

يهودا شنهاف - شهرباني*

النحو السياسي للغائبين: ملاحظات بشأن

ترجمة "نجمة البحر" (ستيلاً مارس) إلى العبرية**

تُرجمت رواية الياس خوري الأخيرة "أولاد الغيتو: اسمي آدم"، في جزءها الأول والثاني، إلى العديد من اللغات، ومنها العبرية. وهذه المقالة تتناول أساساً الجزء الثاني "ستيلاً مارس"، وكذلك الجزء الأول، فهما مرتبطان موضوعاً وتسلسلاً زمنياً، وبالتالي من الممكن قراءتهما من البداية إلى النهاية، أو البدء بالنهاية والانتقال إلى البداية.

حاضر، لأن الحاضر يتبدد ويصبح بمثابة ذكرى بمجرد حدوثه. يجد آدم نفسه عالماً بين المستقبل الذي حُدّد مسبقاً، والماضي الذي لا ينفك يقضّ مضجعه - حتى تؤدي الأشباح والأرواح التي تطرق أبواب عالمه

مع أن "ستيلاً مارس" هي الجزء الثاني من "أولاد الغيتو: اسمي آدم" إلا إنه يمكن قراءة الروایتين بالترتيب العكسي لأن كل واحدة منهما لا تتقيد بالتسلسل الزمني للأحداث. تتكون كلتا الروایتين من طبقات زمان/مكان تتشابه مع تاريخ آدم دنون وسيرته الذاتية التي تنتقل، كما في آلة السفر عبر الزمن، بين الماضي والمستقبل والعوالم الموازية. في "أولاد الغيتو"، نلتقي، خلال العقد الأول من القرن الحالي، بآدم، وهو رجل فلسطيني في الأعوام الأخيرة من حياته، يحاول أن يروي بصيغة المتكلم ذكرياته عن غيتو اللد. يعيش آدم في نيويورك بلا زمن

* أستاذ علم الاجتماع في جامعة تل أبيب، وزميل باحث في معهد فان لير في القدس.
** نُشر النص بالأصل في خاتمة النسخة العبرية عن رواية "نجمة البحر" - "ستيلاً مارس". وقد صدرت الرواية عن سلسلة مكتوب - أدب عربي بالعبرية في نهاية سنة ٢٠١٩، ونقلت النص من العبرية إلى العربية كفاح عبد الحليم، صحافية ومترجمة، حررت موقع "اللسعة" الإلكتروني لعدة أعوام، وحررت الترجمة إياد برغوثي، كاتب ومترجم شغل منصب رئيس جمعية الثقافة العربية في حيفا سابقاً.

جيل المراهقة، اكتشاف الجنس، دراسته في الجامعة، هويته السياسية، وسيرورة التأمل الذاتي التي تنتهي بالولادة من جديد. تعرض الرواية صوراً من حياة حيفا تكشف عن البهلوانيات الأدبية التي كتبت عن حيفا، وتتبع ألعاب الهوية التي يخوضها الشاب الفلسطيني في الدولة اليهودية. في سنة ١٩٦٣، وهو ما زال في الخامسة عشرة من عمره فقط، يترك آدم بيت والدته التي تتزوج برجل آخر غير والده، ويخرج في رحلة ملتوية الطرق يضطر خلالها إلى لبس قناع يجعله يخون، مرة تلو الأخرى، توقعات من حوله. وبالمصادفة، يلتقي على الطريق بين الناصرة وحيفا بغابرييل، صاحب كراج يهودي يشبهه بشقيقه الذي قُتل في الحرب. يدعو غابرييل آدم إلى العمل لديه في الكراج، ويخصص له مكاناً للنوم في شقة مهجورة في وادي الصليب، ويهتم بنقله إلى مدرسة ثانوية يهودية. يقع آدم في حب رفقة، ابنة غابرييل، وعندما يكتشف غابرييل ذلك يجنونه من خيانة العربي ويرمي به إلى الشارع. يترك آدم وادي الصليب وينتقل إلى العيش في مخبز في وادي النسناس، ويبدأ في خضم ذلك دراسته في كلية الأدب العبري في جامعة حيفا. يفتح عالم الأدب آفاقاً جديدة أمام آدم، تجعله يلتقي، هو وأستاذه في الأدب - مرة أخرى بمصادفة غريبة - بمارك إيدلمان، بطل غيتو وارسو. هذه المصادفات وغيرها تخلق كرة متدرجة من الاكتشافات والخيانات التي تقود آدم إلى اكتشاف سر عائلي يقلب سيرته الذاتية رأساً على عقب. في "ستيلاً مارس"، يتنازل آدم عن حقه في الكلام - والسبب كما يبدو، هو فشله في رواية قصة كاملة في "أولاد الغيتو" -

