي عاشت ظروفًا اقتصاديّة صعبة في تلك المرحلة، قادت الأبناء إلى خيارات زواج هدفها المال، جعلها كلّ ذلك توافق على هذا الزواج البعيد بين مدينتين، ذلك الزواج الذي دبّرته الراهبة ميلانة بغطاء يشبه قصّة رومانسيّة. ميليا الوحيدة والغريبة الدائمة لم تبدأ وحدتها في الناصرة، بل أنّ وحدتها في الناصرة هي امتداد لشعورها بالاغتراب في بيروت، كان زواجها لتخرج من "بيت الأوجاع الذي صنعته أمها، وتبتعد عن ظلال الراهبة وعن عائلتها، وتبدأ حكاية جديدة لا علاقة لها بعالم القدّيسين". لكنها لم تعرف أن ذهابها إلى "مدينة الله" الناصرة لن يبعدها عن عالم القديسين، ولن يبعدها عن قصص العائلات المؤلمة، لكنها سيعيد صوغها عبر مرحلة أخرى في حياتها.

تتعالق هذه المراحل بالمستوى الروحي لميليا ويلعب الدور الرئيس في هذا المستوى شخصيّتان رئيسيّتان: الراهبة ميلانة كشخصيّة فاعلة في الأحداث والتي تجسّد هيمنة الممارسة الدينيّة الطقسيّة على المجتمعات في تلك الحقبة التاريخية وفكرة أن

"الإيمان أهمّ من الفهم" والتي كثيرًا ما نرى خلال الرواية نظرة ميليا المستخفّة بها وغير المقتنعة، وبسببها نرى عزوف ميليا وخوفها من الكنيسة. هذه الشخصية التي تهيمن على المرحلة الأولى من حياة ميليا منذ لحظة ميلادها إلى زواجها، وكثيرًا ما تقود مصيرها من خلال خضوع الأمّ للراهبة و"للمعجزات" التي آمنت بها الأم وفرضتها على ميليا، وجعلت أخبار العائلة وخصوصيّاتها مفتوحة أمام الراهبة، ممّا أشعر ميليا بمهانة شديدة. خصوصا وأنّها طالما نظرت إلى منامات ميليا –عالمها الخاصّ والمتفرّد- كحضور للشيطان.

مقابل ذلك تحضر شخصيّة الراهب طانيوس وهي شخصية غائمة الوجود تجسّد فكرة القراءة والبحث عن المعنى المغاير. ترافق هذه الشخصية ميليا خلال حملها ولحظة الولادة/الموت. من خلال هذه الشخصية تتجلّى محاولات ميليا أن تفهم، وأن تقرأ بلغة لم تعرفها، وأن تعيد قراءة واقعها من خلال سرديّة مخالفة للقصّة الدينية المعتمدة أو ما كان يسميه طانيوس" المخطوط السريّ". تظهر حيرة ميليا بين شكلي الإيمان لكّنها تنحاز لطانيوس، وتتبعه أو كما تقول "هي قديسة، بس أنا ما بحبها، الواحد مش مجبور يحب كلّ القدّيسين، الله ترك له حرية الاختيار".

يقدّم خوري في هذه الرواية توظيفات وقراءات جديدة لقصص "الفداء" الدينيّة، على سبيل المثال رمز الخروف المتكرّر كإحالة لقصّة الفداء الدينيّة التي تتّسم بالذكورة في شخوصها، تأخذ شكلًا جديدا مع ميليا الأنثى، فكان ظهور الخروف في منامها قبل الحمل إشارة إلى الفقدان- ضياع فرصة الطفل وظهور الدورة الشهريّة "فكانت تشعر بالدم قبل أن يأتي" ، توقّف ظهور الخروف كان علامة لميليا على حدوث الحمل. وظهور الخروف الصغير في نهاية الرواية فوق صدرها وظّف كإشارة تناصيّة مقلوبة عن القصّة الدينيّة لحدوث الولادة. هذا التوظيف الأنثويّ لقصّة الفداء هو توظيف يتّسع مع براعة تقمّص خوري لشعور ميليا الجسديّ والنفسيّ أثناء الدورة الشهريّة. ومن هنا تبرز بواكير علاقة ميليا مع ذاتها كأنثى وأمّ، بصفتها العلاقة الأهمّ في هذه الرواية والأكثر حضورًا وانفتاحًا من العلاقات الأخرى أو كما تقول ميليا: "العلاقة السريّة التي تنشأ بين المرأة ورحمها لا تشبه علاقة أخرى" ومن تلك العلاقة تنشأ علاقة الحبّ مع الابن المنتظر التي تمثّل اكتمال العلاقة المنشودة لميليا مع ذاتها ومع العالم. مردّ هذا الخطاب هو شعور ميليا بالتعالي عن الواقع كلّما تمسّكت في ما تمثّله "المريمتان" في ذهنها أو كما تخيّلت أنّ القديس

