Dirasat: Human and Social Sciences, Volume 53, No. 4, 2026, 9056

Deanship of Scientific Research

Narrative and Representation of History in Elias Khoury's Novel *"As Though She Were Sleeping"*

Yousef H. Hamdan*

++Department of Sociology, Institute of Sport Sciences, Sidi Mohamed Ben Abdallah University, Fez, Morocco.

Received: 17/9/2024
Revised: 23/10/2024
Accepted: 6/11/2024
Published online: 1/11/2025

* *Corresponding author:*
y.hamdan@ju.edu.jo

Citation: Hamdan , Y. H. (2026). Narrative and Representation of History in Elias Khoury's Novel "As Though She Were Sleeping" . *Dirasat: Human and Social Sciences*, *53*(4), 9056.
https://doi.org/10.35516/Hum.2026.9056

© 2026 DSR Publishers/ The University of Jordan.

This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution (CC BY-NC) license https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/

Abstract

Objectives: This study explores how Elias Khoury's novel *As Though She Were Sleeping* narratively represents the Palestinian Nakba of 1948, highlighting techniques that allow the novel to convey historical events through storytelling rather than direct historical account.

Methodology: Employing modern narrative theory, this research draws on concepts from critics such as Georg Lukács, Hayden White, and Paul Ricoeur to analyze the novel's portrayal of historical events. It examines the techniques Khoury uses to depict the Nakba, focusing on how the novel's artistic approach diverges from traditional historical narrative.

Results: The findings reveal that Khoury's representation of the Nakba centers on the personal experiences of characters, particularly "Milia," whose psychological and social responses to the events reflect her fear, anxiety, and awe amid political upheaval. Key narrative techniques identified include dream sequences, evocative literary language, and an omniscient narrator shaped by postmodern influences, all contributing to a layered portrayal of the Nakba.

Conclusion: *As Though She Were Sleeping* offers a nuanced narrative of the Palestinian Nakba that transcends historical recounting, emphasizing the impact of major events on individual lives, relationships, and psychological landscapes.

Keywords: *As Though She Were Sleeping*; historical representation; narrative; Nakba; Elias Khoury.

السَّرد وتمثيل التَّاريخ في رواية "كأنها نائمة" لإلياس خوري

يوسف حسين حمدان*

قسم اللغة العربية وآدابها، الجامعة الأردنية، الأردن

ملخّص

الأهداف: سعت هذه الدِّراسة إلى استجلاء مظاهر تمثيل رواية إلياس خوري "كأنَّها نائمة" لأحداث النَّكبة الفلسطينيَّة عام 1948 على مستوى السَّرد، وإبراز فاعليَّة الأساليب المتَّبعة في الرِّواية لتقديم الحدث التَّاريخيّ على مستوى الفنّ الرِّوائيّ من دون أن يلتبس ذلك بمجال عمل علم التَّاريخ.

المنهجية: اعتمد البحث على عدد من مفاهيم السَّرد الحديثة في مناقشة تمثيل الرِّواية للوقائع التَّاريخيَّة، بشكلٍ خاصٍّ التَّمييز بين الحدث التَّاريخيّ والتَّمثيل الخطابيّ له في السَّرد، وفق تنظير جورج لوكاتش، وهايدن وايت، وبول ريكور. . كذلك، اعتمد البحث في تتبُّعه الأحداثَ التَّاريخيَّة على المنهج التَّاريخيّ، واستقرأ أساليب تمثيل رواية "كأنَّها نائمة" للنَّكبة الفلسطينيَّة، وحلَّل أساليب السَّرد فيها، مع مقارنة أسلوب تمثيل الفنّ الرِّوائيّ للوقائع التَّاريخيَّة مع مجال اشتغال علم التَّاريخ.

النَّتائج: أبرز البحث أنَّ التَّمثيل التَّاريخيّ للنَّكبة الفلسطينيَّة في رواية "كأنَّها نائمة" جاء من خلال تقديم التَّجربة الفرديَّة للشَّخصيَّات، "ميليا" على وجه الخصوص، وتفاصيل مواجهتها لأحداث النَّكبة على المستوى النَّفسيّ والاجتماعيّ، وعبر مشاعرها الشَّخصيَّة الشَّاملة للخوف والقلق والذُّهول أمام واقع ساسيّ مُضطرب. وأبرز البحث اتِّكاء السَّرد في الرِّواية على أساليب متنوِّعة، كالأحلام، واللغة الأدبيَّة، والسَّارد العليم الذي يعمل وفق مفاهيم ما بعد الحداثة.

الخلاصة: خَلُص البحث إلى أنَّ رواية "كأنَّها نائمة" تمثيلٌ سرديٌّ للنَّكبة الفلسطينيَّة، يتجاوز مجال عمل التَّاريخ، عبر تركيزها على انعكاس الأحداث الكبرى في حياة الأفراد وعلاقاتهم وتصوُّراتهم النَّفسيَّة والاجتماعيَّة.

الكلمات المفتاحيَّة: رواية "كأنَّها نائمة"، تمثيل التَّاريخ، السَّرد، النَّكبة، إلياس خوري..

مقدمة

تُقدِّم رواية "كأنَّها نائمة" للرِّوائيِّ اللبنانيِّ إلياس خوري الصَّادرة في العام 2007 أثر الأحداث المُروِّعة التي تتعرَّض لها بطلة الرواية "ميليا" وطفلها الذي يُولَد في نهاية الرِّواية خلال نكبة فلسطين عام 1948. تنتمي "ميليا" إلى عائلة أرثوذوكسيّة من بيروت، وتتزوَّج في العام 1946 من "منصور"، وهو تاجر أقمشة فلسطينيٌّ من يافا، تنتقل معه إلى مدينة النَّاصرة، حيث يدير تجارته ويواجه مع زوجته "ميليا" أجواء الرُّعب التي شملت أنحاء فلسطين بسبب أفعال العصابات الصُّهيونيّة، وقد قُطِعَت طُرُق الاتِّصال كافَّة مع أهلها في بيروت. وعلى الرَّغم من أنَّ أحداث الرِّواية تُعبِّر ضمنيًّا عن مرحلتها التَّاريخيَّة، وما فيها من عنف أفسد حياة النَّاس والمجتمع، فإنَّها تنفي عن نفسها، عبر وسائلَ مختلفة ستُناقش لاحقًا، أيَّ صلةٍ لها بالواقع أو بالشَّخصيَّات والأحداث الحقيقيَّة. هذا الأمر يثير إشكاليَّة حول علاقة الرِّواية بالأحداث التَّاريخيَّة، فتنفي، من ناحية، صلتها بالحقيقة التَّاريخيَّة بوصفها عملًا أدبيًّا بالدَّرجة الأولى، وتمثِّل، من ناحيةٍ أخرى، مرحلة تاريخيَّة محدَّدة وأمكنة معروفة، وتعكسُ أجواؤها أحداثًا تاريخيَّة على درجة عالية من الخطورة والتَّأثير في تاريخ فلسطين والمنطقة العربيَّة بأسرها.

وبينما تتداخل الأحلام في "كأنَّها نائمة" مع الواقع، والحاضر مع الماضي عبر حكاياتٍ تتوالد من بعضها، تُمثِّل تجربةُ "ميليا" الخاصَّة الأحداثَ التَّاريخيَّة العامة التي عاشها الفلسطينيون، وأبناء المنطقة الذين كانت بلادهم تسير نحو المجهول، فترتفع هذه التَّجربة من المستوى الفرديّ، لتكون رمزًا عامًّا للمنطقة، أو لتُمثِّل تجربتُها الفرديَّةُ التَّجربةَ الجماعيَّة، ويمكنها أن تُعدَّ كذلك رمزًا جمعيًّا للذين يخضعون لمثل هذه الأحداث المأساويَّة في أيِّ مكانٍ أو زمانٍ؛ فعلى الرَّغم من أنَّ بطلة الرِّواية تعبِّر عن تجربة شخصية مؤلمة، فإنَّها تعمل أيضًا على تمثيل حدث عاشه شعبٌ بأسره.

وتُضافُ أهميَّة خاصَّة إلى هذا التَّمثيل من ارتباط الرِّوائيّ إلياس خوري نفسه بالقضيَّة الفلسطينيَّة وبنضال الفلسطينيين وأزماتهم، وتُعدُّ روايته "باب الشَّمس" من أشهر الروايات العربيَّة التي ركَّزت على النَّكبة الفلسطينيَّة، لا سيما تدمير قرى الجليل في العام 1948، وذكريات الحرب بعد ذلك. اعتمد خوري على قصص الفلسطينيين وذكرياتهم عن الحرب في بناء الرِّواية، التي جمعها من المخيمات الفلسطينيَّة في لبنان، و"تشير الرِّواية إلى أنَّ فلسطين 'الحقيقيَّة' تدوم من خلال القصص والذِّكريات المتعدِّدة، وغير المعصومة من الخطأ ولكن في النِّهاية لا يمكن استبدالُها، لأولئك الذين كانوا حاضرين في عام 1948، مما يضفي المزيد من الأهميَّة على تأريخها" (Levy, 2012, 19).

اكتسبت رواية "باب الشَّمس" قيمة مركزيَّة في التَّعبير عن ذاكرة النَّكبة الفلسطينيَّة، وألهمت فعل المقاومة، في حادثةٍ نادرةٍ تُتَّخذ فيها روايةٌ مصدرَ إلهامٍ للفعل المباشر على أرض الواقع. فقد استولت قوات الاحتلال الإسرائيليَّة عام 2013 على قطعة أرض مملوكة لفلسطينيين تقع في ما يُسمَّى بمنطقة E1، بالقرب من القدس، وذلك لإقامة آلاف الوحدات الاستيطانيَّة، فأقدم، نتيجةً لذلك، 250 شابًا فلسطينيًّا وبنوا قرية رمزيَّة من الخيام في ذلك المكان لمقاومة ذلك العدوان السَّافر على الحقوق الفلسطينيَّة، وأطلقوا على قريتهم اسم "باب الشمس"، تيمُّنًا برواية إلياس خوري (Creswell, 2017, 40).

ويذكر إلياس خوي أنَّ الكثير من النَّاس في بيروت، ظنُّوا، بعد نشر رواية "باب الشَّمس"، "أنَّني فلسطينيٌّ بالفعل. حتى النَّاس في الحيِّ الذي أعيش فيه اعتقدوا ذلك – وهذا هو المكان الذي نشأت فيه، حيث عاش والدي وجدي حياتهما كلَّها! لكنِّي تشرَّفت بخطأ أبناء وطني" (Creswell, 2017, 23). إنَّ ارتباط خوري العميق بالقضية الفلسطينيَّة ينبع أساسًا من إحساسه بضرورة أن يحمل قضيَّة الضَّحيَّة، وأن يكون جزءًا منها، فيقول: "عندما تكون أمامك ضحيَّة، فيجب عليك أن تندمج معها، وألا تكتفي فقط بإظهار التَّضامن معها" (Creswell, 2017, 26).

