روایت زندگی در تعلیق

زمان معلق و حافظهٔ ناتمام: بازنمایی نکبت، تبعید و بازگشت در *دروازهٔ خورشید*

مونا آل‌سید



«سه ماه است که از هر واکنشی عاجزم. فقط همین مردِ معلق بر بستر است که باعث می‌شود نبض و لرزهٔ هرچیزی را حس کنم. از سه ماه پیش، او در بیمارستان جلیل که من در آن طبابت یا ادعای طبابت می‌کنم افتاده و من کنارش تلاشم را می‌کنم. مرده است یا زنده؟ نمی‌دانم. دارم کمکش می‌کنم یا عذابش می‌دهم؟ دوستش دارم یا از او بیزارم؟ برای او روایت می‌کنم یا به او گوش می‌دهم؟» (خوری، ۱۴۰۰: ۲۳)

در روزهای پس از دی ۱۴۰۴ پیوسته با این پرسش درگیر بوده‌ام که شاید یکی از مهم‌ترین تجربه‌های سیاسی زندگی‌ام در ماه‌های گذشته نه جنگ و آتش‌بس و نه حتی تلاش برای رسیدن به آزادی و سرخوردگی جمعی و فردی پس از سرکوب، بلکه تجربهٔ وضعیتی بوده است که در آن از زندگی و مرگ بازداشته شده‌ام. وضعیتی که در آن فاجعه رخ داده است، اما پایان نیافته؛ زندگی ادامه دارد، اما دیگر به وضعیت پیش از فاجعه

بازنمی‌گردد؛ آینده وعده داده می‌شود، اما گویی هرگز از راه نمی‌رسد. و ما نه در آستانهٔ مرگ یا زندگی، بلکه در آستانه‌ای دائمی میان این دو، میان بازگشت و تبعید، میان امید و فقدان سکونت کرده‌ایم. در چنین شرایطی احساس می‌کردم در موقعیتی گرفتار شده‌ام/ایم که هرگز بسته نمی‌شود و در آن گذشته همچون مطالبه‌ای اخلاقی در اکنون بازمی‌گردد. افقی که هنوز تحقق نیافته است و همین وضعیت، نسبت انسان با زمان و جهان را دگرگون می‌کند. وضعیتی که می‌توان آن را تعلیق نامید؛ تعلیقی که نمی‌توان آن را صرفاً حالتی روان‌شناختی یا وضعیتی حقوقی دانست؛ بلکه صورتی از سازمان‌یافتن زمان تاریخی است. چند سالی است در مواجهه با تجربه‌هایی ازاین‌دست ـ جنگ و اشغال و سکونت در وضعیت تعلیق ـ به فلسطین بازمی‌گردم. فلسطین برای من در این لحظات صرفاً موضوعی برای به‌کارگیری نظریه نیست؛ فلسطین خود یکی از مکان‌های تولید نظریه دربارهٔ زمان، حافظه و زیستن در وضعیت ناتمام است. روایت‌های برآمده از فلسطین تنها تاریخ فلسطین را بازگو نمی‌کنند، این روایت‌ها شکل خاصی از بودن و ماندنِ در تاریخ را به تصویر می‌کشند؛ شکلی که در آن گذشته سپری نمی‌شود، حال استقرار نمی‌یابد و آینده پیوسته به تعویق می‌افتد. اگر فلسطین را بتوان یکی از نمودهای پیوستهٔ تجربهٔ «زندگی در تعلیق» دانست، *دروازهٔ خورشید* شاید دقیق‌ترین روایت ادبی این تجربه باشد. رمان *دروازهٔ خورشید* از الیاس خوری روایتی از فلسطین، نکبت، تبعید، حافظه و بازگشت ناممکن است. روایت در یک بیمارستان/پناهگاه موقت می‌گذرد، جایی که خلیل، ناـپزشک و راوی، کنار یونس، رزمنده و بازمانده‌ای دراغمافرورفته، نشسته است و بی‌وقفه برای او سخن می‌گوید. معلوم نیست یونس صدای او را می‌شنود یا نه، همان‌گونه که معلوم نیست یونس میان زندگی و مرگ کجا ایستاده است. از خلال این گفت‌وگو با تاریخ آوارگی و اشغال، رمان با دربرگرفتن چند خط روایی درهم‌تنیده به گذشته بازمی‌گردد؛ در مرکز این بازگشت، داستان یونس و نهیله قرار دارد؛ عشقی پنهانی که در غاری به نام «دروازهٔ خورشید» شکل می‌گیرد. این غار برای آن‌ها هم پناهگاه است و هم جایگاه وصال موقت در جهانی که جنگ و اشغال، هر نوع زندگی عادی را از میان برده است. یونس سال‌ها در جست‌وجوی بازگشت، هم به وطن و هم به معشوق، زندگی می‌کند اما این بازگشت هیچ‌گاه به‌شکل کامل تحقق نمی‌یابد. در کنار این خط عاشقانه، روایت به روستاهای ویران‌شدهٔ فلسطین، به آوارگی پس از ۱۹۴۸، به شکل‌گیری اردوگاه‌های پناهندگان، به زندگی روزمره در تبعید، مقاومت، شکست، مرگ و فرسودگی تاریخی بازمی‌گردد. هرچند این بازگشتْ بازگشتی خطی به گذشته نیست. خاطره‌ها مدام یکدیگر را قطع می‌کنند، صداها در هم می‌آمیزند و زمان از نظم تقویمی خود خارج می‌شود. آنچه پیش روی مخاطب قرار می‌گیرد، نه داستان یک فرد و نه حتی تاریخ یک ملت، بلکه منظومه‌ای از حافظه‌ها، شکست‌ها، عشق‌ها و فقدان‌ها است؛ منظومه‌ای که می‌کوشد در برابر حذف، سکوت و حافظه‌کشی مقاومت کند و از خلال آن، تاریخ یک نسل و یک ملت را بازسازی کند. با این‌همه، باید دقت کرد که چندپارگی رمان به معنای هرج‌ومرج محض نیست. *دروازهٔ خورشید* ساختار دارد، اما این ساختارْ ساختار انسجام کلاسیک نیست. به‌جای پیرنگ خطی، ما با منطق حلقه‌وار حافظه مواجهیم. هر داستانْ داستانی دیگر را می‌گشاید؛ هر