المكبوت، إلى موته في مشهد يشبه، إلى حد بعيد، موت/انتحار الشاعر الفلسطيني راشد حسين بسيجارة مشتعلة في سريره. يترك آدم وراءه دفاتر دون فيها سيرته بناء على القصص التي سمعها عن طفولته في غيتو اللد. كتاباته منسوجة من الحقيقة والخيال: قصص، وكتابات ومخطوطات لا تنجح في تشكيل قصة واحدة متماسكة وتوؤل في نهايتها إلى الصمت. يقول آدم: "كتبت كثيراً لأكتشف أن الصمت أكثر بلاغة من الكلام، وأنني أريد لهذه الكلمات أن تحترق" ("أولاد الغيتو"، ص ٢٥). وفي موضع آخر: "هذا هو مصير البشر ومصير الكلمات. فالكلمات تموت أيضاً، وتترك أنيناً نازفاً، مثل الأنين الذي ينبعث من أرواحنا، وهي تتلاشى في ضباب النهاية" ("أولاد الغيتو"، ص ٢١). وهذا الصمت الذي اختاره آدم (أو الصمت الذي اختار آدم) لا يعني غياب الكلام بالضرورة، وإنما هو لغة بطبقات مخفية وإمكانات وأشكال تعبير عديدة، وهو يعبر، على اختلاف تعابيره - بالعبرية وبالعربية - عن الطريق المسدودة التي وصل إليها، وعن عدم قدرته على استكمال قصته بصورة متماسكة بصيغة المتكلم. تتناول "أولاد الغيتو" محطتين متباعدين في قصة حياة آدم، طفولته المبكرة وخريف حياته، وتغفل العمود المركزي في سيرته الذاتية. تسعى "ستيلاً مارس"، في المقابل، لتغطية هذا النقص، إذ تعيدنا إلى فترة مبكرة من حياته، وتسلط ضوءاً جديداً على تلك النهاية المعروفة مسبقاً. تجري أحداث الرواية بأغلبيتها في حيفا في ستينيات القرن الماضي، وهي تؤسس المحور المركزي في سيرة حياة آدم: التنشئة الاجتماعية المبكرة،

ويودعه في يد طرف ثالث مستتر. هنا بالضبط يكمن المفتاح لقراءة الرواية التي تبدأ بسؤال عن هوية ذلك الضمير المستتر الذي يتحدث باسم آدم. هل هو آدم نفسه الذي يفقد قدرته على قول "أنا"، أي قدرته على أن يكون فاعلاً سيادياً؟ هل يتظاهر ويدّعي أنه راوٍ بصيغة الغائب؟ لقد انقسم آدم إلى شخصيتين (قرر آدم أن يقسم نفسه "نصفين؛ نصفاً للحضور ونصفاً للغيب")، ("ستيلاً مارس" ص ١٤)، أم إن المؤلف الخفي أخذ منه زمام الأمور ونقلها إلى غائب آخر بسبب فشله الباهر في "أولاد الغيتو"؟ تستهل الرواية بسلسلة من الأسئلة ما بعد الأدبية وما بعد اللغوية: كيف يستطيع الغائبون الكتابة عن زمان/مكان يغيبون عنه؟ هل يستعين الغائبون بمن عايش الأحداث ويذكرها بصيغة المتكلم؟ ماذا يجري للمتكلم عندما تصادر منه قصته وتوضع في يد ذلك الضمير المستتر؟ يكتسب هذا السؤال المتعلق بالضمائر في القواعد، معنى مادياً ومكانياً عندما يصادف آدم للمرة الأولى شخصاً ميتاً هو صديقه إبراهيم حارس المرمى الذي يُقتل خلال لعبة كرة قدم. ينظر آدم إلى الجثة الممددة على النقالة ويرى كيف تنفصل الروح عن الجسد، كيف يتحول الجسد إلى جثة مجهولة، وكيف تضحي ملامح صديقه المألوفة قناعاً مصفراً وتفقد اسم صاحبها. هكذا، تندمج عناصر الأدب (موقف الراوي)، والقواعد (الضمائر)، والواقع المادي (الجسد الذي يفقد اسمه عندما يصبح جثة)، وتخلق بنية أدبية سياسية لإعادة التفكير ليس فقط في عبارة "الحاضرين - الغائبين" التي رُسخت في القانون، بل في النحو السياسي للغائبين أيضاً.

بيد أن نقل مكانة الراوي من ضمير المتكلم إلى ضمير الغائب لا يجعله أكثر صفاءً أو وضوحاً. فمنذ الصفحة الأولى في "ستيلاً مارس"، يقول الراوي إن آدم حصل على الشقة في وادي الصليب كهدية من غابرييل بمناسبة عيد ميلاده السادس عشر، وهو الادعاء غير المحتمل نظراً إلى أن آدم كان عامل نظافة عربياً في كراج غابرييل اليهودي. ومن المرجح أن يقوم المترجم في مثل هذه الحالة، وبشكل فطري وفوري، بتعديل هذا الادعاء كي يحافظ على صدقية القصة. في موضع آخر، يتوجه رباح، الحارس في حديقة بنيامين، إلى آدم ويسأله: "أتاه يهوديم؟" (عبرية مكسرة تعني: أنت يهودي؟)، وهنا أيضاً يميل المترجم إلى تصليح الخطأ النحوي فوراً. لكن، عند مواصلة القراءة في الرواية تزيد الاحتمالات بالأكثر تكون هذه الأخطاء من صنع خوري، وإنما من صنع الراوي الغائب الذي لا يعرف الحقائق جيداً ولا يتقن العبرية. مرة أخرى يحتار المترجم: هل يعدّل هذه الانحرافات أم يبقيها كما هي؟ يتعلق ذلك طبعاً بقرار مسبق عن مدى صدقية الراوي، وأيضاً بقرار المترجم إبقاء رموز في الترجمة بشأن غربة الراوي الغائب. فإذا كان المترجم قد مال في المراحل الأولى إلى تعديل النص وترميمه، مثلما حدث في الأمثلة المذكورة أعلاه، فإنه في المراحل التالية تتشكل صورة كاملة أكثر، ومعها استنتاج بأننا أمام راوٍ ضعيف، متردد، مقيد، لا يعوّل عليه دائماً، ويفتقر إلى الصدقية في كثير من الأحيان.