وتأتي رواية "كأنَّها نائمة" لتمثِّل ارتباطًا رمزيًّا متواصلًا بالنَّكبة الفلسطينيَّة، ويظهر هذا من خلال ولادة "ميليا" لابنها عام 1948، ويتطابق هذا التَّاريخ مع تاريخ ولادة إلياس خوري نفسِه عام 1948. تنتهي الرِّواية بولادة ميليا لابنها، المرأة البيروتيَّة المسيحيَّة، وتموت بعدما أحاط بها الخوف الشَّديد على ابنها من ويلات الحرب، ويستمرُّ ابنها ليعيش تلك الويلات ويشهدها، وهو ما قد يُعدُّ تمثيلًا لاندماج خوري نفسه بالضَّحية دون أن يكون مجرَّد متضامنٍ معها. هذا بالإضافة إلى العديد من المقالات والمقابلات التي أُجرِيت معه والتي عبَّرت عن ارتباطاته ومخاوفه بشأن الأزمة الفلسطينيَّة، مما منحه صوتًا عامًا وسلطة معرفيَّة فيما يتعلَّق بالكارثة في فلسطين.

إنَّ وقوع هذه الرِّواية بين الرُّؤية التَّاريخيَّة والأدبيَّة يستوجب تحليلَ السَّرد في الرِّواية والمنظور الكليّ لأحداثها، والبحثَ كذلك في قدرة الرِّواية على تمثيل الواقع التَّاريخيّ وطبيعة ذلك التَّمثيل في الوقت نفسِه، وعلاقة ذلك ببنية السَّرد الرِّوائي وتشكيل الشَّخصيَّات. وهو ما يعالجه هذا البحث في المحاور الأربعة الآتية.

1. تمثيل النَّكبة الفلسطينيَّة

تُقدِّم رواية "كأنَّها نائمة" رؤية عن المرحلة التَّاريخيَّة للنَّكبة الفلسطينيَّة، وعن دور الكتابة عن تلك الحقبة المؤثِّرة للغاية على الصِّراع العربيّ الصهيونيّ في الصُّمود والبقاء. ولا تدَّعي الرِّواية أنَّها تسرد حكاية تاريخيَّة أو أحداثًا حقيقيَّة، أو أنَّها تُخبر عن أشخاصٍ حقيقيِّين، وهذا يبرز أولًا من وسم "كأنَّها نائمة" بأنَّها رواية في الدَّرجة الأساسيَّة، وهذا يسم ما فيها بالخيال أو التَّعبير الأدبي الذي ينتمي إلى الأعراف الرَّاسخة لهذا الفنِّ. بالإضافة إلى ذلك، يؤكِّد المؤلِّف أنَّ "الأحداث والشَّخصيَّات والأماكن والأسماء، في هذه الرِّواية، من خلق الخيال. وإذا وُجِد أيُّ شبه بين أشخاصها وأسمائها وبين أشخاصٍ

وأناسٍ حقيقيّين، أو بين أماكنها وأحداثها، وأماكن وأحداث حقيقيَّة، فلن يكون ذلك إلَّا محض صدفة، ومن غرائب الخيال، وخاليًا من أيّ قصد." (خوري، 2013، 4)

إنَّ نفي أيّ صلة بين مكوّنات الرّواية والحقيقة التَّاريخيَّة يلفت الانتباه إلى التَّاريخ أكثر مما يستبعده؛ إذ تظهر هذه المكوّنات بالدَّرجة الأولى في عملٍ روائيّ، والأصل في الرّواية الانتماء إلى الخيال وليس إلى الواقع التَّاريخيّ، فما الهدف من هذا التَّأكيد؟ ويُعزّز هذه الإشكاليَّة أنَّ أحداث الرّواية تقع في أماكنَ معروفة، وفي حقبةٍ زمنيَّة محدَّدة، فتمتدُّ حكايتها الرَّئيسة من عام 1946 إلى 1948، وتشهد أخطر أحداث في تاريخ فلسطين والمنطقة برمَّتها. تنطلق الأحداث من زواج "ميليا" و"منصور" في "كنيسة الملاك ميخائيل"، وتنتقل إلى منطقة "شتورة" و"فندق مسابكي"، وبعد ذلك إلى مدينة النَّاصرة وحيفا، وكلُّها أماكن معروفة ومُحدَّدة. وتذكر الرّواية، كذلك، تاريخ العديد من العائلات المسيحيَّة في بيروت والنَّاصرة، وحيفا، وتذكر كذلك مقاومين فلسطينيين معروفين في تاريخ النِّضال ضدَّ الانتداب البريطاني، مثل "الحاج أمين الحسينيّ" وكذلك "عائلة آل الحسيني" (خوري، 2013، 225). ويُضاف إلى ذلك أنَّ الرّواية لا تكتفي بالأحداث التي تقع للعروسين خلال السَّنتين اللتين تغطّيهما، وإنَّما تعود لتَستوفي حكاية عائلة "ميليا" المسيحيَّة الأرثوذكسيَّة وتقاليدها وعلاقاتها الاجتماعيَّة، وكذلك عائلة زوجها، الأمر الذي يُعطي انطباعًا كأنَّها سيرة لحياة "ميليا" لتسرد من خلال ذلك الأحداث المؤلمة التي سبقت نكبة 1948، والسِّيرة تعتمد، كما هو معلومٌ، على الميثاق المرجعيّ. (هياس، 2001، 20)

إنَّ احتراز الرّواية في أنَّ ما فيها من "الأحداث والشَّخصيَّات والأماكن والأسماء من خلق الخيال" وأنَّ أيَّ شبه مع الواقع "محض صدفة، ومن غرائب الخيال، وخالٍ من أيّ قصد" يلفت الانتباه إلى أنَّ حكاية "ميليا" يمكن أن تتشابه مع حكايات الكثير من الأشخاص الحقيقيّين في تلك المرحلة من التَّاريخ، والأهمُّ من ذلك، أنَّ حكاية "ميليا" بما تتَّصف به من خوفٍ هائلٍ ترتفع من مستوى الحادثة الفرديَّة إلى مستوى الحكاية الرمزيَّة التي تُعبّر عن تلك الحقبة برمَّتها وعن النَّاس الذين عاشوا تلك الويلات. يؤكّد جورج لوكاتش أنَّ الرّواية التَّاريخيَّة قد تُقدّم شخصيَّات مجهولة وغير تاريخيَّة على الإطلاق، وفي هذا الشَّكل من الرّواية التَّاريخيَّة، يكون عمل الرّوائيّ أكثر فاعليَّةً في خلق شخصيَّات ملتحمة بحياة النَّاس وأحوالهم، وتكون نتيجة لذلك "أكثر إثارة للاحترام والإعجاب من شخصيَّات التَّاريخ المركزيَّة المعروفة" (لوكاتش، 1986، 40-41).

ويتقاطع نفيُ إلياس خوري لأيّ تشابهٍ بين أحداث الرّواية وشخصيَّاتها والواقع التَّاريخيّ مع نفيِ جبرا إبراهيم جبرا لتشابه شخصيَّات روايته "البحث عن وليد مسعود" والواقع التَّاريخيّ بصورة لافتة، فيقول: "هذه الرّواية من خلق الخيال. وإذا وُجِد أيُّ شبهٍ بين أشخاصها أو أسمائهم وبين أناس حقيقيّين أو أسمائهم، فلن يكون ذلك إلا من محض الصُّدفة، وخاليًا من كلّ قصدٍ" (جبرا، 1985، 6). يأتي هذا الإعلان مع أنَّ رواية جبرا تتضمن جزءًا من سيرته الشَّخصيَّة، ومن التَّاريخ الفلسطينيّ، ويُعلّق كمال أبو ديب على إعلان جبرا بأنَّه "ينفي عنه متخيلته ويسعى إلى برهنة تجذُّره في التَّاريخيّ وتأصُّله في الواقع" (أبو ديب، 2007، 21). وظهور إعلان مشابه في رواية "كأنَّها نائمة" يتضمَّن، من ناحية، التَّفسير نفسه الذي قدَّمه أبو ديب لتقديم جبرا، فهو يُجذِّر الحكاية في التَّاريخيّ والواقعيّ، لا سيَّما أنَّ الإعلان حين يذكر أنَّ أيَّ شبه مع أحداث أو أشخاص أو أسماء يخلو من أيّ قصدٍ، فإنَّه يلفت الانتباه إلى تشابهات محتملة بين أحداث الرّواية وأحداثٍ وأشخاصٍ وأسماء واقعيَّة. ويُحيل إعلان إلياس خوري، من ناحية أخرى، إلى تقديم جبرا نفسه، ليكون مقصد الرّواية أن تُمثِّل جزءًا من تاريخ القضيَّة الفلسطينيَّة بالطَّريقة التي عملت فيها رواية جبرا.

لقد مثَّلت النَّكبة الفلسطينيَّة تحوُّلًا عميقًا لفلسطين وللفلسطينيّين والمنطقة بأكملها، وكانت صدمة كارثيَّة دمَّرت الحياة الطَّبيعيَّة للفلسطينيّين في مدنهم وقراهم وأعادت "بناء الهُويَّة الفلسطينيَّة." (Masalha, 2014, 25-26) وتُمثِّل حكاية "ميليا" في الرّواية السِّمات الأساسيَّة للنَّكبة من خلال سردٍ غير خطّيّ، يُجسّد القلق وعدم الفهم والغموض الذي عانى منه الفلسطينيُّون البسطاء، فتُمثِّل الرّواية تصوُّر النَّكبة من أشخاص غير مسيَّسين واجهوا موتهم وتهجيرهم دون معرفة وافية بالكارثة. إنَّ تمثيل أحداث صادمة - كهذه - أو نقلها، على حدّ تعبير (كاثي كاروث)، لا يمكن أن يأتي "بمعرفة بسيطة، ولكن بشكلٍ يتطلَّب شهادتنا ويتحدَّى هذه الشَّهادة في الوقت نفسه،" كما لا يمكن الحديث عن مثل هذه الأزمة "بشكلٍ مباشر، وإنَّما ينبغي أن يُتحدَّث عنها بالفعل بلغة تكون دائمًا أدبية بطريقة ما: لغة تتحدَّى فهمنا حتى في شكلها الطَّبيعيّ الذي تكون عليه." (كاروث، 2021، 18)

