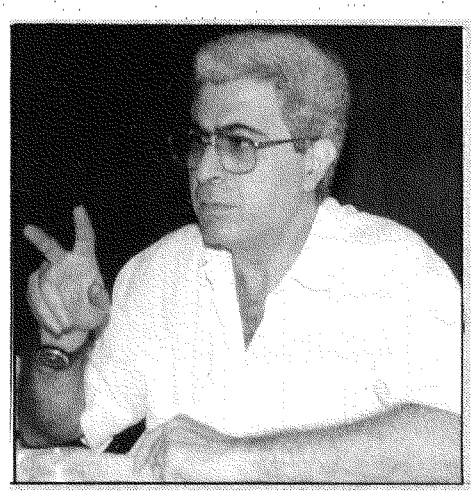
شوقي بزيع

الخروج من قمر الواقع المتناقص إلى شمس اللغة المكتملة



الياس خوري

يقدّم إلياس خوري في ملحمته الروائيّة الأخيرة: باب الشمس* احد اجمل الأعمال الروائيّة العربيّة التي كُتبتْ في العقد الاخير من هذا القرن. فخوري في هذه الرواية يتجاوز، في رايي، كلّ ما كتبه سابقاً، ليتوّج به مسيرةً روائيةً ظلّت منذ السبعينات تحاول ان ترسو على برّ وان تقدّم مقارباتها المختلفة للراهن اللبنانيّ والعربيّ.

غير أنّ العمل الجديد لا يقطع مع ماضي صاحبه الروائيّ، بل يفيد من كافة التقنيّات والمناخات التي استخدمها الكاتبُ في أعماله السابقة. فهو يأخذ من **ابواب المدينة** ذلك المزج المستمرّ بين الواقعي والمتخيّل، وهو مزجٌ يحاول الإفادة قدرَ المستطاع من تقنية التوالد والاستطراد في عالم **الف ليلة وليلة**. ويأخذ الكثير من عصب **الجبل الصغير** ومناخات الحرب الموزّعة بين الموت والأحلام. ويفيد من الرؤية إلى الحدث عبر مقاربات وزوايا مختلفة كما في **الوجوه البيضاء**. ويفيد من الحكائيّ المتقطّع وتأليف الحاضر من قصاصات الماضي كما في **مجمع الأسرار****.

كأنّ الياس خوري أراد من **باب الشمس** أن تكون روايةَ عمره وخلاصةَ نصف قرن من المشقّات والآمال والخيبات والأنفاق المسدودة وخيطان الضوء التي تَحُول جدرانٌ كثيرة بينها وبين الوصول إلى فلسطين. والرواية من هذه الزاوية هي ملحمةُ فلسطين بامتياز: فلسطين الموزّعة بين الأشياء وصورها، وبين البشر وحكاياتهم، أو بين الحزن المكتمل واللغة الناقصة. وليس صدفةً أن يتقاسم الروايةَ بطلان رئيسيّان: يونس الأسدي الغارق في سُبات «الكوما» بسبب انفجار في الدماغ ميؤوسٍ من شفائه؛ وخليل أيوب الراوي الذي يجلس قرب سرير يونس في مستشفى الجليل في مخيّم شاتيلا ليسرد الحكاية من أوّلها، محاولاً أن يؤلّف فلسطين لا من قصاصات الأخيلة ومِزَقِ الشهداء وبطولاتِ الناس المنسيّين فحسب، بل من نثار الكذب وركام الفوضى وأعقاب الخيانات والأوهام في الوقت نفسه. كلاهما ينتمي إلى زمن انقضى: يونس المقاوم الستّينيّ الكهل المنتمي إلى رعيل المقاومين الأوائل في الخمسينات والغارق في غيبوبته الأخيرة، وخليل الأربعيني

---

* ـ بيروت، دار الآداب، ١٩٩٨.

** ـ جميع هذه الكتب ـ باستثناء **الف ليلة وليلة** طبعاً! ـ هي من تأليف الروائي المذكور. وقد صدرتْ جميعُها عن دار الآداب باستثناء **الوجوه البيضاء**.

الذي واكب فترة السبعينات وما بعدها من أحداث لينتهي رئيساً للممرّضين في مستشفى لا يضمّ سوى طبيب وممرضة ومريض بعد أن تحوّل كل شيء من حوله إلى ركام.