خاطره خاطره‌ای دیگر را احضار می‌کند؛ و هر چهره تصویری از غیاب را برمی‌انگیزد. این منطق پیوندی شبیه آن چیزی است که می‌توان آن را «ساختار اردوگاهی حافظه» نامید؛ در اردوگاه، هیچ‌چیز به‌صورت کامل مستقر نیست، اما همه‌چیز به‌گونه‌ای موقت در کنار هم نگه داشته می‌شوند. روایت نیز چنین است؛ موقت، ناپایدار، اما سرسخت. به همین دلیل، رمان بیشتر شبیه یک منظومهٔ حافظه است تا یک داستان روایی. گذشته پیوسته در اکنون خود را بازمی‌یابد و نکبت نه‌تنها یک رویداد تاریخی در گذشته که وضعیتی ادامه‌یافته در اکنون است. شاید به همین دلیل باشد که مفهوم «تعلیق» یکی از مناسب‌ترین مفاهیم برای ورود به خوانش *دروازهٔ خورشید* است. تعلیق در اینجا به معنای مکثی کوتاه میان دو وضعیت نیست، صورتی از زندگی است؛ نظمی از زمان که در آن انسان نه به گذشته بازمی‌گردد و نه به آینده می‌رسد. او در آستانه‌ای دائمی سکونت می‌کند؛ آستانهٔ میان وطن و تبعید، عشق و فقدان، حافظه و فراموشی، زندگی و مرگ. در همین‌جا می‌توان به استعارهٔ «دروازه» در عنوان رمان نیز اندیشید. دروازه نقطهٔ عبور است؛ نه درون است و نه بیرون. دروازه یعنی آستانه، مرز، گذرگاه. این عنوان به‌خوبی منطق تعلیق را در خود جای می‌دهد. دروازه جایی است که عبور ممکن است اما تضمین‌شده نیست. خورشید در اینجا می‌تواند استعاره‌ای از حیات، آشکارگی، یا حتی رستگاری باشد. اما *دروازهٔ خورشید* یعنی آستانه‌ای که به روشنایی وعده‌داده‌شده باز می‌شود، بی‌آنکه این گشایش هرگز به‌تمامی محقق شود. ازاین‌حیث، عنوان رمان به‌خودی‌خود یک فلسفهٔ تاریخی است؛ گویی زندگی فلسطینیان در آستانه‌ای می‌گذرد که هرگز کامل نمی‌شود. آن‌ها همواره در حال عبورند، اما عبورشان به منزل نمی‌رسد. این شاید دقیق‌ترین تعریف زندگی در تعلیق باشد. از همین نقطه، می‌توان با خلیل کنار بستر یونس نشست و احضار حافظهٔ یک ملت را دید. خلیل در اینجا فقط راوی نیست؛ او به‌نوعی نگهدارنده و بازیابندهٔ حافظهٔ جمعی است. روایت خلیل تلاشی برای بیدارکردن یک انسان نیست؛ تلاشی است برای بیدار نگه‌داشتن حافظه، برای جلوگیری از مرگ روایت و برای مقاومت در برابر فراموشی.