ظهرت في الأدب نماذج متنوعة من عدم الصدقية الذي ينبع من الضعف الذهني للراوي (مثل بنجي في "الصخب والعنف"

ويودعه في يد طرف ثالث مستتر. هنا بالضبط يكمن المفتاح لقراءة الرواية التي تبدأ بسؤال عن هوية ذلك الضمير المستتر الذي يتحدث باسم آدم. هل هو آدم نفسه الذي يفقد قدرته على قول "أنا"، أي قدرته على أن يكون فاعلاً سيادياً؟ هل يتظاهر ويدّعي أنه راوٍ بصيغة الغائب؟ لقد انقسم آدم إلى شخصيتين (قرر آدم أن يقسم نفسه "نصفين؛ نصفاً للحضور ونصفاً للغيب")، ("ستيلاً مارس" ص ١٤)، أم إن المؤلف الخفي أخذ منه زمام الأمور ونقلها إلى غائب آخر بسبب فشله الباهر في "أولاد الغيتو"؟ تستهل الرواية بسلسلة من الأسئلة ما بعد الأدبية وما بعد اللغوية: كيف يستطيع الغائبون الكتابة عن زمان/مكان يغيبون عنه؟ هل يستعين الغائبون بمن عايش الأحداث ويذكرها بصيغة المتكلم؟ ماذا يجري للمتكلم عندما تصادر منه قصته وتوضع في يد ذلك الضمير المستتر؟ يكتسب هذا السؤال المتعلق بالضمائر في القواعد، معنى مادياً ومكانياً عندما يصادف آدم للمرة الأولى شخصاً ميتاً هو صديقه إبراهيم حارس المرمى الذي يُقتل خلال لعبة كرة قدم. ينظر آدم إلى الجثة الممددة على النقالة ويرى كيف تنفصل الروح عن الجسد، كيف يتحول الجسد إلى جثة مجهولة، وكيف تضحي ملامح صديقه المألوفة قناعاً مصفراً وتفقد اسم صاحبها. هكذا، تندمج عناصر الأدب (موقف الراوي)، والقواعد (الضمائر)، والواقع المادي (الجسد الذي يفقد اسمه عندما يصبح جثة)، وتخلق بنية أدبية سياسية لإعادة التفكير ليس فقط في عبارة "الحاضرين - الغائبين" التي رُسخت في القانون، بل في النحو السياسي للغائبين أيضاً.

نصفيين)، والتي تتضح معانيها بالتدرج مع التقدم في قراءة الرواية.

يزداد عدم الثقة بصدق الراوي عندما يفتحم الراوي الحدث الذي تتم روايته كي يذكر القراء بمكان وزمان القصة - وكذلك بمجرد وجوده. فعلى سبيل المثال، عندما يترتب عليه أن يروي قصة رحلة آدم إلى غيتو وارسو التي تمت في سنة ١٩٦٤، يكتب:

يحق لكاتب هذا النص، وهو يروي سيرته، أن يسأل نفسه لماذا يستعيد هذه الرحلة إلى وارسو؟ ولماذا يتلعتن ويفقد حيلته ويجد نفسه عاجزاً عن الكتابة؟ ("ستيلا مارس"، ص ٢٢٢).

يعلل الراوي عدم صدقيته بكون آدم نفسه مرتبكاً وغير قادر على استعادة الأسباب التي جعلته يخرج في هذه الرحلة، ويصف فقداناً معيناً للسيطرة على رواية القصة، كاشفاً بهذا عن خبايا العمل الأدبي ومحدوديته:

الحكايات لا تنتهي، بحسب رغبة الكاتب، أو حين يضع نقطة النهاية بسبب عجزه عن المتابعة، أو عندما يريد لحكايته أن تتحول إلى علامة استفهام في وعي القراء.

عندما ينهي الكاتب قصته، فإن هذا لا يعني سوى أن الكتابة ستفيض عن دفتي غلاف الكتاب، وتتابع مسيرتها كما تشاء ("ستيلا مارس"، ص ٣٠٧).