* * *

لم يكن من السهل على الياس خوري أن يؤلّف تلك الرواية الضخمة لو لم يعتمد على التداعي الشبيهِ بالهذيان، وهو تداعٍ كان حيلةَ خليل أيوب لسرد الوقائع واستعادتها. والمألوف في مثل هذه الحالات أن يمرّ شريطُ الوقائع في ذاكرة الرجل المشرف على الموت، لا في ذاكرة المحيطين به. لكنّ الكاتب وضَعَ الراوي والمرويَّ في خانة واحدة. فالكوما لم تعد حالةً فرديّةً تخصّ شخصاً بعينه، بل هي تنطبق على كلّ شيء بحيث تداخلتْ شخصيّتا خليل ويونس وسطَ ركام العالم وركام الذاكرة، بقدر ما تداخلتْ إلى حدٍّ بعيدٍ شخصيةُ الراوي بشخصيّة المؤلف، وإنْ جاهَدَ هذا الأخيرُ في فصْل نفسه عن أبطاله في اللحظة المناسبة. غير أنّ الكلّ يتساوون في كونهم أسرى تلك المصائر التي تشبه المتاهة: فيونس لا يستطيع الخروج لأنه دخل في نفق الموت المظلم؛ وخليل محاصَرٌ لأنه يظنّ نفسه مهدَّداً بالقتل من أقارب «شمس» التي ماتت قتلاً من أجل شخصٍ سواه؛ والكل ـ بمن فيهم المؤلّف ـ محاصرون بالحكاية التي باتت أمانةً في أعناقهم بعد أن انطبق الواقع على ركامه. لذلك ليس غريباً أن يصرخ خليل الراوي في وجه يونس الداخل في ظلماته: «مُدَّ يدَك. أرجوكَ انتشلني من بركة الحكاية التي أتخبّط في مائها. الحكاية تُغرقني، وأنا سجين لا يملك سوى حكاياتٍ يؤلّفها عن حريّته. أنا سجين المستشفى وسجين الحكاية».

لم يكن خليل أيوب بهذا المعنى بعيداً عن شهرزاد التي كانت بدورها سجينةَ حكاياتها التي لا تنتهي. ومع ذلك فقد كان عليها أن تتكلم لكي لا تموت. والكلام لم يمكّنها من البقاء على قيد الحياة فحسب، بل مكّنها من إنقاذ بنات جنسها من جهة وتأبيد وجودها الشخصيّ عبر الجنين الذي حملتْ به من جهة أخرى. وخليل بدوره كان يروي لأنه خائف من الخارج المدمِّر، والخارج الذي يهدِّده بالقتل بعد أن ظنّ البعضُ أنه تسبّب ـ بشكل أو بآخر ـ بمقتل حبيبته شمس. وكان يروي لأنه يريد مراوغة الموت المحيق برفيق أبيه في الطريق إلى فلسطين. كان يريد أن يوحي للموت بالانشغال عبر الحديث المتواصل بما هو من طبيعة الحياة لا طبيعته هو، تماماً كما كان يفعل الخائفون في الملاجئ بين قذيفة وأخرى؛ فقد كانوا يتحدّثون من شدّة الخوف لا من شدّة الشجاعة، معتقدين أنّ الكلام ينسيهم الموت وأنّ الشيء الذي تنساه لا بدّ أن ينساك بدوره. هكذا راحت الحكاياتُ تولد من أحشاء بعضها البعض دون توقّف. فلا يكاد المؤلّف يوقفنا على مدخل حكاية حتى يغادرها إلى غيرها، كما لو أنّ اللغة في سباقٍ محموم مع هذيان يونس الغارق في سباته.

* * *

وإضافة إلى **ألف ليلة وليلة** تتقاطع **باب الشمس** مع رواية **پاولا** لإيزابيل الليندي [أيْنْدي]، لا من حيث الوقائع والتفاصيل، بل من حيث تقنيّة السرد وإطاره العام. فالليندي تكتب روايتها لأنها أرادتْ لابنتها التي غرقتْ فجأةً في الكوما أن تُصغي إلى سيرة العائلة الحافلة بالأحداث والمآسي والمفارقات. وكما أنّ الكلام لم ينجح في استعادة پاولا من شدق الموت، فإنّه لم ينجح في استعادة يونس الذي سلَك بدوره طريقَ اللاعودة. لماذا إذن رَوَتْ الليندي ما روته، ولماذا روى الياس خوري ما رواه؟ لقد فعلا ذلك في رأيي، لأنّ الليندي أرادت أن تقول إنّ موت ابنتها لا يعني موت التشيلي، ولأن خوري أراد أن يقول بدوره إنّ موت يونس لا يعني موت فلسطين. ففلسطين تموت فقط حين نكفّ عن تذكّرها أو حين تدخل في النسيان التامّ.