معمولاً فلسطین به‌مثابهٔ مسئله‌ای جغرافیایی فهمیده می‌شود. مسئله‌ای مربوط به سرزمین، مرز، اشغال، دولت و حق بازگشت. در این چارچوب، نزاع فلسطین عمدتاً نزاعی بر سر زمین تلقی می‌شود؛ نزاعی که در آن مردمانی از سرزمین خود رانده شده‌اند و برای بازپس‌گیری آن مبارزه می‌کنند. در روایت *دروازهٔ خورشید*، فلسطین فقط مسئله‌ای دربارهٔ مکان نیست. فلسطین پیش از هرچیز مسئله‌ای دربارهٔ زمان است. الیاس خوری در این رمان نمی‌کوشد صرفاً داستان آوارگی فلسطینیان را روایت کند. او در پی آن است که نشان دهد چگونه یک فاجعهٔ تاریخی می‌تواند ساختار زمان را دگرگون کند. شخصیت‌های او صرفاً از خانه‌های خود رانده نشده‌اند؛ از زمان عادی نیز بیرون افتاده‌اند. در روایت، بدن یونس در *دروازهٔ خورشید* نه کاملاً زنده است و نه کاملاً مرده. او در اغما و بی‌زمانی معلق مانده است؛ در وضعیتی میان بودن و نبودن. خلیل، نا‌پزشک و راوی رمان، ساعت‌ها کنار تخت او می‌نشیند و پیوسته سخن می‌گوید؛ گویی کلمات می‌توانند انسانی را از مرز مرگ بازگردانند، یا

دست‌کم او را از سقوط به فراموشی نجات دهند. الیاس خوری بدن یونس را به استعاره‌ای از تاریخ تبدیل می‌کند. تاریخی که نه پایان یافته است و نه می‌تواند به گذشته سپرده شود. یونس فقط یک مبارز سال‌خورده یا یک بیمار در آستانهٔ مرگ نیست؛ او تجسم تاریخی است که در حالت تعلیق باقی مانده است. از این منظر، اغمای یونس نه یک وضعیت پزشکی، بلکه وضعیتی تاریخی است؛ وضعیتی که در آن گذشته همچنان بر اکنون سایه می‌اندازد، اکنون توان استقرار ندارد و آینده نیز پیوسته به تعویق می‌افتد. از این منظر، *دروازهٔ خورشید* را نباید صرفاً رمانی دربارهٔ نکبت یا آوارگی خواند. این رمان تأملی است دربارهٔ شکل خاصی از زیستن؛ زیستنی که در آن فاجعه به گذشته تبدیل نمی‌شود، بلکه به‌صورت زمان حال استمرار می‌یابد. در این روایت، نکبت تنها واقعه‌ای متعلق به سال ۱۹۴۸ نیست، نکبت بدل به ساختاری تاریخی شده است که همچنان زمان زیستن را سازمان می‌دهد. مسئلهٔ اصلی رمان تعیین مرز میان زندگی و مرگ نیست؛ مسئله زیستن در جایی است که این مرز دیگر شفاف نیست. در این معنا شخصیت‌های *دروازهٔ خورشید* فقط خانه‌های خود را از دست نداده‌اند؛ آنان پیوستگی زمان را نیز از دست داده‌اند. آن‌ها پیوسته با خاطرات گذشته‌ای زندگی می‌کنند که از حرکت بازنمی‌ایستد و شاید به همین دلیل نمی‌توانند در زمان حال استقرار یابند و گویی این‌گونه آینده برایشان تنها در بازگشت به گذشته معنا می‌یابد. حال می‌توان از خلال رمان به این پرسش اندیشید که زندگی در تعلیق چگونه تجربهٔ تاریخی فلسطین را از یک مسئلهٔ جغرافیایی به مسئله‌ای دربارهٔ زمان، حافظه و امکان زیستن تبدیل می‌کند؟