أيضاً عندما يصف لقاء آدم بكرمي، يعتذر الراوي أمام القراء في نقاش ما بعد أدبي

لفوكنر، أو هولدن كولفيلد في "الحارس في حقل الشوفان" لسالينجر، ومن القدرة على تحليل الواقع المبهم (مثل الرواة الأربعة في "راشومون" لريونوسكي أكو تاغاوا)، ومن خدعة (مثل بريوني طاليس في "الكفارة" لإيان ماك إيوان)، أو من سذاجة معينة لدى الراوي (مثل "فورست غامب" لونسون غرووم). هناك أمثلة للراوي الذي يفتقر إلى الصدقية في الأدب العبري كذلك، مثل تيرتسا في "في مقبل عمرها" لشاي عجنون، وحنا غونن في "ميخائيلي" لعاموس عوز. وينبع عدم الصدقية في هذه الحالات عن وعي محدود لا يدرك محدوديته - بينما تقف من ورائه صلاحية أعلى تقدم لنا نحن القراء رموزاً لمحدوديته.

يبدو أن السبب وراء عدم صدقية الراوي في "ستيلا مارس" هو انعدام عميق للمعرفة ينبع من غيابه ومن بعده، زمانياً ومكانياً، عن الأحداث، واللذين يشحنهما الوقت الذي يمر، بطبيعة الحال، بمعانٍ جديدة. وفي مثل هذه الحالة، يفقد إمكان "تصليح" النص شرعيته، فالأمر يتطلب قدراً كبيراً من الحساسية للحفاظ على مكانة الراوي الذي يفتقر إلى الصدقية من دون الوقوع في فخ تعديله.

كان لي الشرف بأن أتواصل بشكل دائم مع إلياس خوري، وفي إحدى المكالمات التي أجريناها، عندما حدثته عن ترددي إزاء مسألة الشقة التي حصل عليها آدم كهدية، أصرّ على إبقاء الادعاء على حاله. وقد فهمت بشكل متدرج أن هذه لم تكن زلة قلم، وإنما استراتيجية أدبية للمؤلف الخفي أو الراوي الغائب (بما يشمل إمكان كون الراوي هو النصف الغائب لآدم الذي قسّم نفسه إلى

قرأ آدم عبارة أمان الغيتو وضحك من كاتب هذه السطور الذي يختبئ في الغياب كي يتمكن من استحضار طفولته التي ينظر إليها بصفتها طفولة شخص آخر.

كيف تجرؤ الذاكرة على أن تصف أيام غيتو اللد بالأمان؟ ("ستيلا مارس"، ص ١٧٩).

الرواية مشبعة برموز من هذا النوع، والتي تفضح، مرة تلو الأخرى، ثغرات العمل الخيالي الذي لا يستطيع أن يكون قصة "محبوكة كما يجب"، وتدل على عدم قدرة الراوي الغائب على رواية قصة متماسكة. فهو يخطئ ويتعثر، ولا يتمكن من توضيح المكانة الأنطولوجية للأحداث، بل يجزّ القراء نحو أفكار خطأ بشأن ما يدور في خلد آدم، وينشغل بمسائل تتعلق بالتمثيلات والأنواع الأدبية، والتي تسحبه بعيداً عن ترابط القصة. لذلك، عندما يطلب من الراوي استعادة قصص القرى الممحية في الجليل وحبكها في إطار تكاملي وموثوق به، فإنه يشكو من كثرة الرواة والقصص:

حكايات أم الزينات وحكايات سبلان، مثل حكايات جميع القرى الدارسة، لا نهاية لها. لن يستطيع أي كاتب الإحاطة بتفصيلاتها، فهي تتفتق، كما تتفتق الجروح في جسد مهشم ("ستيلا مارس"، ص ٣٤١).

الالتباس وعدم الصدقية وهذه الألعاب في قواعد الأدب تجعل لغة الرواية صاحبة أكثر فأكثر، وبهذه الطريقة، يصبح ممكناً إسماع مزيد من الأصوات الخرساء. لكن، على ما يبدو،

يرمز إلى إضاعته الفرص بسبب عدم قدرته على رواية القصة فيقول:

أما ما كان من أمر كرمي، فقصة عجيبة تصلح لأن تكون مادة لرواية بوليسية. لكن، للأسف، لا وجود في الرواية العربية للرواية البوليسية. وإذا وجدت، فإنها لا ترقى إلى الروايات البوليسية الحقيقية، أو روايات التشويق كما كتبتها أغانا كريستي، بعقلانيتها الصارمة ومعادلاتها الرياضية المذهلة.

مصير رواية كرمي سيبقى مؤجلاً كرواية بوليسية، مع أنها مؤهلة لأن تكون الرواية العربية الأولى في هذا النوع، ومع ذلك فإن كاتب هذه السطور سيرويه بأسلوبه الذي يفتقر إلى التشويق ("ستيلا مارس"، ص ٣٩٤ - ٣٩٥).

في موضع آخر، وبعد أن يصفق آدم الباب مودعاً أستاذه بغضب، ينزعج الراوي ويدّعي أنه لا يمكن وصف هذا الوداع بصورة ميلودرامية بتلك الدرجة. وصف كهذا، على حد قوله، يلائم المسرحيات أو الأفلام السينمائية أكثر، أما في الروايات فلا تصل الأمور إلى ذروة ميلودرامية من هذا النوع. تنكشف عدم صدقية الراوي، كذلك، من خلال ردات فعل شخصيات أخرى في الرواية، ولا سيما آدم نفسه. فمثلاً، عندما يصف شعور آدم بالوحدة في حيفا، يذكر كيف ضاع آدم في أزقة مدينة حيفا، وكيف فقد الأمان الذي كان يشعر به في غيتو اللد. وكي يشك في صلاحية الراوي، يقوم المؤلف الخفي هنا بتجنيد آدم نفسه للمهمة:

تنطوي عليه محاولة تثبيت النحو والقواعد السياسية للغائبين.