إنَّ سرد الرّواية قصَّةَ "ميليا" المُحدَّدة زمانيًّا ومكانيًّا، والمُعبّرة عن انعكاس لحدثٍ تاريخيّ لا يمكن التجاوزُ عن تاريخيَّته بصيغة أدبيَّة، يُجسّد طبيعةَ التَّصوُّر الذي تقدّمه للسِّياق العامّ للحدث وزمانه ومكانه، فهو صدمة كارثيَّة على المستوى التَّاريخيّ لا يكفي تمثيلُها بسرد الخبر على مستوى الأحداث التي وقعت وكأنَّها نوعٌ من المعرفة يمكن استيعابُها وفهمُها من منظور الضَّحايا. إنَّ انعكاس أحداث النَّكبة الكارثيَّة على النَّاس كانت تجربة فعليَّة معيشة في الواقع، ولكنَّها غير مُعبَّر عنها في التَّاريخ الذي يقع اهتمامُه على مستوى مختلفٍ من الأحداث. والتَّجارب الزَّمنيَّة الماضية لا يمكن أن تُدرَك أو أن تخضع للتَّفكير الإنسانيّ إلا من خلال تجسيدها في عمل فنّيّ مبدعٍ، وتأتي الأجناس السَّرديَّة مجالًا خصبًا لذلك ؛ لأنَّ إدراك الزَّمن يحدث على المستوى العقلانيّ، ولا يمكن التَّغلُّبُ على هذا الأمر إلا من خلال السَّرد (وايت، 2017، 369). وتمثيلُ تجربة عام 1948 أدبيًّا يُخرجها من إطار الكُمون إلى الظُّهور، ويُعيد تشكيل مادَّتها، وهي بهذا ترسم لنا ما يجب ألَّا يُنسَى من تلك الحقبة، وهو ما يندثر في العادة خارج إطار عمل التَّاريخ؛ فما يعرفه النَّاس عن النَّكبة بعد عقودٍ زمنيَّة متلاحقة هو الأحداث الكبرى على المستوى السِّياسيّ والعسكريّ، وما يغيب عن الذَّاكرة أو يُغيَّب هو التَّجربة المؤلمة والمعاناة التي عاشها النَّاس.

ويكتسب تمثيل مأساة النَّكبة الفلسطينية أهميَّة خاصة لأنَّ "فلسطين في العام 1948 حالة نموذجيَّة للتَّاريخ الممتلئ بالثَّغرات" (Slyomovics, 2007, 28)، وهي بمصطلح (ريكور) في بعدها التَّاريخيّ أحداثٌ ووقائع ما قبل سرديَّة (Pre-Narrativity)، كونها "قصصًا لم تُروَ بعد، قصصًا تحتاج أن تُروى" (ريكور، 2006، ج.1، 128). ويذكر إلياس خوري أنَّه يعتقد "أنَّ هناك فجوةً مهمَّة في التَّاريخ الفلسطينيّ، وهي قصَّة عام 1948 نفسها،" وأنَّ "النَّكبة صدمة عميقة بصورة هائلة للفلسطينيين، وهذه هي القصص التي لم تُروَ قطّ" (Creswell, 2017, 36-37). ويضيف خوري كذلك أنَّ "الأدب لا يمكن أن يكون تعويضًا عن التَّاريخ، لكنَّه يمكن أن يُشيرَ إلى ما غاب منه." (Creswell, 2017, 42) من هنا يمكن فهمُ تمثيل النَّكبة في الرِّواية انطلاقًا من الواقع الذي عاشه النَّاس، وليس من الأحداث السِّياسيَّة والعسكريَّة، فالرِّواية بهذا الشَّكل تتَّخذ من المجال التَّاريخيّ منطلقًا إلى الحكاية، أو التَّمثيل الشِّعريّ، الذي يُعدُّ مصدر أهميَّة الرِّواية التَّاريخيَّة. يقول جورج لوكاتش: "إنَّ ما يهمُّ في الرِّواية التَّاريخيَّة ليس إعادة سرد الأحداث التَّاريخيَّة الكبيرة، بل الإيقاظ الشِّعريّ للنَّاس الذين برزوا في تلك الأحداث، وما يهمُّ هو أن نعيشَ مرَّة أخرى الدَّوافع الاجتماعيَّة والإنسانيَّة التي أدَّت بهم إلى أن يُفكِّروا ويشعروا ويتصرَّفوا كما فعلوا ذلك تمامًا في الواقع التَّاريخيّ" (لوكاتش، 1986، 46).

إنَّ الأحداث الصُّغرى في حياة الأفراد أكثر أهميَّةً في تمثيل المراحل التَّاريخيَّة أدبيًّا من الأحداث الكبرى التي تُؤدِّي إلى تحوُّلات في التَّاريخ؛ فالأحداث التي تبدو غير مهمَّة "ظاهريًّا، أي الأحداث الصُّغرى (من الخارج)، أكثر ملاءمةً من سلسلة أحداث التَّاريخ العالميّ المهمَّة الكبرى" (لوكاتش، 1986، 46). وبالنَّظر إلى بطلة الرِّواية "ميليا"، التي اتَّخذها إلياس خوري لتمثيل كارثة النَّكبة، نجد أنَّها غير مهتمَّة بالسِّياسة أو على معرفة بها، وغير قادرة على فهم مصائب تلك الحقبة سياسيًّا وإنسانيًّا، لكنَّها تشعر، مع ذلك، بالخطر الذي يُهدِّدها ويُهدِّد جنينها، وفلسطين كلَّها؛ إنَّها تشعر بالظَّلام المهيمن والخطر من خلال أحلامها، التي "تُشبه النبوءات التي تتحقَّق دائمًا". (خوري، 2013، 13) إنَّ تمثيل إلياس خوري النَّكبةَ يعتمد على تجسيد تجربة "ميليا" الصَّادمة، فهي، بكلمات لوكاتش، "إيقاظٌ شعريٌّ" للنَّكبة، وهي طريقة خوري في استعادة الذِّكريات المفقودة لتلك الأحداث، وما يُعبَّر عنه ويُمثَّل في اللغة، يكون قابلًا للاستمرار ومقاومًا للنِّسيان، فاللغة تُحدِّد ما يُتذكَّر وما يُنسى. ووضع التَّجربة في حبكة، كما يُوضِّح بول ريكور، يعيننا "على أن نُشخِّصَ تجربتَنا الزَّمنيَّة المُضطربة، الفاقدة للشَّكل، والبكماء، في حدِّها الأقصى" (ريكور، 2001، 12).

من هنا، سَرْد أحداث من حقبة معيَّنة وبطريقة خاصَّة ليس أمرًا محايدًا، بل تعبيرًا عن تصوُّر تلك الأحداث ومحاولة نقل ذلك التَّصوُّر إلى الآخرين، فالسَّرد، وفق (هايدن وايت)، "يُشكِّل نظامًا فعَّالًا على نحو خاص للإنتاج الخطابيّ للمعنى" (وايت، 2017، 21). وتُمثِّل رواية "كأنَّها نائمة" نكبة فلسطين انطلاقًا من تصوُّر انعكاسها على حياة النَّاس العاديَّة، وما انتابهم من قلقٍ وذهولٍ، وبما فُقِد من تفاصيلَ في أحداث النَّكبة تُشير إلى ذلك القلق والذُّهول، ويناقش المحور الآتي أسلوب الرِّواية في تقديم هذه الحالة.

2. هيمنة الضَّبابيَّة والأحلام

تُهيمن الحالة الضَّبابيَّة والأحلام بما يُشيران إليه من عدم وضوح الرُّؤية على أحداث رواية "كأنَّها نائمة" كلِّها، وشمل هذا وصفًا مباشرًا لعوامل تمنع الرُّؤية الواضحة، كالعوامل الطَّبيعيَّة، وكذلك تداخل أحلام "ميليا" ومناماتها في الأحداث. وتبدأ الحالة الضَّبابيَّة من أوَّل حدث في الرِّواية وهو ذهاب "ميليا" وزوجها لقضاء ليلة عرسهما في فندق "مسابكي"، فقد كانت الأجواء غائمة وعاصفة، ولم يستطع السَّائق الذي أقلَّهما الرؤية أمامه؛ "جلست الفتاة بثياب العرس البيضاء في المقعد الخلفي من السَّيارة، تغطَّت بالعتمة وهي تشاهد صلعة السَّائق تلتمع بالقشور البيضاء. سوف تقول لزوجها عند وصولهما إلى مدينة النَّاصرة في الجليل أنَّ صورته انطبعت في عينيها شبحًا أسود يتداعي أمام السَّيارة التي لم تستطع أضواؤها الأماميَّة أن تشقَّ الضباب الكثيف الذي غطَّى مرتفع 'ضهر البيدر'، في تلك الليلة المثلجة." (خوري، 2013، 12) وتنعكس الضبابيَّة في شخصيَّة ميليا في فهمها لما يُحيط بها، ومن ذلك عدمُ فهمها لحقيقة ما يدور حولها من أحداث، فهي تعرف طبيعة ما يواجهها بعد انتقالها مع زوجها إلى فلسطين، "حين تزوَّجت ميليا، لم تفكر بالأشياء التي كانت تنتظرها في بلاد تنحدر إلى الهاوية" (خوري، 2013، 225).

ويستمرُّ حضور الضَّباب بوصفه حالةً ذهنية تهيمن على "ميليا" وما حولها، وليس بالضَّرورة بفعل الضَّباب الفعليّ. ومن ذلك، الضَّباب الذي توهَّمت "ميليا" أنَّه يلفُّها خلال الطَّريق برفقة زوجها إلى المستشفى لإنجاب وليدها، لكنَّ هذا الضَّباب جاء وهمًا وليس من الواقع: "قالت إنَّها لم تعد تشعر بالمغص، لكنَّها خائفة من كثافة الضَّباب. 'ما فيش ضباب'، قال لها، لكنَّها رأت الضَّباب ورأت الثَّلج المنهمر ورأت رجلًا في البعيد يحمل طفلة صغيرة ويركض بها تحت الثَّلج. ماذا أتى بوالدها إلى هذا الطُّوفان؟ ولماذا يحملها وسط الثَّلج المنهمر؟.." (خوري، 2013، 243). ويتكرَّر كذلك مشهد الضَّباب في الطَّريق إلى المستشفى الإيطالي لتضع مولودها، وهي الطَّريق التي لن تعود منها حيَّةً، وكان الضَّباب يملؤها خوفًا ويعيدها إلى ذكريات عن المرض والموت (خوري، 2013، 243).