فرم تکه‌تکه، حافظهٔ زخمی، و تاریخ ناممکن بازگشت

«البته که ما تقلید می‌کنیم، ولی یادمان می‌رود و این نعمت است. اگر فراموشی نبود، زیر فشار ترس و جبر و غصه می‌مردیم. آقا! حافظه عملیات فراموشی است و کاری که الآن من و تو داریم می‌کنیم، تنظیم فراموشی‌هایمان است. از چیزهایی حرف می‌زنیم و چیزهای دیگری را فراموش می‌کنیم. به یاد می‌آوریم تا فراموش کنیم. این اصل بازی است. ولی مبادا حالا بمیری! باید اول کار تنظیم فراموشی تمام شود تا من بعداً بتوانم به یاد بیاورم» (همان: ۱۹۳).

وقتی خلیل در گفت‌وگو با یونس دربارهٔ تبعید از فلسطین و فراموشی رنگ‌وبویش حرف می‌زند، وطن برای او صرفاً یک جغرافیا نیست. او بارها به این نکته بازمی‌گردد که فلسطین پیش از آنکه سرزمینی ازدست‌رفته باشد، رابطه‌ای ازدست‌رفته با جهان است. این‌گونه خلیل پیوسته به‌شکل‌های مختلفی از خود و مخاطب می‌پرسد که «به نظرت می‌توانیم وطنمان را با این حکایت مبهم بسازیم؟ اصلاً چرا باید بسازیمش؟ آدم کشورش را مثل زبانش به ارث می‌برد. چرا از بین همهٔ ملت‌های دنیا فقط ماییم که باید هر روز وطنمان را اختراع کنیم و اگر

نکنیم همه‌چیز از دست می‌رود و وارد خواب ابدی می‌شویم؟» (همان: ۴۳۰) در این چارچوب در روایتْ خانه‌ها، درختان زیتون، نام روستاها و حتی بوهای آشنا حامل نوعی زمان ازدست‌رفته‌اند. گویی انسانِ تبعیدی از مکان و از ریتم طبیعی زندگی توأمان جدا می‌شود و مجبور است که این امر جداشده را در لایه‌های حافظه و روایت بازشناسایی کند. راوی نشان می‌دهد که چگونه سوژهٔ فلسطینی این گسست زمانی را تجربه می‌کند و به‌عبارتی دیگر در زمانی مشترک با دیگران زندگی نمی‌کند. سوژهٔ مذکور در اینجا «برای اینکه دوباره زمان را احساس (کند)[1]، شروع (می‌کند) به شمردن. با خودم گفتم: «پیدا کردم!» ده انگشتم را باز کردم و شروع کردم به شمردن. به شصت که می‌رسیدم، می‌شد دقیقه. شصت دقیقه را که می‌شمردم، می‌شد ساعت. ولی بعد گیج شدم. دو ساعت شد یا بیشتر؟ برمی‌گشتم و از اول می‌شمردم و عددها گم می‌شدند و من دیگر نمی‌توانستم... رها کردم» (همان: ۴۲۰). در این صحنه، زمان دیگر تجربه‌ای بدیهی و پیوسته نیست؛ باید از نو ساخته و اندازه‌گیری شود، اما تلاش برای بازسازی آن نیز به شکست می‌انجامد. گذشته مدام بازمی‌گردد، درحالی‌که آینده به‌طور کامل آغاز نمی‌شود. درنتیجه، اردوگاه و جابه‌جایی و خاطره‌ورزی به شیوه‌هایی برای سکونت در وضعیتی بدل می‌شوند که پایان آن روشن نیست. این‌گونه می‌توان همراه با راوی اندیشید که چگونه می‌توان این موقعیت معلق را به محل سکونت مبدل نمود؟ در چنین شرایطی سوژهٔ آواره که ما بودیم «شروع کردیم به گفتن چیزهایی که از قبل حفظ کرده بودیم و جوری شروع کردیم به جنگیدن که انگار قبلاً جنگیده بودیم و جوری شروع کردیم به مردن که انگار داریم ادای مرگمان را درمی‌آوریم.