انطلاقاً من مسألة الصدقية أو بغض النظر عنها، يكثر الراوي في "ستيلا مارس" من استخدام الأفكار المناقضة للواقع (counter-factuals)، والتي تشير إلى وجود عدد من الصيغ الممكنة للأحداث - "إلى ما لانهاية من المرايا الموازية" التي تذكر بمجموعة "حديقة الممرات المتشعبة" لبورخيس، إذ ينظم إمكانات متخيلة تعكس تعدداً في الأصوات، وتشير إلى تعدد الصلاحيات المتكلمة في مسرح آدم العاطفي.

هكذا مثلاً، عندما يودع آدم والدته يتوقع أن تناديه وأن تطلب منه أن يبقى. يستعيد الراوي هذا الإمكان بسبع صيغ مختلفة خطرت في ذهن آدم، وتشكل كل صيغة مسودة ممكنة لسابقتها: فمرة يتخيلها تمسك بيده وتذرف الدموع؛ في مرة ثانية، يتخيل بأنه يأخذ منها صورة والده ويغادر المكان؛ في المرة الثالثة تسحب حقيبته من يده، وتُخرج صورة حسن وتضمها إلى صدرها؛ في المرة الرابعة تمسكه من كتفه، وتنظر في عينيه وتقول أنها ستغادر معه؛ في المرة الخامسة تقف في طريقه لتمنعه من الخروج؛ في المرة السادسة تطلب منه، بينما تمسك بيده، ألا ينسى بأنها أمه، وتقول له أنها ستحبه حتى آخر يوم في حياتها؛ في المرة السابعة تتهاوى ويكون عليه أن ينحني كي يوقظها من إغماءتها بالقبلات. هكذا، يخلق الراوي العديد من الصيغ للحدث نفسه، والتي تسمح بتشكيل سيرورة مختلفة للقصة في عوالم موازية. هذه الإمكانيات مرتبة بأنواع أدبية وأساليب عديدة، ووفقاً لسلم عاطفي

فإن الراوي غير قادر أساساً على التعامل مع التعقيد الزمني للسيرورة الروائية، والذي بسببه لا يوجد تسلسل زمني بين روايتي "أولاد الغيتو" و"ستيلا مارس"، فهذا هو يكتب:

يقول منطق الحكاية إن لكل قصة قصة سابقة عليها، وقصة لاحقة بها. وحين تتورط في الكتابة، فعليك أن تحني لعصف دوائر الحكايات التي لا تنتهي إلا لتبدأ من جديد. أي أن ما يسميه النقاد ذروة لن تجده في الحكاية التي ترويها، إذ من المرجح أن يكون في حكاية سبقتها، أو في حكاية لحقت بها. وحين تقترب من كتابة هذه الحكايات سنكتشف أنك ترسم مرايا متوازية لا نهاية لها، وأنك سقطت صريع غوايات هذا العالم الغرائبي الذي ستعجز عن الخروج من متهاته ("ستيلا مارس"، ص ٣٠٨).

الطريقة التي يتعامل فيها النص مع الزمان/ المكان تؤثر بشكل كبير في شكل الترجمة لأنها تتطلب، ضمن أمور أخرى، تعبيراً نحويًا يقوم بصوغ الطابع المثالي، أو غير المثالي، للفاعل. مثلاً، محاولة من يعيش في زمن الماضي التام (والذي أصبح لاحقاً في سنة ١٩٤٨) أن يروي القصة بزمن المضارع المستمر. اختيار المضارع المستمر خلافاً للماضي التام ليس خياراً نحويًا فقط، بل سياسياً أيضاً، وهو يجسد نقصان الحاضر بنظرة الغائب المكانية، لأنه يعبر عن التمزق الجسدي عن المكان، وانفصال مؤشرات الزمن عنه. إنه فعل سياسي لتثبيت الحضور من جهة، والصعوبة التي ينطوي عليها هذا الإمكان من جهة أخرى. هذا هو الفخ الذي

١٩٦٥، أرسلت ثلاثة وفود إلى غيتو وارسو بمبادرة الناجية فريديكا مازيا. وقد أصبحت مازيا شخصية ثانوية في الرواية بعد هذه المحادثة. وبينما انتصرت المحاكاة في هذه الحالة على المنطق المحتمل، فإنه في حالات أخرى تظهر في الرواية إمكانات أخرى لمناقضة الواقع، لا تناقض الواقع الروائي فقط، بل التاريخي أيضاً.