إلياس قاله لها في المغارة: "لو عرف الناس لتمنى الجميع أن يكونوا نساء... لأن المرأة فقط يمكنها أن تمتلك الشعورين المتكاملين: الحبّ والأمومة" وفي الرواية نلحظ أنماطًا مختلفة من الأمومة، أمومة بيولوجيّة وأمومة غير بيولوجيّة، تقابلها أشكال مختلفة من الأبوة، ونجد أنّ العلاقات البيولوجيّة أكثر عطبًا كعلاقة سعدى بابنتها ميليا، وأكثر تعقيدًا كعلاقة منصور المركّبة بأمّه "الحديديّة والماديّة" التي طالما عاملته كـ"بنت" حتّى أصبح أخوه أمين والآخرون يعاملونه بنفس الطريقة فكان ضحيّة دائمة للأذى الجسديّ والنفسيّ. هي علاقات يلعب فيها التفضيل والإقصاء والتعلّق دورًا أساسيًا. كذلك تظهر علاقات الأبوّة البيولوجية مركّبة سيكولوجيًّا وتحيلنا إلى الموروث الدينيّ كعلاقة سليم الجدّ بابنه يوسف وقصّة الحجر الذي رماه الأب وفقأ عين الابن في إشارة سيكولوجيّة بليغة، أو إقصاء الجدّ نخلة لابنه متري ومقتله التراجيديّ معلقًا بجرس الكنيسة.

في حين تظهر علاقات الأمومة غير البيولوجية كعلاقات أسمى في الرواية كعلاقة ملكة بمتري وعلاقة ميليا بموسى. وتتقاطع جميع هذه القصص على طول وعرض الرواية بقصتين معادلتين لفكرة الفداء، حيث يقوم خوري بإيراد سرديّات متباينة لكلّ منهما: قصة النبي إبراهيم وابنه والفداء، وقصة يوسف النجار والنبي عيسى كما يسردها على لسان طانيوس، جدليّة علاقة الأبوين بالابنين في هاتين القصتين تأخذ أبعادا متبدّلة في الرواية خصوصا حين تتشابكان بقصص الأمّهات والآباء، لذا فإن العلاقة الأولى لإبراهيم بابنه تتعادل مع العلاقات البيولوجيّة والعطب الساري فيها، أما قصّة يوسف النجار -كما يسردها طانيوس- فلم تكن علاقته بابنه بيولوجية لذا كان شكل الفداء فيها مغايرًا وغير ممكن "فقد قُتل الأب قبل الابن، ولو بقي حيّا لما سمح لأحد أن يصلب ابنه"، تلك الحكاية -وفق طانيوس- أقصيت على يد بولس لأنه لم يفهم بكاء يوسف الذي كان يرى ما سيحلّ بابنه، في الرواية يفسح خوري لتلك الشخصيّة المقصاة والمهمّشة مكانا وحضورًا يظهر بعدًا جديدًا لها ويلوّن العلاقة الأبويّة الغائبة في الموروث الدينيّ لها.

لكن، ولأنّ الأمّهات مركز الحكاية -كما يقول منصور- فإن فميليا الأمّ تتعادل مع يوسف النجار الأبّ موضوعيًا فهو "كان يعيش بين المنامات والرؤى" مثلها، وهي التي رأت في مناماتها ما سيحلّ بابنها، لم ترغب أن تلده في يافا، لأنّها رأت

تفاصيل النكبة التي ستعيشها المدينة. بخلاف الأمّهات والآباء في هذه الرواية تقوم ميليا بفعل الفداء، وتتسامى في أمومتها لموسى وأمومتها للابن المنتظر.