خدایا! چه روزگاری بود!

می‌گویم چه روزگاری «بود»، انگار گذشته. آن روزگار گذشته و نگذشته. ما به قول سرهنگ ممدوح درمانده بودیم. او این کلمه را به کار می‌برد تا شرایطمان را توصیف کند. ما درمانده بودیم و راه چاره‌ای نداشتیم. از تنگنایی بیرون می‌آمدیم تا وارد تنگنای دیگری شویم. «اصلاً هر جنبنده‌ای درمانده است.» این است تاریخ، که در عین درماندگی، خواه‌ناخواه بازی کنی و راه دیگری هم نداشته باشی» (همان: ۱۸۹). وضعیتی که می‌توان از آن تحت‌عنوان حافظه‌کشی و تداوم حذف تاریخی یاد کرد. در این تداوم حذف، نکبت دیگر فقط تخریب روستاها یا اخراج جمعیت نیست؛ تلاشی است برای پاک‌کردن حافظه، حذف نام‌ها، حذف روایت‌ها و حذف امکان یادآوری.[2] یکی از راه‌های این فراموشی انباشت حافظه با تداوم کشتار از طریق جنگ و آوارگی‌های پیاپی بود. باید بپذیریم که تا می‌خواستیم خاطرهٔ کشتاری را در حافظهٔ جمعی بازیابی کنیم «آتش جنگ از

[1] کلماتی که در متن رمان داخل پرانتز نوشته شده، از نویسندهٔ جستار است.

[2] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ حذف سیستماتیک خاطره و گذشتهٔ فلسطینیان نگاه کنید به:

Masalha, Nur (۲۰۱۲). *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*, London: Zed Books, pp. ۱۸–۲٤.

Masalha, Nur (۲۰۱۸). *Palestine: A Four Thousand Year History*, London: Zed Books, pp. ۲۲۲–۲۳٤.