عند الاقتراب من نهاية الرواية، مثلاً، تُذكر محادثة بين آدم وبين أبو حسن الحجر، وهو فلسطيني هاجر إلى الولايات المتحدة في شبابه وتعلم في جامعة برنستون حيث التقى في سنة ١٩٤٨ بألبيرت أينشتاين، وحاول إقناعه بالاحتجاج على مجزرة دير ياسين. يتم استيضاح هذا الإمكان المناقض للواقع خلال نقاش يميل إلى الفنية الشعرية بين أبو الحجر (عُرف عن نفسه كـ "لقيط المصادفة") وبين آدم، إذ يسأل أبو حسن الحجر آدم:

- إنت ليش عم تسألني كل هالأسئلة، أوعا تكون بدك تكتب قصة عني؟
- أنا بكتبش قصص.
- إنت عم تكذب عليّ بس عندي طلب رجاء: إذا كتبت عني، إياك تخبر قصة أينشتاين، لأنه ما حدارح يصدقها. رح يفكروك عم بتكذب.
- بس هيدي قصة حقيقية، ولأ لا؟
- أكيد حقيقية. بس الناس بتصدقش الحقيقة ("ستيلا مارس"، ص ٤٥٧).

حدث أم لم يحدث؟ هل الحديث هو عن إمكان تاريخي تحقق، أم هو فقط خطر في ذهن الراوي المتقد؟ على هذا النحو، يستطيع القارئ أن يتساءل ما إذا كان لقاء آدم

متصاعد يصل إلى ذروته في الميلودراما الأوبرالية إلى الإغماء والقبلات. وهذه الصيغ تبدو كمجموعة من الإمكانيات التي لا تتحقق، وهي تزيد من حدة المهانة التي يشعر بها آدم عند الوداع.

على غرار ذلك، عندما يطلب الأستاذ من آدم المشاركة في الرحلة إلى وارسو، يفكر آدم في أن يقول له أنه عربي. بحسب أقوال الراوي، يتخيل آدم مشهد الاعتراف هذا إلى ما لانهاية له من المرات، فيتصور كيف يستشيط الأستاذ غضباً ويسأل لماذا كذب عليه، لكنه يتخيل كذلك مشهداً عكسياً يقوم به الأستاذ باحتضانه ويقول له أنه يعتبره أماً من أم أخرى. آدم يصور لنفسه ما لانهاية له من الإمكانيات، لكنه، في نهاية المطاف، لا يعترف أمام الأستاذ. إن تعدد الصيغ الممكنة يعزز تعاطف الراوي مع رغبات آدم، وفي الوقت نفسه، يزيد في حدة الشعور بأن القصة بصيغتها الأولية حدثت في الواقع فعلاً.

من الممكن أن تظهر الحالات والأحداث المناقضة للواقع ليس فقط في الرواية، بل أيضاً في الواقع التاريخي الذي تتطرق إليه. ففي أحد الأيام، في الفترة التي كان يكتب فيها "ستيلا مارس"، اتصل خوري بي وسأل متى بدأت رحلات الطلاب إلى بولندا. قلت له إنها، على حد علمي، بدأت في التسعينيات، لكنه رفض إجابتي على الفور. "هل يعقل أنها بدأت في الستينيات؟" سأل، "فآدم يقول أنه خرج آنذاك ضمن وفد إلى زيارة لغيتو وارسو." قلت له على الفور إن ذلك غير محتمل لأنه لم يكن هناك رحلات إلى بولندا في سنة ١٩٦٥، لكن اتضح لي بعد بحث قصير في الأرشيف، قمت به في أعقاب تلك المكالمات، أن آدم كان على حق، فخلال الفترة ١٩٦٣ -

إلى آدم الذي يدرس الأدب العبري، أمّا آدم، صاحب الكراج اليهودي، فيتحول إلى غابرييل، وغابرييل، صاحب سيارة الموريس القديمة، يتحول إلى الكاتب العبري مناخم زخاريا الذي يبحث في الكراج عن مخبر عربي كي يكتب رواية. في هذه اللعبة الأدبية لا يعيد خوري كتابة مشهد الكراج من "العاشق" فقط، بل يتلاعب بالأزمنة أيضاً، ويستبق زمن السرد. فهو ينقل المشهد إلى بداية الستينيات عندما كتب يهوشوع قصة "أمم الغابات"، والتي صاغ فيها خرس الفلسطيني بصورة واضحة جداً للمرة الأولى: "[...] اتضح أنه عربي مسنّ وأخرس. قطعوا لسانه في الحرب. هم أم نحن، هل يشكل ذلك أي فارق؟ من يدري ماذا كانت الكلمات الأخيرة التي علقت في حلقه؟"*

يقلب خوري الموازين خلال محادثة ساخرة ذات فنية شعرية، تدور بين الكاتب مناخم زخاريا وبين آدم الفلسطيني بشأن إمكانات الكتابة:

الآن عثرت على بطلك يا صديقي، انطلق من الحقد الذي رأيته على وجوه العرب، واكتب عن بطلك العربي.
لا لا، أريد بطلاً مختلفاً، أريده لطيفاً ولا يحكي بهذه الصلافة.
هل تريد بطلاً أخرس؟ كلهم يحكون هكذا، هذا إذا حكوا.

أخرس؟ سأل مناخم.
نعم، أنا أعرفهم أكثر منك. الكثير منهم صاروا بكماً، أو يدعون ذلك.

بطل أخرس! لم لا؟ قد تكون فكرتك رائعة. أنت ذكي يا ولد [...] ("ستيلاً مارس"، ص 115).