وبالتَّوازي مع ذلك، تتداخل أحلام "ميليا" ومناماتها مع وقائع الأحداث التي تمرُّ بها ومن يحيط بها من أوَّل الرِّواية حتى آخرها، فكأنَّ الرِّواية حلمٌ مستمرٌّ تتخلَّله أحداثٌ من الواقع، وجاء عنوان الرِّواية مُعبِّرًا عن ذلك "كأنَّها نائمة". ويتبع عنوان الرِّواية اقتباسان على غلاف الرِّواية الدَّاخليّ، الأوَّل بيت شِعرٍ للمعرّي:

الموتُ نومٌ طويلٌ لا هبوبَ له والنَّومُ موتٌ قصيرٌ بعثُه أَمَمُ

وتبع ذلك مباشرة اقتابس من إنجيل لوقا: "لم تمت الصَّبيَّة، لكنَّها نائمة" (خوري، 2013، 7). وهذا يُمهِّد للرُّؤية التي ستهيمن على الأحداث التَّالية في الرِّواية، في مُقدِّمتها خوف "ميليا" على جنينها من الموت الذي ستواجهه بنفسها في نهاية الرِّواية، واعتمادها على المنامات والأحلام في تصوُّرها لما سيحدث، فتؤدِّي هذه العتبات دور إشارات استباقية للأحداث. ويُعزِّز هذا التَّمهيد تسميةُ أقسام الرِّواية الثلاثة بالليلة الأولى والثَّانية والثَّالثة؛ فكأنَّ كلَّ قسم منها أو ليلة منامٌ يكمل المنامات السَّابقة، إلى أن تصل الأحداث إلى نوم "ميليا" الطَّويل، وهو الموت.

وفي الوقت الذي تكشف فيه الأحلام صورة "ميليا" الدَّاخلية والنَّفسية، تظهر مناماتها مصدر معرفة لها، وهي كذلك ذاكرتها، فتعرف ذاتها في مراحل عمرها السَّابقة وما يدور حولها من خلال أحلامها، فهي مثلًا "ترى نفسها في المنامات فتاة صغيرة، في السَّابعة، سمراء، ذات شَعرٍ أسود قصير ومجعَّد، تركض بين النَّاس وترى كلَّ شيء. وحين تنهض في الصَّباح، تروي ما تشاء، فينظر إليها الجميع بخوفٍ وذهولٍ؛ لأنَّ مناماتها تُشبه النُّبوءات التي تتحقَّق دائمًا" (خوري، 2013، 13). تُمثِّل منامات "ميليا" مصدر الرُّؤية التي تُقدِّمها للمرحلة التَّاريخيَّة للنَّكبة، فأحلامها مبعثرة وتواجه في بعض الأحيان صعوبةً في تذكُّرها، الأمر الذي يُضاعف الغموض والضَّبابيَّة من ناحية، ويعكس، من ناحية أخرى أحداث الواقع ومشكلاته العميقة بفعل حقبة النَّكبة.

ومع تعاظم أحداث النَّكبة وكثافة المواجهات، يزداد خوف "ميليا" وقلقها العميق الذي يؤدِّي إلى تشتت أحلامها وتحوُّلها إلى كوابيس. فبعد استشهاد أمين – أخ زوجها منصور – في سياق موجة مُتفجِّرات ضربت يافا عام 1947، تحاول ثنيَ منصور عن الانتقال إلى يافا بسبب المواجهات الحادَّة هناك، ومع إصرار منصور على ذلك "تحوَّلت مناماتُها لحظاتٍ من الشُّعور بالاختناق، عتمة وعصافير وضياع، يرافقها ضيقٌ في القفص الصَّدريّ وشعورٌ بأنَّ الهواء لم يعد يكفي. فتاة ضائعة تهوي في الوادي. تمشي فترى نفسها تتهاوى، كأنَّ ميليا الصَّغيرة التي تظهر في المنامات نسيت المشي. صارت مناماتها عبارة عن سقطات متتابعة... (خوري، 2013، 225-226). لم تتوقَّف كوابيسها عن الحرب والموت، وعن دمار المدن والأماكن حولها، ويافا ابتلعتها مدينة جديدة ليتمكن الصهاينة من السَّيطرة على البلاد كلِّها (خوري، 2013، 236)، حتى وصل بها الأمر أن "رأت كلَّ شيء يغرق" (خوري، 2013، 231).

ويأتي الحلم كذلك وسيلة استشراف على نحو غامض لمآل "ميليا" والمكان المشتعل الذي ينتظر ابنها، ومن ذلك أنَّها رأت حلمًا يتكرَّر منذ مرضٍ تعرَّضت له في طفولتها، فرأت نفسها في حالٍ قاسية، شفتاها متشقِّقتان، ويحرقها العطشُ، ويحاول رجلٌ رميَ طفلها في النَّار، ورأت نفسها فوق منحدرٍ من الصُّخور وتحته وادٍ سحيقٌ كلُّ ما فيه يابس؛ "تقف في الأعلى والحرُّ يخنقها ورائحة الحرائق تحوط بها، أرادت أن تمسك شيئًا، رأت حبلًا فتعلَّقت به، لكنَّه كان عشبًا يابسًا يتفتَّت في يديها، ورأت نفسها تهوي إلى قعر الوادي، ورأت الطِّفل يفتح ذراعيه المُحطَّمتين كأنَّه ينتظرها، وصرخت" (خوري، 2013، 264). وهذا يُشير إلى نهاية الرِّواية التي تستغرق الليلة الثالثة من الرِّواية، حيث تُروى تفاصيل مخاض "ميليا" بصورة كابوسيَّة، إلى أن ينتهي بموتها وولادة ابنها، لتنتهي الرِّواية في عام 1948، ونار الاحتلال تلتهم كلَّ شيء في فلسطين.

إنَّ الليلة الثَّالثة التي تصف مخاض "ميليا" ملتبسة في معظمها بالأحلام، فتُعرَض خلالها آلام "ميليا" وعسر ولادتها بصورة مطوَّلة، وتستحضر حكايات كثيرة من الماضي القريب والبعيد، وتظهر ضمنه انعكاسات أحداث النَّكبة تاريخيًّا، وضياع المدن وانهزام الجيوش العربيَّة، وأصوات النَّاس وهم يُطردون من ديارهم التي تأتي تعبيرًا عن خوف "ميليا" المُحطِّم من أحداث حقيقيَّة، "أصوات القذائف في كلِّ مكان، أسمى تحمل طفلًا رضيعًا وأمُّ أمين تجرُّ وراءها ولدين صغيرين، والموج البشريُّ ينحدر صوب الميناء. النَّاس يتدافعون، ينظرون بعيون لا ترى، وغبار كثيف يُغطِّي كلَّ شيء..." (خوري، 2013، 380). يأتي كلُّ هذا بلغة مُشتَّتة، تتضمَّن سمات اللغة الشِّعريَّة والرَّمزيَّة التي تتَّصف بها الأحلام؛ إذ تعرض اللغة زمنًا نفسيًّا يُعبِّر عن لا وعي الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة بلغة ضبابيَّة وشِعريَّة، وهذه الخصائص تجعل هذا الكلام تمثيلًا للتَّجربة وبديلًا عنها (شاخت، 1980، 176-177).

ويُعبِّر هذا الدَّمج لوقائع تنتمي إلى تاريخ النَّكبة بأحلام "ميليا" عن التَّمثيل السَّرديّ الرِّوائيّ للحدث أكثر من إحالته إلى الواقعيَّة التَّاريخيَّة المُرتبطة بلحظة النَّكبة؛ وذلك لأنَّ النَّكبة مستمرَّة في فلسطين ولم تنتهِ في زمنيَّتها، وفق وصف إلياس خوري المذكور سابقًا لها، وفي الوقت نفسه، يمنح هذا التَّمثيل للحدث فنِّيَّته ويُبرز تصوُّر الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة له، بوصفها ذاتًا إنسانيَّة تعكس تجربتها لذلك الحدث. وهذا يَسِم الحدث نفسَه بقيمة قابلة للتَّعميم والتَّكرار، ويُحوِّله إلى تجربة ذاتٍ قيمةٍ وأثرٍ في نقل التَّجربة ومعاناتها. إنَّ استمرار النَّكبة وتداعياتها في الحاضر يستدعي تمثيل لحظاتها الأولى روائيًّا بهدف فهم النَّكبة الحاضرة حاليًّا، ويشير جورج لوكاتش إلى أنَّه "مع ازدياد الوعي بالحاضر، يزداد الاهتمام بالتَّاريخ، بوصفه خلفيَّة الحاضر أو تاريخ الحاضر. وتُسهم الرِّواية بوصفها إحدى أدوات تصوير التَّاريخ، الأكثر تفصيلًا وصدقًا، في استجلاء ما حدث في التَّاريخ" (لوكاتش، 1986، 7). وبما أنَّ النَّكبة ما زالت مستمرَّة في الواقع الفلسطينيّ، يتقاطع الزَّمن السَّردي الحاضر بالزَّمن التَّاريخيّ الماضي في حالة قلَّ نظيرُها.

ويؤدِّي خضوع الحدث للتَّجربة الذَّاتية، المُجَسَّدة بتجربة "ميليا" في هذا السِّياق، إلى جعل الحدث خاضعًا للزَّمن النَّفسيّ على المستوى السَّرديّ وليس للحقيقة الزَّمنيَّة التَّاريخيَّة التي تستلزم الخطيَّة والتَّسلسيَّة في معظمها، وهذا يتجلَّى بتداخل ذكريات "ميليا" وحكاياتها السَّابقة منذ طفولتها في لبنان، وعلاقاتها مع عائلتها، بالإضافة إلى حضور الحكايات التي سمعتها ولم تشهدها بنفسها، مع الحدث الذي تعانيه في لحظتها الحاضرة. يتَّخذ الزَّمن النَّفسيُّ بذلك مركزيَّة أعلى كثيرًا من الزَّمن التَّاريخيّ، فالحدث مُقدَّم من خلال تجربةٍ إنسانيَّة لها طبيعتها ومخاوفُها، ويشير بول ريكور إلى أنَّ الزَّمن يُصبح "إنسانيًّا بقدر ما يتمُّ التَّعبير عنه من خلال طريقةٍ سرديَّةٍ، ويتوفَّر السَّرد على معناه الكامل حين يصير شرطًا للوجود الزَّمنيّ" (ريكور، 2006، 95).