نو شعله کشید و حصر درازمدتی شروع شد که اردوگاه و گورستان و خاطرهٔ کشتار را از بین برد. کشتار فقط با کشتار بزرگ‌تر است که فراموش می‌شود؛ مثل همهٔ مصیبت‌های دیگر. ما مردمی هستیم که از بس محنت روی محنت گذاشته‌ایم، تصمیم گرفته‌ایم فراموش کنیم. کشتارها کشتارهای دیگر را پاک می‌کنند و تنها چیزی که در حافظه می‌گذارند بوی خون است» (همان: ۳۲۰). در چنین چارچوبی، فلسطین صرفاً با اشغال زمین مواجه نیست. با نزاعی بر سر حافظه نیز روبه‌رو است. به‌همین‌دلیل *دروازهٔ خورشید* از همان ابتدا بر ضد فراموشی روایت می‌کند. روایت مدام نام‌ها را تکرار می‌کند، داستان‌ها را بازمی‌گرداند، خاطره‌ها را احضار می‌کند و اجازه نمی‌دهد آنچه که حذف شده است به‌طور کامل ناپدید شود. پس منطق روایت این‌چنین می‌شود که «مادربزرگم می‌میرد و من داستان را فراموش می‌کنم و تقریباً بیست سال بعد، اُم‌حسن می‌آید تا همان را برایم تعریف کند و من حرف‌های آن مرد را درست مثل یک صحنهٔ واقعی می‌بینم و میدان و خیابان‌های باریک روستا پیش چشمم می‌آید» (همان: ۷۱ـ۳۷۰). در چنین بستری یونس، نهیله، خلیل و دیگر شخصیت‌های رمان مدام میان گذشته و حال در حرکت‌اند. حافظه برای آنان چیزی نیست که بتوان آن را پشت سر گذاشت. گذشته همچون شبحی در اکنون حضور دارد و هر لحظه بازمی‌گردد. روستاهایی که نابود شده‌اند همچنان در گفت‌وگوها زنده‌اند. مردگانی که سال‌ها پیش کشته شده‌اند همچنان در زندگی بازماندگان حضور دارند. الیاس خوری ایستادن در این آستانه را نه صرفاً در مضمون، بلکه در فرم رمان نیز مجسم می‌کند. به همین دلیل است که ساختار زمانی رمان نیز خطی نیست. روایت مدام از اکنون به گذشته می‌رود و دوباره بازمی‌گردد. خاطره‌ها ناگهان سر برمی‌آورند. صداها در هم می‌آمیزند و زمان به‌جای آنکه چون خطی مستقیم حرکت کند، به‌صورت حلقه‌هایی تکرارشونده ظاهر می‌شود. درواقع داستان به‌جای آنکه پیش برود، بازمی‌گردد، می‌پیچد، از دهان‌ها و حافظه‌های مختلف عبور می‌کند، و هر بار با تکه‌ای تازه اما ناقص از گذشته به سطح می‌آید. این شگرد فرمی فقط یک انتخاب زیبایی‌شناختی نیست، معادل روایی وضع تاریخی فلسطین است؛ راوی به این باور دارد که «تاریخ ده‌ها روایت دارد. اگر در روایت واحدی منجمد شود، فقط به طرف مرگ هدایت می‌کند» (همان: ۳۳۹) و روایت دقیقاً در برابر این شکل از روایت مسلط می‌ایستد. این‌گونه است که راوی تلاش می‌کند تا نشان دهد که نباید «خودمان را فقط در آینهٔ آن‌ها نبینیم. آن‌ها اسیر یک حکایت واحدند و انگار همین حکایت خلاصه و منجمدشان کرده» (همان). در برابر چنین روایت و تاریخ استاندارد و واحدی او وضعیتی را به سطح دید می‌آورد که در آن «اکنون» پیوسته زیر فشار فاجعه متوقف شده و گذشته نه به‌عنوان چیزی تمام‌شده، بلکه همچون زخمی باز به اکنون بازمی‌گردد. به همین معنا، رمان نه داستان یک سرگذشت، بلکه تاریخ معلق یک جمع است؛ جمعی که حتی وقتی زنده است، زندگی‌اش به‌تمامی از آن خودش نیست.

از این منظر رمان *دروازهٔ خورشید* از همان آغاز در فرم و محتوا، زندگی محصور در جنگ و آوارگی و اشغال را نه به‌مثابهٔ امری استوار و یکپارچه، بلکه به‌صورت حالتی معلق، بریده‌بریده و ناتمام پیش می‌گذارد؛ زندگی‌ای