العجيب بمارك إيدلمان خلال زيارته لبولندا في سنة ١٩٦٥ صيغة أخرى لإمكان مناقض للواقع، أم حدثاً جرى في "الواقع" الروائي الذي تصوغه الرواية. بحسب الراوي، فإن الحديث يدور هنا عن حدث حقيقي يعتمد على مصادفة غريبة وقعت في كلية الأدب العبري. عبارة "مصادفة غريبة" تتكرر بوضوح في العديد من المواقع في الرواية، وهذه المصادفة هي بمعنى اجتماع عدد من الأحداث من دون علاقة سببية واضحة فيما بينها، والتي تتشكل بواسطة تقاطع فجائي وغير متوقع بين الزمان والمكان. هكذا، مثلاً، يتم تعريف لقاء آدم بأستاذه كمصادفة غريبة، وكذلك كان لقاءه بغابرييل على طرف الطريق بين حيفا والناصرية بمثابة مصادفة، وطبيبة الأسنان التي يلتقيها مصادفة ("لكنّ امرأة التقاها مصادفة، سوف تحوّل المصادفة إلى ما يشبه القدر"), ("ستيلاً مارس"، ص ٤١٨). في هذا الحدث الذي يستطيع آدم أن يقرأ من خلاله سيرته الشخصية المبكرة كلها، تكون المصادفة نتاج رابطة الدم الخفية.

تقدّم الرواية كذلك إمكانات مناقضة للواقع إزاء الأدب العبري نفسه، وتبني مزيداً ومزيداً من العوالم الروائية والمرايا الموازية. ففصل "عشاق حيفا" يبني عالماً بديلاً من رواية "العاشق" للكاتب أ. ب. يهوشوع، فبشكل يشبه الكرنفال، يقلّب خوري الرموز والتمثيلات والأسماء في لعبة متعددة الأصوات تتغير فيها الأزمنة والأدوار. فالعامل الفلسطيني نعيم الذي يحفظ عن ظهر قلب قصيدة بياليك "مدينة الموت"، يتحول

* أ.ب. يهوشوع، "أمم الغابات" (تل أبيب: هكيبوتس هميتوحاد، ١٩٦٨)، ص ١٨ - ٢٣.

لرفقة؟ في هذه الحالة، قررتُ أن أترك الجملة بالعربية بأحرف عبرية، بلا ترجمة، وأضفت ملاحظة في النص، باللغة الماورائية نفسها، تشير إلى أن المترجم أيضاً اختار عدم ترجمة الجملة. لم أحاول بهذه الطريقة أن أكون مخلصاً لقرار آدم فقط، بل حاولت أيضاً تثبيت حضور المترجم ككائن من لحم ودم، لديه أجندة نظرية، ثقافية وسياسية، وهذا خلافاً لعرف المترجم الذي يتظاهر بأنه غير مرئي، ويحاول خلق نص شفاف إلى درجة أنه لا "يفضح" كونه ترجمة. إن إزالة عباءة المترجم الخفي - الغائب، وإدخاله إلى النص، هما تعبير عن أن المترجمين أصحاب أجندة تتوسط الرواية عند نقلها من العربية إلى العبرية، وأن عليهم الكشف عنها.

تزداد خاصية اللغة العربية نتيجة تعمق خوري باللغة و"لغة اللغة" (أو "لغة معرفة")، إذ يقوم بين الفينة والأخرى باستخدام تعريفات ما بعد لغوية ترمز إلى عجز الكلمات والقواعد والنحو. إن التعامل المكثف للرواية مع اللغة، وأساساً مع لغة اللغة (ما بعد اللغة)، يجعل الطريق أمام عملية الترجمة طويلة وملتوية وملأى بالحفر والمطبات اللغوية، الدلالية والاستطرادية، الأمر الذي يجعل كتابة الرواية من جديد باللغة العبرية صعباً. في أحد المواضع، يعدد آدم لدالية حبيبته ٢٠ كلمة من الكلمات العربية المرادفة للحب: الهوى؛ الصبوة؛ الصبابة؛ الدنف؛ الشغف؛ التتيم؛ الشجو؛ التباريح؛ الشجن؛ الجوى؛ الوجد؛ الكلف؛ العشق؛ النجوى؛ الشوق؛ الوصب؛ الاستكانة؛ الود؛ الغرام؛ الهيام. هذه الكلمات هي، عملياً، نتاج عملية ترجمة داخل اللغة نفسها. لهذا، فإن محاولة إعطاء معنى لكل واحدة من هذه الكلمات بواسطة القاموس

في الصيغة الجديدة للعاشق، يجرّ خوري الكاتب إلى القصة ويجعله شخصية في الرواية تضطر إلى مواجهة الشخصيات التي اختلقها. في هذه الحالة أيضاً، يسترسل خوري في الاستعارة اللغوية وينظر في جانبها المادي، فنرى الأخرس في "ستيلاً مارس" يحتج على الأدب العبري الذي يعتبر لسانه مبتوراً:

لا! لا! صرخ الأخرس وهو يحرك رأسه
يميناً ويساراً، ومدّ لساناً سليماً كي
يقول إن لا أحد قطع لسانه ("ستيلاً
مارس"، ص ١٠٢).