تعبق الرواية بتقنيات التناصّ الأدبيّ المنوّعة، فتنقسم الرواية إلى "ثلاث ليالي" ممتدة، مذكّرة القارئ بكلاسيكيات أدبيّة، لكنّ الليالي الثلاث، الموظّفة بشكل مغاير عن الليالي الشهرزاديّة تتداخل مساراتها السردية المتّصلة المنفصلة عبر تقنيات الاستباق والتأجيل والاسترجاع، ترتكز كلّ ليلة على حدث رئيس يخصّ ميليا الأنثى، فعلى السطح تبدو الليالي الثلاث مرتبطة بثلاث دوائر في حياة الأنثى: الزواج، الحمل والولادة، لكنّنا في قراءة موازية، سنرى في كلّ واحدة من هذه الدوائر مزيجا لولبيًّا إنسانيّا مغايرًا لدى منصور وميليا روحيًّا ووطنيًّا: من الاغتراب، البحث، والموت/الإدراك.

يوظف خوري أيضًا الميتا-أدب من خلال الحضور المكثّف للشعر، حيث تعج الرواية بالأبيات الشعريّة وقصص الشعراء، من عصور كلاسيكيّة مختلفة مرورا بزمن الأحداث وتأتي هذه التوظيفات بأشكال مختلفة في الرواية، حيث تتقابل تلك القصائد مع تغيّر المناخ السرديّ فمن التركيز على البعد العاطفيّ للقصائد التي كان منصور "يرندحها" إلى البعد السياسيّ مع تصاعد الأحداث السياسيّة حينًا.من ناحية أخرى أتاح توظيف الشعر وحكاياته عالمًا بديلًا تشارَكت فيه ميليا ومنصور زوجها، وجسرًا للتخاطب باللاوعي، كان اللغة الوحيدة الممكنة بينهما، رغم اختلاف نظرتهما وذائقتهما للشعرية. فميليا تماثل بين ضرورة الحكاية الدينيّة وبين ضرورة وجود حكاية خلف الشعر، فالحكايتان بالنسبة لها ضرورة للخلود/ للموت ص 392. في حين نرى منصور يمزج في ذائقته بين الحبّ والشعر والسياسة وفقا للسياق.

كما يبرز الميتا- أدب متعلّقًا بالتأليف، على سبيل المثال نلحظ "المؤلف المضمر" خلال الحوارات حول الشعر ومنام ميليا حول شاعر فلسطين الذي سيأتي بعد خمسين عامًا ص 282. كما نلمح "المؤلّف" للرواية قبيل النهاية عبر منامات ميليا الاستشرافيّة -كأنّها زرقاء يمامة- حين ترى طفلًا لم يتجاوز الرابعة عشرة من عمره يجلس تحت صورتها في الليوان، ويعبّئ فراغات الكلمات بجملة "لم تمت الصبيّة لكنّها نائمة"، إنّه "مؤلّف الرواية" الذي سيكتب قصّة ميليا، يرسمه خوري على صورة تشبه ميليا الصغيرة في مناماتها، فتى أسمر مجعّد الشعر، إنّه الخيط

الميتا- تأليفيّ الذي يجمع الحكاية من مزق الحكايات والصور، ومن أطراف منامات لم يرها.

إنه ذاته عنوان رواية "كأنّها نائمة" بعنوانها المستوحى من جملة السيّد المسيح "تنحّوا، فإنّ الصبيّة لم تمت لكنّها نائمة"، التي تجعل قارئ الرواية يقف بين ذينك العالمين عالم الموت وعالم الحياة في سرديّة تجسّد ذلك المخاض المتصارع بينهما. عاشت ميليا كأنّها نائمة، وماتت كذلك. بنظرة كاشفة للنهاية overview ending فإن موت ميليا الذي يشبه النوم كان حتميًّا، لأنّ لقاء منصور (نصف حكايتها) الهارب من تعقيدات قصّته العائليّة الباحث عن أفق آخر في واقعه المركّب، بميليا الباحثة عن حياة جديدة، لم يعد ممكنًا مع حدث النكبة، فمنصور الذي يتسلّل العجز إليه بعد استشهاد أخيه، ويلتبس بصورة أمّه، سيعود مرغما أو طائعًا إلى واقعه الجديد التراجيديّ الذي ترفض ميليا خوضه، لذا فإنّها تعود إلى موتها كأنّها نائمة، لكن بين هذا وذاك بقي خلفها طفلان: أحدهما طفلها البيولوجيّ في يافا، وقد يحمل أسماء كثيرة: متري، الياس، عيسى، أو أمين، والطفل الآخر في بيروت، وهو من نسل أخيها موسى، ابنها الذي لم تلده، وهو من سيكتب قصّتها هذه. الطفلان وجهان لمأساة واحدة تنتظر أن تستيقظ الأمّ ميليا التي لا تزال "كأنّها نائمة".