إنَّ السَّرد الرِّوائيَّ، بوصفه عملًا فنِّيًّا بالدَّرجة الأولى، يعمل بهذا الشَّكل على إبراز الحدث وفق قيمته الإنسانيَّة ومعناه في التَّجربة الفرديَّة، بالتَّجاوز عن عوامله الموضوعيَّة وتفسيراته العلميَّة التي تُعدُّ جوهر اشتغال التَّاريخ بوصفه علمًا. وهذا الشَّكل يعمل على "تقديم ما في وعي الرِّوائيِّ مما له صلة بقراءته للحدث التَّاريخيِّ، وما ينبغي أن يُشكِّل وعيَ قارئ الرِّواية أيضًا... فإذا كان المؤرِّخ ينقل الحدث باعتباره ماضيًا منتهيًا، فإنَّ الرِّوائيَّ يسرد الحدث نفسه مُعيدًا تمثيلَه في خطابٍ أدبيٍّ، وإذا كان المُؤرِّخ يهدف إلى استعادة الماضي، فإنَّ الرِّوائيَّ يتمثَّل الماضي على أساس أنَّه مجالٌ ووسيلةٌ للعبور من العالم القديم؛ من حدثٍ قديم، إلى اللحظة الرَّاهنة والأبديَّة والمطلقة، مُتخطِّيًا التَّقسيمات الزَّمنيَّة" (عبابنة، 2015، 1537). بالإضافة إلى ذلك، وفَّر سرد الحدث وفق التَّجربة الذَّاتية الفضاء الرِّوائيَّ اللازم لقبول تصوُّرات لا تنتمي للحقيقة التَّاريخيَّة، وإنَّما تنتمي لمخيال الرِّوائيِّ ولتصوُّراته التي أضفاها على الشَّخصيَّة، فجعل تهويمات هذه الشَّخصيَّة مقبولةً في سياقها، كما هو الحال مع ظهور الرَّاهب المُتخيَّل طانيوس لميليا في مدينة النَّاصرة، وهو ما سيُناقش بعد قليل.

3. اللغة السَّرديَّة

يمتلك فنُّ الرِّواية قدرة كبيرة، بالمقارنة مع الفنون الأخرى، على مزج مُكوِّناتٍ وعناصرَ تنتمي إلى فنونٍ وحقولٍ مُختلفة، حتى غدا شرطُ وجود الرِّواية لا يتوافر "إلا في حال كونها مزيجًا" (مارتن، 1998، 48). وفي مقدِّمة المُكوِّنات التي تمزجها الرِّواية اللغة، التي تتمظهر من مرجعيَّات مختلفة؛ واقعيَّة ورمزيَّة ومحكيَّة وتاريخيَّة وعلميَّة وأدبيَّة. وتُظيف اللغة الأدبيَّة بمستوياتها المختلفة إمكانية التَّعبير الضِّمنيِّ وغير المباشر، لتتجاوز المجال التَّعبيريَّ المُعتاد للغة العاديَّة، فيمكنها "قولُ ما لا تستطيع اللغة العاديَّة أن تقول" (فضل، 1978، 316). واللغة الأدبيَّة تُضاعف الدَّلالة، وتجعلها قادرة على الإحالة إلى الواقع ووجهة النَّظر إليه، وإلى الشَّخصيَّة من خارجها وداخلها معًا؛ "فالأدب، خلافًا للغة اليوميَّة، يبدأ في الطَّرف البعيد من هذه المعرفة، أي إنَّه الشَّكل الوحيد من أشكال اللغة المُتحرِّرة من مغالطة التَّعبير المباشر" (دي مان، 2000، 53).

وبينما تتعدَّد مستويات لغة السَّرد في رواية "كأنَّها نائمة" بين تاريخيَّة وواقعيَّة محكية، تهيمن اللغة الأدبيَّة بصورة لافتة، وذلك من خلال لغة الأحلام، وإضافة الأوصاف إلى الأحداث والشَّخصيَّات، وسرد التَّفاصيل، والتَّعبير عن الوقائع بلغة تنتمي إلى عالم التَّخييل. وهذا يجعل الرِّواية أكثر قدرةً على تمثيل التَّجربة الإنسانيَّة خلال تسريدها الحدثَ التَّاريخيَّ الذي تُجسِّده، وهو النَّكبة، بدلًا من التَّركيز على الأحداث الكُبرى التي تُعدُّ جزءًا من علم التَّاريخ، فالرِّواية تهتمُّ بانعكاس الأحداث التَّاريخيَّة في تجربة الشَّخصيَّات أكثر من تقديم تفصيلٍ لتلك الأحداث. وهذا يجعل سردَ أحداث القصَّة وأماكنها وأزمنتها مُقدَّمةً من منظور الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة وتصوُّرها، وتخضع العناصر السَّردية، بناء على ذلك، للغة التي تُشكِّلها وتُعبِّر عن الموقف منها، ف "الشخصية تستعمل اللغة أو تُوصف بها، أو تصف، هي، بها مثلها مثل المكان أو الحيِّز والزَّمان والحدث... فما كان ليكون وجودٌ لهذه العناصر، أو المُشكِّلات، في العمل الرِّوائيِّ لولا اللغة" (مرتاض، 1998، 108).

وتبرز الحالة الجوهريَّة للغة في سرد أحداث الرِّواية من العنوان "كأنَّها نائمة"، الذي يوحي بتشبيهٍ لحال "ميليا" بأنَّها نائمة، والرِّواية في مجملها تأتي تجسيدًا لهذا التَّشبيه الذي لا يُعبِّر فقط عن الأحلام المهيمنة على "ميليا" ورؤيتها للأحداث، وإنَّما يُعبِّر كذلك عن طبيعة اللغة المُستخدمة لتمثيل صورتها، ويُؤسِّس في الوقت نفسِه علاقة مع القارئ تقوم بدرجة أساسيَّة على الخيال. وتنمدج في الرِّواية اللغة الأدبيَّة التي تصف "ميليا" مع لغة السَّرد للتَّعبير عن مخاوفها وحالة الضَّبابيَّة التي تلفُّها، ويزداد ذلك مع ازدياد خوف "ميليا"، لا سيَّما مع ازدياد المواجهات في فلسطين واقتراب موعد ولادتها. فبعد مقتل أمين، واضطراب الأوضاع تمامًا، تُعبِّر ميليا عن رغبتها المُلِحة في حضور أمِّها من لبنان لتعينها في المخاض، لكنَّ الأحداث تمنع ذلك، فقال منصور "إنَّه فكَّر في إرسالها إلى لبنان، لكنَّ المسألة ليست سهلة لأنَّ الطُّرقات غير آمنة. قال إنَّه مستعدٌ أن يوافق شرط أن ينتقلا بعد ولادة الطِّفل بأسبوع..." (خوري، 2013، 231).

يتبع هذا السَّرد لإمكانيَّة الانتقال إلى لبنان، وما على منصور فعلُه في الوقت الرَّاهن وصف لحال "ميليا" في وحدتها وخوفها المهيمن عليها: "صار ليل ميليا مليئًا بالبرتقال الذي يُشبه القنابل، حيث يُغطِّي اللون الأحمر الوجوه والأشياء. بدأ منصور يغيب ثلاثة أيَّام في الأسبوع، وصارت ميليا تعيش ليلها وحيدة. لم يعد الرَّجل قادرًا على كسر حجاب الوحدة الذي تعيش المرأة خلفه.." (خوري، 2013، 231). يبدو واضحًا أنَّ وصف البرتقال بالقنابل انعكاس للمواجهات مع الصُّهيونيَّة وللتَّفجيرات الكثيفة في تلك المرحلة، كما أنَّ اللون الأحمر وتغطيته "الوجوه والأشياء" انعكاسٌ للقتل الذي لم يَعد أمرًا تسمع عنه، بل دخل بيت زوجها بمقتل أخيه أمين، وجعل زوجها مُضطرًّا لتركها وحيدة، ووحدتُها غدت حجابًا تعيش خلفه، ولم يكن منصور ليستطيع كسر ذلك الحجاب حتى لو بَقِيَ معها في كلِّ الأوقات، "اختفت الأشعار، وصار الكلامُ تكرارًا للكلام. صار منصور رجلًا آخر، وميليا صارت امرأة أخرى.." (خوري، 2013، 231). هذا الوصف يعكس التَّفاصيل الشَّخصيَّة والصُّور النَّفسيَّة للشَّخصيَّات، ويُقدِّم الجوانب الخفية لأحداث النَّكبة، التي تتجاوز عمل التَّاريخ، وهي هنا ليست معلومات تاريخيَّة، أو مُجرَّد خبر، وإنَّما هي تمثيل للحالة الإنسانيَّة التي تتعلَّق بالإنسان في عموم تجربته.

ولا يأتي هذا الوصف لدواخل "ميليا" مرةً واحدة أو دفعة واحدة، وإنَّما يتكرَّر ويتضاعف؛ نظرًا لازدياد خوفها وارتفاع المخاطر مع الوقت، فترى القتل والدَّمار والتَّشرُّد يُدمِّر كلَّ ما حولها؛ "الموج يفترس النَّاس، الفتاة الصَّغيرة وحدها، يداها تنزلقان، الماء يكاد يبتلعها، تبكي، الماء يتسلَّل إلى رئتها،

صدرها ينتفخ والهواء يختفي. ماء وملح، الملح في حلقها، شفتاها تتشقَّقان، يدها تلوح في الفضاء.." (خوري، 2013، 232). يُشكِّل التَّوتُّر والقلق الذي تعكسه هذه الأوصاف جوهر حالة "ميليا"، وحالتها القَلِقة تزداد، وتُلاحق اللغة هذه الحالة بلا توقُّف، إلى أن تدخل في المخاض الأخير، فتُلاحق اللغة الواصفة والتَّفاصيل الصَّغيرة حالتها مُشكِّلة الرُّؤية للمرحلة التي عاشها النَّاس في فلسطين. واللغة تُقدِّم هذه الرُّؤية بوصفها جزءًا منها وليس مجرَّد وسيلة لها، فـ"الشَّخصيَّة لا تستطيع، ولو أرادت ذلك، أن تُقدِمَ نفسَها خارج إطار اللغة التي يتشكَّل منها الخطاب السَّردي الذي يشمل الوصف والسَّرد من وجهة، والحوار الذي يشمل التَّعامل مع أطراف أُخَرَ من وجهة ثانية (مرتاض، 1998، 153). إنَّ هذه الأوصاف تمثيلٌ للحالة وليس نقلًا لخبرٍ عنها، وهي تقول ما لا تستطيع اللغة العاديَّة أن تقوله، وتُخرج هذا القلق من الكمون إلى الحضور، فالشُّعور بذاته قد لا يكون قابلًا للقياس، لكنَّ تمثيله باللغة والصِّفات جعله مُجسَّدًا بطريقة ما، وجعله قابلًا للنَّقل والقراءة والوصف، وهذا مكَّن من إدراك المشاعر النَّفسية والاجتماعية للتلك المرحلة من بداية النَّكبة.