في نهاية الأمر، يعرض خوري أمامنا حركة أدبية - سياسية مضاعفة: فهو يستدعي الغائب ويتيح له تقديم شهادته التي تكشف عن خبايا الأدب العبري، فقط كي ندرك في نهاية الجولة ضعفه كراوي.

لا يضع خوري العثرات أمام الراوي فقط، بل أمام المترجم أيضاً، نتيجة استخدام تقنيات ما بعد لغوية مركبة، أو ملاحظات تنحطى عملية الترجمة، والتي تضع المترجم أمام معضلات لا تتعلق فقط بفهم النص بالعربية، أو بطريقة تحويله إلى العبرية. فعلى سبيل المثال، في أحد مشاهد الحب مع رفقة، يقتبس آدم جملة من قصيدة للحلاج تقول: "لم يزدني الورد إلا عطشاً". يحتار آدم كيف يترجم الجملة إلى العبرية ولا يجد لها موازية ملائمة فيقرر ألا يترجم القصيدة. ومع ذلك، هل يتوجب على المترجم أن يترجم الجملة إلى العبرية، أم أن يبقيها بصيغتها العربية غير مفهومة للقراء اليهود، مثلما هي غير مفهومة

الحكاية ناقصة. وكان عليه، كي ينقذ الحكاية، أن يؤلف قصصاً غرامية للرجل الكهل، ويقوله ما لم يقل " (ستيلاً مارس" ص ٤٤٧).
تصل عملية التأمل هذه إلى ذروتها عندما يظهر اسم المؤلف إلياس خوري ("الكاتب اللبناني مؤلف باب الشمس") في الرواية التي تحمل تشكيقاً من المؤلف الخفي في صدقية خوري نفسه ويشير إلى وجود أجندة خفية:

تكلم المؤلف اللبناني، بثقة عالية بالنفس، من دون أن يخطر في باله أن هناك دائماً حكاية قبل الحكاية، وأن الراوي لا يستطيع أن يروي الحكاية بصدق ما لم يأخذنا إلى الحكايات التي تقع خلف حكايته ("ستيلاً مارس"، ص ٢٦١).

يشكك الراوي، في "أولاد الغيتو" أيضاً، في صدقية إلياس خوري، وينعته بالكاذب، ويعرضه كشخص غير مطلع على الرواية الفلسطينية، وككاتب شوّه أقوال خليل أيوب، الراوي في باب الشمس.
هنا نعود إلى السؤال: هل آدم هو الذي يقوم بتضليل القراء، ويضفي على نفسه صيغة الغائب بعد أن انقسم إلى نصفين، كي يشكك في صدقية خوري المؤلف؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فكيف سيتحدث إلينا في الجزء الثالث من الثلاثية الذي يكتب في هذه الأيام؟ هل سيصمت مثلما حدث في "أولاد الغيتو"؟ هل سيفوض غائباً آخر ليروي قصته؟ وربما يخرج للبحث عن خليل أيوب (الراوي في باب الشمس)، الله وحده يعلم أين يختبئ، كي يفك رموز النحو السياسي للغائبين. ■

ستنتهي بما يمكن أن نسميه "لولباً معجماً"، ذلك بأن الحقول الدلالية للكلمات لا تتطابق باللغتين، كما أنها لا تملك الهرمية ذاتها، لا بالعربية ولا بالعبرية. وليس هناك طريقة للخروج من هذا اللولب من دون إيجاد مخرج عشوائي، لأن أي اختيار سينتهي بفيض ونقص في الوقت نفسه. يبقى إيمان واحد هو النقل الحرفي للكلمات العربية بأحرف عبرية وترتيبها بشكل عشوائي.

ترجم لدالية الحالات العشرين التي يمر بها الحب، كما وصفه العرب، لكنه لم يكن متأكداً من معاني الكلمات، فترجمة كلمات الحب إلى لغات أخرى مستحيلة، لأن الحب لا يترجم ("ستيلاً مارس"، ص ٤٢٩).

ومثلما ذكرنا، فإن الحقول الدلالية لهذه الكلمات لا تتطابق بين اللغات المتعددة، ولا في اللغات نفسها، ولهذا تتعقد مهمة الترجمة أكثر فأكثر لأن هذا التعدد يخلق فيضاً ونقصاً في الوقت ذاته. يُدغم هذا المبنى اللغوي المتعدد الطبقات في عملية الترجمة، ويجب إعادة النظر في الوفاء للهابيتوس القومي ومعاجمه، فعدد الكلمات المرادفة للحب بالعبرية ضئيل وشحيح في مقابل عددها بالعربية.

في هذا المثال، تتحول الترجمة من بديل من الأصل - أي نصّ يحل محل الأصل - إلى ما بعد النص الذي يوضع إلى جانب النص الأصلي، وأحياناً يضيئه بضوء آخر. فخوري نفسه لا يؤمن بتماسك الأصل، ويعكس، مرة تلو الأخرى، عدم قدرة الراوي على رواية القصة، مثلما جاء في الاقتباس التالي: "ندم آدم لأنه روى لدالية حكاية أبي حسن الحجر، إذ بدت