که نه در امتداد آرام «زیستن»، بلکه در وقفهٔ مداوم میان ماندن و رفتن، یادآوری و فراموشی، شهادت و خاموشی جریان دارد. روایت بیان می‌کند که در مواجهه با تاریخ آوارگی «هر وقت از شما پرسیدم چه اتفاقی افتاد، شروع کردید و یک جور بی‌منطقی، حوادث را به هم ریختید. از یک ماه جست می‌زدید به یک ماه دیگر و از یک روستا می‌پریدید به روستای دیگر، انگار که زمان وسط سنگ‌های روستاهای مخروبه پریشان شده بود. مادربزرگم طوری تعریف می‌کرد که انگار دارد داستان‌ها را پاره‌پاره می‌کند. به‌جای اینکه جمعشان کند، پاره‌شان می‌کرد و من چیزی نمی‌فهمیدم. نفهمیدم چرا روستای ما سقوط کرد و نفهمیدم چطور» (همان: ۲۰۶). در چنین نگاهی می‌توان گفت که رمان صرفاً دربارهٔ آوارگی فلسطینیان نیست؛ خود ساختار رمان نیز جنگ‌زده و آواره است. در این آوارگی روایت آغازهای متفاوت دارد، گویی برای هرکسی جایی نقطهٔ آغاز بوده است؛ «اول را می‌خواهی؟ ولی این بار با سلیقهٔ خودم تعریف می‌کنم. نه تابع حافظهٔ درهم تو می‌شوم و نه دنبال سایه‌هایی را می‌گیرم که دور چشم‌های بستهٔ تو پرپر می‌زنند» (همان: ۲۷۸). راوی می‌گوید داستان از نقطه‌ای آغاز نمی‌شود که بتوان آن را «آغاز» نامید و به‌سوی پایانی مشخص حرکت کرد. روایت در نوسان و حرکت میان گذشته و آینده شکل می‌گیرد، به همین دلیل روایت می‌گوید این کافی نیست که «تو فقط وقتی کلمات را دوست داری که مثل لبهٔ تیغ باشند. روش حرف‌زدن مردم را مسخره می‌کردی که به‌جای اظهارنظر مستقیم، به استعاره و مجاز پناه می‌برند. حتماً می‌گویی: «کلمه باید زخم بزند.» ولی حالا می‌خواهی من از کجا برایت کلماتی پیدا کنم که زخم بزنند؟ همهٔ کلمات ما دایره‌ای است. زبان ما از اول، یعنی از زمان آدم، دایره‌ای بود و هرچه سعی کردیم دایره‌هایش را بشکنیم افتادیم به دایره‌های جدید. برای همین، این بازی را با من قبول کن و بیا با کلماتمان بچرخیم. دور خورشید بچرخیم، دور اردوگاه بچرخیم، دور جلیل بچرخیم، دور نهیله بچرخیم و دور شمس و دور همهٔ اسم‌ها. با اسم و بی‌اسم بچرخیم. بچرخیم و برگردیم سر جای خودمان. با من به اول بیا تا برسیم به شروع حکایت» (همان: ۳۵۲). این‌گونه گذشته و حال در هم می‌آمیزند و هیچ مرکز ثابتی برای سازمان‌دادن تجربه وجود ندارد. این گسست فرمی بازتاب گسست تاریخی‌ای است که نکبت بر زندگی فلسطینیان تحمیل کرده است. در روایت‌های جنگ و اشغال، تاریخ معمولاً در قالب خطی منسجم سامان می‌یابد؛ روایتی که از گذشته‌ای مشترک آغاز می‌شود، از خلال مبارزه و بحران عبور می‌کند و درنهایت به شکست یا پیروزی می‌رسد. اما فلسطین پس از ۱۹۴۸ دقیقاً از چنین افقی محروم شده است. «حکایت می‌گوید که در آن زمان دنیا جنگ در آستین داشت. و وقتی جنگ می‌شود، همه‌چیز جور دیگری می‌شود. هوا جور دیگری می‌شود و بوی چیزها هم جور دیگری می‌شود و مردم هم جور دیگری می‌شوند. انگار جنگ شبحی می‌شود که مردم را می‌پوشد و با آنان می‌آمیزد.

عین‌الزیتون آن روزها روستای کوچکی بود که بر بالین جنگ می‌خوابید. آنجا همه‌چیز موج برمی‌داشت و هوا هم انگار برق داشت و طعم مرگ را به مردم می‌چشاند. کسی آن چیز را با اسم خودش نمی‌خواند. آخر، آن