وثمَّة مستوى آخر بارز للغة الأدبيَّة في رواية "كأنَّها نائمة"، يظهر عبر التَّوظيف الواسع للشِّعر العربيّ، فمنصور مولعٌ بالشِّعر ويحفظ الكثير من القصائد والأبيات الشِّعريَّة، وقد أخفى عن "ميليا" حفظه للشِّعر ليفاجئها بذلك؛ "قرَّر أن يبدأ معها بقصائد غزليَّة من الشِّعر القديم. سوف يقول لها إنَّه شاعرٌ على طريقته، لأنَّه حفظ مئات الأبيات، وقد أعدَّ لليلة عرسه مائدة من القصائد" (خوري، 2013، 71). لكنَّ "ميليا" خيَّبت أمله بعدم معرفتها واهتمامها بالشِّعر، لكنَّ تكراره إنشاد الشِّعر وتغزُّله بها أخذ يُدخلها في أجوائه، وهي بدأت تُعبِّر عن مواقف من الكلام وحيرتها في طرائق التَّعبير عنه، فقالت له إنَّ شيئًا لم يحدث ولم يكن هناك مشكلة عند فحص طبيبٍ لها، فاحتارت كيف تشرح "الما شي"، وقالت: "المشكلة أنَّ الكلمات غير ملائمة" (خوري، 2013، 118). وهذا سيقودها إلى حوارات أكثر صلةً بالشِّعر وبطبيعة اللغة الأدبيَّة، التي تنطبق في بعض أفكارها، مع قضية توظيف اللغة الأدبية للتَّعبير عن المعاني الغامضة والصَّعبة. سألته بعد إنشاد أبيات من معلقة الأعشى عن الفرق بين الشَّيء والتَّشبيه، فقال لها: "الفرق هو الشِّعر، هو التَّشبيه، يعني شي بيخلّيك تفكِّر بشي تاني" (خوري، 2013، 128). ثمَّ سألته عن الفرق بين الوصف والتَّشبيه، بين الحقيقة والتَّعبير الأدبي عنها، مع مفارقات واضحة تبرز خلال ذلك عن كون الأدب يُعبِّر عن الحالة كما تتصوَّرها النَّفس وليس كما هي في الواقع؛ فقد سألت "ميليا" زوجها كيف وصف الأعشى جمال المرأة وهو ضعيف البصر، فقال لها: "شاف بقلبه مش بعيونه" (خوري، 2013، 128). ومحتوى هذا الحوار ينطبق على الرِّواية التي تصف حدث النَّكبة كما تصوِّره الرِّوائيُّ، وبالطَّريقة التي اختارها إلياس خوري من أجل "الإيقاظ الشِّعريّ" لها، بتعبير جورج لوكاتش السَّابق الذِّكر.

يستمرُّ حضور الشِّعر والحديث عنه بين منصور و"ميليا"، وتُربط به مسائل دارت بين الزَّوجين، مثل الأنبياء الذين ظهروا في هذه البلاد، والفرق بين حكاياتهم والشِّعر، (خوري، 2013، 148)، وقضايا أخرى متعلِّقة بجمال المرأة، وعصور الشِّعر، وارتباط الشِّعر بالمعاني التي تتجاوز الأفكار المباشرة مثل الأديان والأنبياء والأساطير ومدينة النَّاصرة بتراثها الدِّيني والأسطوري، فهي مدينة "مُضمَّخة برائحة البخور والشِّعر" (خوري، 2013، 233)، وسواها من القضايا. لكن الأكثر أهميَّة ضمن هذه النقاشات قضيَّة ربط الشِّعر بالموضوع الرَّئيس الذي يُثير خوف "ميليا"، وهو الموت والحرب، وبما أنَّ الشِّعر يقاوم الموت بشكلٍ من الأشكال أو يجعلنا نتقبَّله، "كانت تعرف أنَّ العدوَّ الأكبر للشِّعر هو الموت. ليس صحيحًا أنَّ الشِّعر يستطيع أن يتغلَّب على الموت، كما قال لها. وظيفة الشِّعر أن يجعلنا نتقبَّل الموت ونتآلف معه، بحيث نعتقد أنَّه غلب الموت وانتصر عليه، بينما هو في الحقيقة ابن الموت وصوته السِّري" (خوري، 2013، 204). إنَّ إحساس "ميليا" العميق بالموت مع عدم قبولها له دفعها إلى البحث عن وسيلة لتقبُّله، لكن بصورة مجازيَّة، لذلك جاءت هذه المحاولة ضمن الحديث عن الشِّعر، وليس في مناقشة مباشرة للفكرة.

ويبقى الحسُّ بالفجيعة والموت متخلِّلًا جلَّ هذه الحوارات، وحتى مجرَّد حنين "ميليا" إلى أمِّها حين يُقدَّم بتلاعب لُغويٍّ يربط المشاعر بأصوات اللغة، يبرز معه ما يشير إلى الموت، "اكتشفت أنَّ الأمَّ، حين تكون غائبة، ضرورة لغويَّة. تصرخ يا أمِّي لا لأنَّك تفكِّر بالمرأة التي أنجبتك، بل لأنَّ شفتيك في حاجة إلى الألف التي تضمُّ الميم وتنحني على الياء. ميليا التي سوف تصرخ في لحظة الوجع في المستشفى الإيطاليّ بهذه الكلمة السِّحريَّة... لم تكن ترى أمَّها أو تشعر بحضورها، بل كانت ترى الدُّنيا وقد اتَّشحت ببياض يُشبه الضَّوء" (خوري، 2013، 288-289). يجعل إلياس خوري العلاقة العاطفيَّة بالأمِّ تنعكس في ارتباط حروف كلمة "أمّي" التي يصفها بأنَّها "الكلمة السِّحريَّة""، ويتجه هذا بعلاقة ثنائيَّة؛ تذكُّر ميليا لأمِّها، وتعلُّقها بوليدها الذي تضعه. ويُختَتم هذا المقطع بإشارة إلى الموت والانتهاء، عبر قوله: "وقد اتَّشحت ببياض يُشبه الضَّوء". تتكرَّر الألوان في مواقع مختلفة من الرِّواية بحيث يكون اللون الأحمر إشارة إلى الدَّم والقتل، والأبيض إلى الموت والانتهاء.

تُبرِز هذه السِّمات اللغوية القائمة على التَّخييل، والمتنوِّعة في تشكيلها من وصفٍ وشعر وأحلامٍ وتفاصيل جزئيَّة، المنظورَ الذي تُقدِّمه الرِّواية عن أحداث النَّكبة، وتفعل ذلك عبر كشف المعاني والمشاعر المُختلِجة في دواخل شخصيَّاتها؛ "ميليا" بالدَّرجة الأساسيَّة. وهذه الحالة النَّفسيَّة والأفكار الدَّاخلية لشخصيَّة "ميليا" تُفسِّر البنية الزَّمنية المُشتَّتة للأحداث؛ وذلك لأنَّها تبقى خاضعة طيلة أحداث الرِّواية لتداعي أفكار "ميليا" وانفعالاتها، وهذا تطلَّب راويًا عليمًا يصف الشَّخصية وما تعرفه وما لا تعرفه، دون التَّخلِّي عن الضَّبابيَّة والغموض، أو الوقوع في سردٍ أو تفسيرٍ تاريخيٍّ مباشر للأحداث الكبرى بالشَّكل المعروف في علم التَّاريخ. وسيناقش المحور الآتي طبيعة هذا الرَّاوي العليم في سرده أحداث الرِّواية.

4. الرَّاوي العليم

يَسرُد أحداثَ الرِّواية راوٍ كليُّ العلم بضمير الغائب، ويوثّق اضطراب الأحداث وتصدُّع النِّظام الاجتماعيّ في فلسطين والمناطق المحيطة بها خلال المدَّة السَّابقة للنَّكبة بسبب ما فعلته العصابات الصهيونيَّة مدعومة من الانتداب البريطانيّ، بالإضافة إلى الكثير من الحكايات عن المجتمع وعلاقاته المتداخلة. ويتوافق هذا السَّارد مع أحد "أنماط السُّلطة السَّرديَّة التي يعتمد عليها السَّارد كليُّ العلم،" وهو ما يوضِّحه بول داوسون Paul Dawson عن رواية ما بعد الحداثة (Dawson, 2009, 152). يُسمِّي داوسون هذا الشَّكل للسَّارِد بالمؤرِّخ الأدبي، الذي يهدف إلى "استعادة اللحظات الخاصَّة أو غير الظَّاهرة في التَّاريخ بشكلٍ خياليٍّ، فيظهر السَّارد العليم بوصفه "مؤرِّخًا أدبيًّا" إيمانًا بالخيال الأدبيّ لإكمال السِّجل التَّاريخي" (Dawson, 2009, 153). ويوثّق السَّارد العليم في رواية "كأنَّها نائمة" الأزمة الاجتماعيَّة وتخلخل العلاقات بين النَّاس إبَّان النَّكبة، وهذا لا يحدث بصورة توثيق مباشر للأحداث كما هو الأمر في مجال التَّأريخ؛ وإنَّما يأتي ذلك من خلال تجربة "ميليا" الفرديَّة، وهي بوصفها شخصية متخيلة تظهر من خلال السَّارد العليم، من الدَّاخل والخارج، وفي قصصها وأحلامها الحقيقيَّة والمُتخيَّلة.

بالإضافة إلى ذلك، يجلبُ السَّارد العليم في هذه الرِّواية شخصيَّة المؤلِّف إلياس خوري؛ إذ تُعدُّ العلاقة بين السَّارد العليم والمؤلِّف "صوتًا من خارج القصَّة،" (Dawson, 2009, 150) وكذلك يصف بول داوسون هذا السَّارد العليم الذي يُعدُّ صوتًا خارجًا عن القصَّة بأنَّه "شكلٌ من أشكال المثقَّف العام،" الذي تُمكِّنه خبرتُه بوصفه كاتبًا أو مُفكِّرًا من التَّحدث عن القضايا ذات الأهمِّيَّة العامَّة (Dawson, 2009, 151). وقد سبقت الإشارة إلى أهميَّة إلياس خوري في انخراطه في القضيَّة الفلسطينيَّة وتعبيره عنها، عبر أعماله الرِّوائيَّة ومقالاته ومقابلاته، بالإضافة إلى أنَّ ثمَّة تماثلًا بين تاريخ مولده ومولد ابن "ميليا" عام 1948، الأمر الذي يدفع إلى القول إنَّه نموذجٌ للمثقَّف العام بالنِّسبة إلى القضية الفلسطينيَّة، فهو مرتبطٌ بها تاريخيًّا ونضاليًّا وأدبيًّا وفكريًّا.