لقد أشار المؤلّف على لسان الراوي إلى أنه لا يحبّ الوصف لأننا حين نصف الأشياء نبدو وكأننا نحاول نسيانها عبر جرّها إلى مكان آخر. وهذا القول ينطبق على كلِّ مَنْ يحاول الدخول إلى عالم **باب الشمس** من باب الوصف. فأية محاولة لاستعادة الوقائع هي في الحقيقة تكرار لما قيل، أو إعادةُ تأليف له من زاوية أخرى. والاستعادة نفسها متعذِّرة لأنّ الرواية لا تدخل في باب إلا لكي تُفضي إلى سواه، ولا تخرج من متاهة إلا لتقود إلى الأخرى. خمسماية صفحة ونيّف من اللغة اللاهثة المتوتّرة المتقطعة والمتواصلة. سيَرٌ وحيواتٌ ونتفٌ من سير وحيوات، وقصاصاتُ أزمنةٍ ومصائر تركض إلى حتفها في عالم التراجيديا الفلسطينية الواقعة بين الفردوس المفقود والجحيم المولود. الشخصيات مفكّكة بتفكك أعمارها وتقلّبات عيشها. والأعمار مفكّكة لأنّ المكان نفسه مفكّك. كأنّ الياس خوري يلمّ شظايا أبطاله الأحياء كما يلمّ الأحياءُ شظايا موتاهم الساقطين بانفجارٍ أو قذيفةٍ أو لغمٍ أرضيّ. أو كأنّه إيزيس التي تحاول أن تعيد أوزيريس إلى الحياة عبر جَمْعِ أوصاله المقطّعةِ وإعادةِ رَتْقِها من جديد. كلاهما،

لا تموت فلسطين إلاّ حين نكفّ عن تذكرها

المكان والزمـان، هاربان، والمؤلّف لا يكفّ عن الركض من أجل جمعهما في إناء هو فلسطين. هكذا، وبلمحةِ برقٍ، تتعاقب الأماكنُ والأزمنةُ والقرى والمخيّماتُ والمدنُ والمغاورُ والسنواتُ والشهور. وهكذا ينجح المؤلفُ في أن يعيد إلى الذاكرة تلك القرى الفلسطينيّة التي تهدّم بعضُها بالكامل وبعضها «تُرْجِمَ حتى النخاع» على حدّ محمود درويش. فجأة تنهض من قرارة الذاكرة قرى عين الزيتون ودير الأسد والبَرْوَة والغابسية والكابري وترشيحا والكويكات وشعب وغيرها من الأماكن التي كانت تضجّ بالحياة والأحياء، وتولِّفُ المعنى الذي يحاول الكاتب حراسَتَهُ من الضياع. وفجأة تتحول هذه الأماكنُ أثراً بعد عَيْن، ثم تبدأ المسيراتُ الطويلة بين المدن وأحزمتها البائسة التي سُميتْ مخيماتٍ، لأننا كنا نظن أنّ مدة الإقامة فيها لن تتجاوز ما يقيمه الكشّافةُ أو الرحّالةُ في خيمةٍ عابرة.

* * *

تتقدم الروايةُ في خطوط صغيرة ومتوازية ما تلبث أن تتشابك وتتعقّد ويتداخل بعضُها ببعض في هذا الخليط العارم من الدروب والمسالك التي لا يجمعها سوى الحنين إلى الأصل. ولا يتـــرك المؤلفُ شـــاردةً أو واردةً دون أن يخصّها بإشارةٍ ذات دلالة: من ثورة ١٩٣٦ وحتى مأساة الخروج الكبرى عام ١٩٤٨، ومن هزيمة حزيران حتى معركة الكرامة، ومن العمليات الأولى في الخمسينات حتى انطلاقة الثورة في منتصف الستينات، ومن أيلول الأسود في الأردن حتى الحرب الأهليّة اللبنانية وسقوط تل الزعتر، ومن الاجتياح الإسرائيلي عام ٨٢ وخروج المقاومة على ظهر السفن حتى حصار المخيمات المأساوي بعد ذلك بسنواتٍ ثلاث. وبين هذا الزمن وذاك تشتعل الشخصياتُ وتنطفئ بسرعة لافتةٍ، تاركةً وراءها خيطاً من خيوط الرواية ـ الملحمة. نساء يتقدّمن بالعشرات إلى واجهة المسرح ثم يتحولن إلى حكاية، ورجال يبحثون عن فلسطين في فوهات البنادق والمغاور وبيوت الصفيح والتنك أو في الصفقات المربحة وتجارة الثورات والمستشفيات والمجازر. كل شيء يقوله خوري بصراحة تامّة ودون مواربة أو دوران: بدءاً من مهزلة جيش الإنقاذ والتخلّي العربي الأول، وحتى مجازر صبرا وشاتيلا، دون أن يعفي الطرف الفلسطينيَّ من انحرافاته وعيوبه وحصّته من المسؤولية.