وفي الوقت الذي تغيب فيه وظيفة السَّارد العليم التقليديَّة عن رواية "كأنَّها نائمة"، كما يظهر في طبيعة الحيرة العامة، وعدم إدراك الشَّخصيَّة الرَّئيسة "ميليا" أحداثَ الاحتلال التي قادت إلى نكبة فلسطين، يظهر السَّارد العليم فيها مُكرِّسًا لحالة التَّردُّد والخوف والتَّشتُّت الذي ساد المنطقة خلال تلك الأحداث، على الرَّغم من أنَّه يقدِّم الكثير من الحكايات الاجتماعيَّة والدِّينيَّة والتَّاريخيَّة وكذلك أحلام "ميليا" المتواصلة، الأمر الذي يُجسِّد انعكاس أحداث النَّكبة على المستوى الاجتماعيّ وعلاقات النَّاس وتصوُّراتهم؛ فيكون بذلك، وفقًا لمصطلح داوسون "مصدرًا للمعرفة" (Dawson, 2009, 151).

جمعت الرِّواية عبر السَّارد العليم مجموعة من الأصوات، التي وفَّرت أبعادًا تاريخيَّة واجتماعيَّة ودينيَّة. فعلى سبيل المثال، تُبرِز الرواية أهميَّة مدينة النَّاصرة بوصفها مكانًا مركزيًّا لقصص السَّيِّد المسيح والحكايات الدِّينيَّة عنه، وهو ما ظهر من خلال شخصيَّة "طانيوس" المُتخيَّلة التي تراها "ميليا" وحدَها، وتعلِّمها تاريخ النَّاصرة وأماكنها المقدَّسة. وكان "منصور"، زوج "ميليا"، "مقتنعًا أنَّ نصَّابًا يضحك على ميليا ويسحب منها المصاري، وأن لا أحد في النَّاصرة سمع بوجود راهب لبناني الأصل يُدعى طانيوس ويعيش وحده في المدينة" (خوري، 2013، 272). إنَّ وجود الرَّاهب طانيوس ينطلق، من ناحية، من منطق الأحلام الذي قدَّمته الرِّواية لبناء شخصيَّة "ميليا"، وهذا جعل الرَّاهب المُتخَيَّل مقبولًا بناء على معرفتنا بها؛ فمصادرها المعرفيَّة غير مُؤسَّسة على منطق التَّاريخ الفعليّ، بل على الأحلام والمنامات. وهو، من ناحية أخرى، وسيلةٌ لتمكين السَّارد العليم من تقديم المعرفة الدِّينية ومواقع النَّاصرة إلى "ميليا"، وضمنيًّا إلى القارئ، فهو نوع من المعرفة المتفوِّقة على قدرة "ميليا"، فنَسَجه الرَّواي بشكلٍ يتلاءم مع طبيعتها وجعله مقبولًا وفق منطق الشَّخصيَّة الرِّوائيَّة وليس وفق مصادر التَّاريخ. لذلك، يبدو أنَّ هذه المعرفة تشير إلى المرجع الثَّقافيّ للمؤلِّف، فيقدِّم على لسان طاينوس نقد بعض الحكايات والنُّصوص المسيحيَّة وتفسيرها الشَّعبيّ، وأهمُّها صلب المسيح، ويدَّعي أنَّ لديه إنجيلًا مكتوبًا بالسِّريانيَّة بقلم أحد تلاميذ يوسف النَّجار. هذا الإنجيل "يروي حكاية المسيح بطريقة مختلفة عن الأناجيل الأربعة التي كُتِبت باليونانيَّة، وينسب إلى يوسف رفضه فكرة صلب المسيح، وأنَّه أراد أن يقوم بما قام به إبراهيم عندما طلب منه الله أن يقدِّم ابنه الوحيد ذبيحة." (خوري، 2013، 290-291) هذا الإنجيل المُتخيَّل ورفض صلب يوسف النجار للمسيح يُزوِّد "ميليا" بمرجعٍ دينيٍّ بديلٍ لفكرة قبول الأب قتلَ ابنه، أو فكرة قتل الابن التي تُرعِب "ميليا" وهي تفكِّر بابنها الذي ستلِده.

ومن الأمثلة الأخرى على المعرفة السياقيَّة، التي تظهر عبر السَّارد العليم، تقديمُ دور عائلة الحسيني في مقاومة الانتداب البريطاني والصِّهاينة؛ (خوري، 2013، 225) والعلم الفلسطينيّ رباعيّ اللون الذي "سوف تعرف ميليا بعد ذلك أنَّه علم فلسطين؛" ومعنى ألوانه؛ (خوري، 2013، 223) وكذلك ما يظهر في الرِّواية عن يوسف العظمة ومعركة ميسلون وعن تاريخ فلسطين ولبنان وسوريا؛ (خوري، 2013، 368) وغيرها من هذه النَّماذج. هذه الأنواع من المعرفة تتجاوز طبيعة الشَّخصيَّات كما تظهر وتُقدَّم في الرِّواية، الأمر الذي يجعل السَّارد العليم يبدو متفوِّقًا "على الشَّخصيَّات من حيث حكمتُه الأخلاقيَّةُ واتِّساع فكره وبصيرته النَّفسيَّة والاجتماعيَّة" (Dawson, 2009, 149). إنَّ السَّارد العليم، بهذا الشَّكل، يبدو، بمصطلح داوسون "وكيل مؤلِّف" يؤدِّي دور شخصيَّة من خارج العمل، ويقيم علاقة تواصليَّة مع القارئ من أجل تسليط الضَّوء بلاغيًّا على قيمة السَّرد في المجال العام الذي تدور الرِّواية في إطارِه.

وعلى الرَّغم من أنَّ الأحداث في الرِّواية يسردها الرَّاوي العليم، فإنَّ "ميليا" مثَّلت الشَّخصيَّة المركزيَّة التي اعتمدت عليها الرُّؤية في الرِّواية، وهي مركز التَّبئير؛ إذ تُقدَّم الأحداث والحكايات من الأزمنة المختلفة وتظهر شخصيَّات متعدِّدة لتفسير تصوُّرها وما ينتابها من مخاوف وعدم فهمٍ لسياق أحداث

النَّكبة. واعتماد الرِّواية على نظرة شخصيَّة من شخصيَّاتها جوهريٌّ في بنية السَّرد وفنِّ الرِّواية، وهو ميزة الفنِّ السَّرديِّ بشكل أساسيٍّ بالمقارنة مع موادّ التَّاريخ العلميَّة، فيذكر جورج لوكاتش أنَّ "أيَّ وصف لا يشتمل على نظرة شخصيَّات العمل الأدبي إلى العالم لا يمكن أن يكون تامًّا. فالنَّظرة إلى العالم هي الشَّكل الأرقى للوعيِ. والكاتب يطمس العنصر الأهمَّ من الشَّخص القائم في ذهنه حين يهمل النَّظرة إلى العالم" (لوكاتش، 2006، 25).

ومكَّن السَّارد العليم الرِّواية من الانتقال بين العديد من الحكايات الفرعيَّة ومنامات "ميليا" انتقالًا عفويًّا يبدو أشبه بالاستماع إلى أحاديث شفويَّة وقصصٍ متوالية، تتوالد من بعضها. أتاح هذا الشَّكل من السَّرد إدخال التَّاريخ والذِّكريات الاجتماعيَّة والثَّقافيَّة، فأسلوب السَّرد الشَّفويِّ يوفِّر خصائص "التَّاريخ الشَّفوي"، الذي "يخبرنا أقلَّ عن الأحداث في التَّاريخ وأكثر بكثير عن أهميَّة الأحداث" (Masalha, 2014, 40)، وهذا يتلاءم مع فكرة تمثيل الحدث التَّاريخيِّ سرديًّا عبر تتبُّع انعكاساته في التَّجارب الفرديَّة والتَّفاصيل الاجتماعيَّة، بدلًا من التَّركيز على الأحداث الكبرى كما سبقت الإشارة إلى ذلك.

إنَّ الحكاية الرَّئيسة في الرواية أساسًا قصَّةُ زواج "ميليا" من منصور، لكنَّ العديد من الأحداث والحكايات الفرعيَّة تقطع سير الأحداث؛ إذ تظهر العديد من القصص عن ذكريات "ميليا" ومنصور وعائلتيهما وأماكنهما بقطع تدفُّق السَّرد الذي يُجسِّد نموذًا لأسلوب الاستطراد. تدور أحداث الحكاية الرَّئيسة من عام 1946-1948، وتتأرجح الحكايات الفرعيَّة الأخرى ذهابًا وإيابًا، فتكون هذه الحكاية، نتيجة لذلك، إطارًا تتولَّد منه العديد من القصص الأخرى بشكل غير تسلسليٍّ. تتشابه الحكايات التي تقود إلى حكايات أخرى الأسلوب الذي وصفه فرويد في التَّحليل النَّفسيِّ المعروف بـ "التَّداعي الحرِّ"، وفيه يحدث انتقالٌ حرٌّ بين الأفكار والمشاعر والرَّغبات والذِّكريات والأفكار انطلاقًا من كلمة أو صورة أو تصوُّر. (لابلانش وبونتاليس، 1997، 172) يظهر السَّرد في الرواية بهذا الأسلوب، فينتقل من قصَّة أو منامٍ إلى آخر، ومن كلمة أو صورة إلى حكاية أو حكايات. تصف الرِّواية "ميليا" بهذا الأسلوب:

"الكلمات كانت وسيلة ميليا إلى الانزلاق، تنزلق من كلمة إلى أخرى، أو تنزلق في كلمة واحدة إلى مجموعة من الصُّور، ولا تعود قادرة على استعادة طرف الخيط الذي يسمُّونه بداية الحديث. لم يكن لخيطها طرف، تحكي كمن يلفُّ الخيطان، وتتابع من دون أن تستطيع ربط الأشياء بعضها بالبعض" (خوري، 2013، 161).

هذا الشَّكل من الانتقال العفوي والتِّلقائيِ يستدعي ما يُعرَف بالسَّرد الطَّبيعي، أو ما يُوصف بـ "الأشكال التِّلقائيَّة لسرد القصص" (Fludernik, 1996, 10-11). ويهيمن هذا الشَّكل على السَّرد في "كأنَّها نائمة"، فـ "ميليا" تواصل الانتقال من قصة أو خبر أو حلم إلى آخر، من بيروت إلى الناصرة، أو إلى يافا، أو عودة إلى بيروت، ومن الواقع إلى الحلم. ويبقى خوفها من الحرب وقصصها مع زوجها هو الخيط الرَّفيع الذي يوحِّد السَّرد. وتُعدُّ العفويَّة من السِّمات البارزة للسَّرد الشَّفويِّ التي تُمكِّن من زيادة طول السَّرد وتعقيده، (Fludernik, 1996, 58) وظهور مثل هذه السِّمة في السَّرد المكتوب يوهم بالشَّفويَّة وتُسمَّى بـ "الشَّفويَّة الزَّائفة" pseudo-orality، فيبدو الخطاب الأدبي كأنَّه "منطوقٌ وليس مكتوبًا" (Fludernik, 2014, 95).