البطولة، والأسطورة، والحبّ، والموت، والجنون، هي أبرز العناصر التي تتشكّل منها الرواية. تتقدّم أحياناً متفرّقة وأحياناً مجتمعة. بعضها يفضي إلى الآخر، وكلها معاً ظلالٌ لصورة فلسطين. هذه العناصر تتوزّع بين الأبطال أو تجتمع في بعضهم، كيونس ونهيلة اللذين رفعا البطولة إلى مرتبة الأسطورة والحبِّ إلى ذروة الموت. تنقسم فلسطين بدورها بين صورة نهيلة العاشقةِ والزوجةِ والأمِّ والمناضلةِ والمتشبّثةِ بمنزلها في الجليل، وبين صورة يونس الذي اضطُرّ إلى الخروج وتحوّل إلى مقاتل شرس يلقّبه عارفوه بذئب الجليل ويلتقي بزوجته خلسةً في مغارة «باب الشمس» التي أعطتِ الروايةَ اسمها ومعناها ودلالتها. وبين هاتين الشخصيّتين تتقدّم عشراتُ الوجوه الأنثوية والذكورية لتحتلّ أماكنها داخل المشهد المتكامل: «شمس»، حبيبة خليل، التي أحبَّتْ رجلاً آخر ما لبثت أنْ قتلته لأنه كذب عليها، ثم تعرّضتْ هي بدورها للقتل تاركةً الشبهات تحوم حول خليل الذي هرب من الخوف إلى الرواية... شاهينة جدّة خليل التي كانت تحشو مخدتها بعد الخروج بأزهار الغابسية لكي تتذكّر عِطْرَ فلسطين، وكانت تسقي الصور المعلّقة وتمسحها بالماء كي لا تذبل... أمّ سعد التي ظلّتْ خائفةً من أن لا يكون رأسُ زوجها المقتول مصوَّباً باتجاه القِبْلة... مجنونة الكابري التي كانت تجمع عظام الموتى في الأكياس قبل أن يحوّلها الإسرائيليون عظاماً إضافية... المرأة التي خاطت الرغيف لكي تُسكت طفلها الصغير خوفاً من أن يصل بكاؤه إلى اليهود، ثم تخنقه بعد ذلك.

لم تكن امرأة الكابري مجنونةَ الرواية الوحيدة. بل إنّ الجنون يتحكّم بالمصائر، كما الحب والفقر والبطولة والموت. فعزيز أيوب الذي رفض مغادرة القرية في النكبة الأولى ما لبث أنْ جُنّ قبل أن يتحوّل إلى وليّ ويقام له مزارٌ يؤمّه الناس، وقال عزيز بأنه ظلّ هناك لكي يحرس الشجرة التي تحرس الجليل ويمنعها من السقوط في براثن الأعداء. أما أمّ حسن قابلةُ المخيّم فقد روتْ لخليل أن «أرواح الموتى تسكن الأشجار؛ يجب أن نعود ونهزّ الأشجار كي تتساقط الأرواح وترتاح في قبورها». عدنان أبو عودة جُنّ هو الآخر حينما خرج من السجون الإسرائيلية التي دخلها إثر عملية واسعة للمقاومة ليكتشف بعد خروجه أنّ الأحلام التي قاتل من أجلها لم يعد لها من مكان، وأنّ القضية التي حملها في جوارحه لم توصله إلى فلسطين بل إلى مأوى العجزة.