ويحدث تكرار للعديد من الأحداث ليشي بالحالة النَّفسية غير القادرة على إدراك الأحداث حولها أو التَّخلُّص من آثاره عليها وعلى سلوكها، وهو ما يُسمِّيه فرويد "التَّكرار القهريّ"؛ إذ لا يتمكَّن الشَّخص من الانفصال عن الأحداث المُرعبة والمخيفة التي أحاطت به أو شكَّلت مصدر قلقه له، وبالتَّالي لا يكون قادرًا على التَّعامل معها منطقيًّا وعقلانيًّا (فرويد، 1996، 58) تصبح الأحداث المرعبة التي لم تتوفَّر لأشخاصها فرصة فهمها ضاغطًا نفسيًّا مُلِحًّا يعاود الظُّهور بصورة مستمرَّة، وتكون "مثل روح هائمة" (فرويد، 1984، 138).

خاتمة

تتبَّع هذا البحث طبيعة التَّمثيل السَّرديِّ للنَّكبة الفلسطينيَّة في رواية إلياس خوري "كأنَّها نائمة"، وأبرز مجموعة السِّمات والعناصر السَّرديَّة التي وظَّفتها الرِّواية لتحويل تلك الحادثة التَّاريخيَّة المحوريَّة في تاريخ فلسطين الحديث والمنطقة العربيَّة بأسرها إلى حكاية روائيَّة تتجاوز عن الأحداث الكبرى التي تُعدُّ مجال اشتغال علم التَّاريخ. وأوضح البحث أنَّ نفيَ الرِّوائيِّ إلياس خوري وجودَ أيِّ علاقة بين أحداث الرِّواية وأيِّ أحداث أو أشخاصٍ أو أسماء حقيقيَّة، وأنَّ قوع ذلك محض صدفة وخالٍ من أيِّ قصد يلفت الانتباه إلى الصِّلة بالحقائق التَّاريخيَّة أكثر مما ينفيها، لا سيَّما أنَّ الرِّواية تُعبِّر عن انعكاس حدث النَّكبة في حقبتها الزَّمنيَّة وبيئتها المكانيّة المُحدَّدتين والمعروفتين. لكنَّ هذا التَّمثيل للنَّكبة لم يكن سردًا مباشرًا لأحداثها، وإنَّما قُدِّم عبر تجربة "ميليا" لتلك الأحداث، وقد عبَّرت تجربتُها بما فيها من خوف وقلق وذُهول عن جانب من التَّفاصيل الشَّخصيَّة التي يتجاوز عنها التَّاريخ. وبيَّن البحث أنَّ الرِّواية اعتمدت جملة من الأساليب لتمثيل تلك الأحداث في سردٍ روائيٍّ يتَّصف بالأدبيَّة، منها هيمنة الحالة الضَّبابيَّة والأحلام على الشَّخصيَّة الرَّئيسة وعلى معظم أحداث الرِّواية، واللغة الأدبية والتَّفاصيل البسيطة في حياة "ميليا" وذكرياتها وعائلتها، والرَّواي العليم الذي يؤدِّي وظيفة مختلفة عن الرِّواية الكلاسيكيَّة، فظهر أنَّه يؤدِّي في الرِّواية دور المؤرِّخ الأدبيِّ، ويحيل إلى صوت الرِّوائيِّ إلياس خوري الذي ارتبط أدبيًّا وفكريًّا ونضاليًّا بالقضيَّة الفلسطينيَّة، لذلك يمكن وصفه بالمثقَّف العامِّ في تعبيره عن تاريخ فلسطين ومعاناة أهلها.

المصادروالمراجع

أبو ديب، ك. (2007). *الأدب العجائبي والعالم الغرائبي*. بيروت: دار السَّاقي.

جبرا، ج. (1985). *البحث عن وليد مسعود*. عمان: مكتبة الشَّرق الأوسط.

دي مان، ب. (2000). *العمى والبصيرة: مقالات في بلاغة النقد المعاصر*. (ط1)، ترجمة: سعيد الغانمي، القاهرة: المجلس الأعلى للثَّقافة.

ريكور، ب. (2006). *الزَّمان والسَّرد: الحبكة والسَّرد التَّاريخيّ*. ج1، (ط1)، ترجمة: سعيد الغانمي وفلاح رحيم، بيروت: دار الكتاب الجديد المتحدة.

ريكور، ب. (2001). *من النص إلى الفعل*. (ط1) ترجمة: محمد برادة وحسان بورقية، القاهرة: عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية.

شاخت، ر. (1980). *الاغتراب*. (ط1)، ترجمة: كامل يوسف حسين، بيروت: المؤسسة العربيَّة للدِّراسات والنَّشر.

عبابنة، س. (2015). السَّرد الرِّوائيُّ والرُّؤية التَّاريخيَّة في رواية قناديل ملك الجليل لإبراهيم نصر الله. *دراسات: العلوم الإنسانيَّة والاجتماعيَّة*، 42(2)، 1533-1546.

فرويد، س. (1984). *التَّحليل النَّفسيُّ لرهاب الأطفال: هانز الصَّغير*. (ط1)، ترجمة: جورج طرابيشي، بيروت: دار الطَّليعة للطِّباعة والنَّشر.

فرويد، س. (1996). *ما فوق مبدأ اللذة*. (ط5)، ترجمة: إسحاق رمزي، القاهرة: دار المعارف.

فضل، ص. (1978). *نظريَّة البنائيَّة في النَّقد الأدبي*. (ط1)، القاهرة: مكتبة الأنجلو المصريَّة.

مارتن، و. (1998). *نظريَّات السَّرد الحديثة*، ترجمة: حياة شرارة، القاهرة: المجلس الأعلى للثَّقافة.

مرتاض، ع. (1998). *في نظريَّة الرِّواية: بحث في تقنيات السَّرد*. الكويت: المجلس الوطني للثَّقافة والفنون والآداب.

لابلانش، ج. وبونتاليس، ج. ب. (1997). *معجم مصطلحات التَّحليل النَّفسيّ*. (ط3)، ترجمة: د. مصطفى حجازي، بيرزت: مجد/المؤسسة الجامعية للدراسات والنَّشر والتوزيع.

لوكاتش، ج. (1986). *الرِّواية التَّاريخيَّة*. ترجمة: صالح جواد كاظم، القاهرة: المجلس الأعلى للثَّقافة.

لوكاتش، ج. (2006). *دراسات في الواقعيَّة*. تر. نايف بلوز، بيروت: المؤسسة الجامعيَّة للدِّراسات والنَّشر والتَّوزيع.

هياس، خ. (2001). *سيرة جبرا الذَّاتيَّة في البئر الأولى وشارع الأميرات*. دمشق: منشورات اتحاد الكتاب العرب.

وايت، هـ (2017). *محتوى الشَّكل: الخطاب السَّرديُّ والتَّمثيل التَّاريخيُّ*. (ط1)، ترجمة: نايف ياسين، المنامة: هيئة البحرين للثَّقافة والآثار.+++ .

References

Ababneh, S. (2016). Narrative and Historical Vision in "Qanadeel Malik Al-Jaleel" Novel. *Dirasat: Human and Social Sciences*, 42(2).

Abu Deeb, K. (2007). *Fantastic Literature and the World of the Marvelous*. Beirut: Dar Al Saqi.

Creswell, R. (2017). The Art of Fiction, Interview with Ilias Koury. *The Paris Review*, 23(3), 20-50.

Dawson, P. (2009). *The Return of Omniscience in Contemporary Fiction. Narrative*, 17(2), 143-161.

De Man, P. (2000). *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism* (1st ed.). Translated by Saeed Al-Ghanmi. Cairo: Supreme Council of Culture.

Fadl, S. (1978). *The Theory of Structuralism in Literary Criticism* (1st ed.), Cairo: Anglo-Egyptian Library.

Fludernik, M. (1996). *Towards a `Natural' Narratology*. London and New York: Routledge.

Fludernik, M. (2014). Conversational Narration - Oral Narration. In *Handbook of Narratology*, (pp. 93-104), 1, 2nd edition, ed. Peter Huhn, Jan Chritoph Meister, John Pier, and Wolf Schime, Berlin/Boton: Walter de Gruyter GmbH.

Freud, S. (1984). *The Psychoanalysis of Child Phobia: Little Hans* (1st ed.). Translated by George Tarabishi. Beirut: Dar Al-Tali'a for Printing and Publishing.

Freud, S. (1996). *Beyond the Pleasure Principle* (5th ed.). Translated by Ishaq Ramzy, Cairo: Dar Al-Maaref.

Hiyas, K. (2001). *Jabra's Autobiography in The First Well and The Princesses' Street.* Damascus: Arab Writers Union Publications.

Jabra, J. (1985). *In Search of Walid Masoud*. Amman: Middle East Library.

Laplanche, J. & Pontalis, J. B. (1997). *Dictionary of Psychoanalysis Terms* (3rd ed.). Translated by Dr. Mustafa Hijazi. Beirut: Majd/University Institution for Studies, Publishing and Distribution.

Levy, L. (2012). Nation, Village, Cave: A Spatial Reading of 1948 in Three Novels of Anton Shammas, Emile Habiby, and Elias Khoury. *Jewish Social Studies: History, Culture, Society*, 18 (Spring/Summer), 10-26.

Lukács, G. (1986). *The Historical Novel*. Translated by Saleh Jawad Kazem. Cairo: Supreme Council of Culture.

Lukács, G. (2006). *Studies in Realism*. Translated by Naif Belous. Beirut: University Institution for Studies, Publishing and Distribution.

Masalha, N. (2014). Liberating Methodologies and Nakba Studies: Palestinian History and Memory from Below as Sites of Lifelong Learning. *Holy Land Studies*, 13(1), 25–69.

Martin, W. (1998). *Modern Narrative Theories*. Translated by Hayat Sharara. Cairo: Supreme Council of Culture.

Murtad, A. (1998). *On the Theory of the Novel: A Study of Narrative Techniques*. Kuwait: National Council for Culture, Arts and Letters.

Ricoeur, P. (2006). *Time and Narrative: Plot and Historical Narrative*, 1, (1st ed.). Translated by Saeed Al-Ghanmi and Falah Rahim. Beirut: Dar Al-Kitab Al-Jadeed Al-Muttahida.

Schacht, R. (1980). *Alienation* (1st ed.). Translated by Kamel Youssef Hussein. Beirut: Arab Institute for Studies and Publishing.

Slyomovics, S. (2007). The Rape of Qula, a Destroyed Palestinian Village. in *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of memory*. (pp. 27-52). Ed. Ahmad H. Sa'di, Lila Abu-Lughod, New York Chichester, West Sussex: Columbia University Press.

White, H. (2017). *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation* (1st ed.). Translated by Naif Yaseen. Manama: Bahrain Authority for Culture and Antiquities..