الحبّ بدوره يحتل مكاناً مميزاً في الرواية. إنه يدخل في الرواية بوصفه طريدَ الأماكن الحقيقيّة الأخرى. فالحبّ لكي ينمو بشكل صحّيّ ومعافًى يحتاج إلى مكانٍ راسخ يكون رَحِمَهُ وحاضنته وقبره. خارج المكان يصبح الحبُّ مرضاً وعبئاً ولعنةً دائمة. لم يكن جميل بن معمر يلتقي بثينة إلا «خائفاً أو على رحل» كما يعبر في قصيدته اللامية. لذلك تحوّل عشقُهُ إلى صراع مفتوح مع المرض والجنون والموت؛ وكذلك الأمرُ بالنسبة إلى كلٍّ من قَيْس وعُروة وكُثَيِّر. أبطال إلياس خوري واجهوا المصير ذاته وقضوا مطعونين بسيف الرغبات التي أثقلتهم. فالعلاقة الرائعة التي جمعتْ يونس ونهيلة في مغارة الجليل ـ التي تستعيد في بعض صورها المغارةَ التي وُلد فيها المسيح ـ ما لبثتْ أن تحوّلت إلى علاقة مستحيلة في غياب المكان الجامع وتعذُّر تسلّل المقاومين إلى الداخل ودخولِ يونس مرحلةَ الكهولة. وعلاقة خليل بشمس تتحوّل هي الأخرى إلى علاقة مَرَضية تترنّح بين مطرقةِ الرغبة وسندانِ الخيانة المُفْضِيَيْن إلى الموت. أما إلياس خوري فيقدّم من خلال موضوعة العشق والحبّ أفضلَ التماعات روايته الجديدة وأكثرَها غوصاً في مناطق الالتباس الإنسانيّ.

هكذا نقرأ بلسان خليل العاشق: «مَنْ لم يعبر صحراء تشبه صحراء شمس لا معنى لحياته. اعذرْني يا أبي اذا قلتُ إنّ الحبّ ليس كما تصفه أنت. الحبّ أن تشعر بنفسك تائهاً وبلا قرار. الحبّ هو أن تموت لأنك لا تستطيع الإمساك بالمرأة التي تحبّها. شمس كانت تزحط من بين يدي، وكانت كذّابة. تقول إنها تريدني ثم تذهب إلى رجل آخر. هذا هو الحبّ يا سيدي. فراغ يمتلئ فجأةً، أو امتلاءٌ يفرغ ويتركك في الهباء».

وإضافةً إلى الحبّ ثمة أسئلة يتوالد بعضها من البعض. أسئلة كثيرة ينعقد لواؤها في رواية واحدة. أسئلة عن معنى الرغبة والجنس والحرّية والأرض والمنفى. وأسئلة أخرى عن الهويّة واندماج الضحية بالجلاد كما فعلتْ أم جمال الليبي اليهودية التي عادت من فلسطين لتموت في برلين.

تبدو فلسطين قريبة بحيث نصدق اللغة ونتبعها حيث تذهب

دائماً يبدأ خليل الرواية ويمحوها. كلما روى شطراً من السيرة عاد ليبدأ من الأول ليعيد تأليفه من جديد. وهذه الطريقة في السرد باتت من العلامات الفارقة في أعمال الياس خوري الذي يعود في **الوجوه البيضاء** ليرى الواقعة من زاوية جديدة كما يعود في **مجمع الأسرار** ليردّد في بداية كل مقطع: «بدأت الحكاية هكذا». تنفرط الحكاية عند المؤلّف بانفراط المكان وأهلِهِ وتحوُّلِ الأزمنة والأحداث إلى شظايا مقطّعة الأوصال. كأنّ الوجود حالةٌ قمريّة لا يتمّ تحقُّقُها حتى تبدأ في التناقص وفق رؤية إلياس خوري. كلُّ كائن يُتمّ دورته ويَضمحلّ، ليبدأ من جديد في شكلٍ آخر وفي سيرة أخرى. وهو تماماً حال يونس الذي بدأت الشيخوخةُ والمرضُ يحوّلانه إلى طفل: بدأت قامتُهُ تتضاءل وجسده يستعيد روائح الطفولة كما لو أنه يتأهّب للعودة إلى باب الشمس والشروع في البحث عن فلسطين من جديد.

* * *

الخروج من باب القمر إلى باب الشمس، من النقصان إلى الاكتمال، ومن الغياب إلى الحضور: هذا ما تحاول أن تفعله الرواية وتنجح بامتياز. والياس خوري الذي لا يكفّ عن إعلان إعجابه برواية غسان كنفاني **رجال في الشمس** يطرق على طريقته بابَ الخزّان، والخزّان عنده هو الذاكرة التي ينبغي أن نعصمها دائماً من النسيان ونجعلها في ذروة التأهّب. ومع أنّ فلسطين بعيدة بما يكفي لكي تتحوّل إلى أندلس جديدة، فإنّها في رواية **باب الشمس** تبدو قريبةً بما يكفي لنصدّق اللغة ونَتْبعها إلى حيث تذهب.

بيروت