روزها جنگ شبیه اسمش نبود. مردم فکر می‌کردند جنگ مثل جنگ‌هایی است که داستانش را از پدرانشان شنیده‌اند؛ لشکریان جراری که تارومار می‌شدند و ملخ‌هایی که محصولات را می‌خوردند و قحطی و بیماری‌های واگیردار. نمی‌دانستند که این بار خودشان همان جنگ‌اند که اسمی ندارد» (همان: ۱۰۲). در این لحظه دیگر نکبت به معنای ازدست‌رفتن سرزمین نیست؛ نوعی فروپاشی در تداوم زمان تاریخی و هویت خودشان نیز به نظر می‌آید. درنتیجه، تجربهٔ فلسطین را نمی‌توان در قالب داستانی خطی و پیوسته بازنمایی کرد. فرم گسستهٔ *دروازهٔ خورشید* از همین‌جا ضرورت می‌یابد. متن به ما می‌گوید که وقتی تاریخ از هم پاشیده است، روایت نیز نمی‌تواند یکپارچه و خطی باقی بماند. همان‌طور که زمان فلسطینیان پس از آوارگی گسسته و معلق شده است، روایت نیز پیوسته از انسجام می‌گریزد. فرم تکه‌تکهٔ رمان حافظهٔ زخمی یک ملت را در خود حمل می‌کند؛ حافظه‌ای که نه می‌تواند تماماً به گذشته بازگردد، و نه از آن عبور کند. تاریخ فلسطین تنها موضوع رمان نیست، بلکه به مادهٔ سازندهٔ شکل رمان تبدیل شده است. شکست وطن در شکست روایت انعکاس می‌یابد، و پراکندگی حافظه در پراکندگی فرم.[۳] به همین دلیل، خواندن روایت صرفاً مواجهه با داستان فلسطین نیست؛ تجربه‌کردن خود وضعیت فلسطینی است، آن‌گونه که در زمان، حافظه و زبان رسوب کرده است.

روایت زندگی اُم‌حسن نمونه‌ای از همین زیستی است که زمان در آن به تعلیق درآمده است. داستان او از این قرار است که در سال ۱۹۴۸ از کویکات، خانه و روستایش بیرون رانده می‌شود و همسر و تمام فرزندانش را طی سال‌های آوارگی و تبعید از دست می‌دهد و در تمام این سال‌ها به امید دیدار دوبارهٔ خانه‌اش و بازگشت به آنجا روزگار می‌گذراند. خلاصه، او پس از سال‌ها و با اصرار و انتظار بسیار همراه برادر و برادرزاده‌اش به کویکات بازمی‌گردد، به خانه‌اش می‌رود و زنی اسرائیلی درِ خانه‌اش را به رویش باز می‌کند؛ «اُم‌حسن و برادرش تشریف بردند تو. اُم‌حسن هم مثل همهٔ کسانی که به دیدن خانه‌های خودشان می‌رفتند، گفت: «همه‌چیز سر جای خودش است. همه‌چیز همان‌جور است که بود، حتی کوزهٔ سفالی.»» (همان: ۱۳۰). اُم‌حسن در دیدار دوبارهٔ خانه‌اش در کویکات درمی‌یابد که گویی زمان برای او جایی متوقف شده، برای دوستش اُم‌عیسی نیز و برای بسیاری دیگر. او لحظه‌ای از اینکه واقعاً همه‌چیز در خانه‌اش مثل قبل است متحیر می‌شود و ناگهان به یاد همسایه‌اش در اردوگاه می‌افتد که پس از سال‌ها آوارگی، هنوز نگران اجاق روشن خانه‌اش بود. اُم‌حسن «بعد، نفس عمیقی کشید و گفت: «یا رب العالمین! اُم‌عیسی اگر خانه‌اش در قدس را می‌دید چه می‌گفت؟

---

[۳] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ روایت، فرم و تجربهٔ تاریخی نگاه کنید به:

Jameson, Fredric (۱۹۸۱). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press, PP. ۳۵-۳۸, ۷۶-۸۰.

Jameson, Fredric (۲۰۰۲*). A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London: Verso, pp. ۹۴-۹۶.

Jameson, Fredric (۱۹۷۱). *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press, pp. ۳۹۳-۳۹۶.

بیچاره اُم‌عیسی آخرین روزهای عمرش فقط از یک چیز حرف می‌زد، دیگ خورش کدو. اُم‌عیسی از خانه‌اش در محلهٔ قطمون قدس بیرون آمد، ولی زیر ظرف غذا را خاموش نکرد.»

«بوی آتش می‌شنوم. قابلمه سوخت. باید بروم خاموشش کنم.» این‌ها را به اُم‌حسن می‌گفت که نا‌پزشک آخرین روزهایش بود. آن وقت، اُم‌حسن که دلش برای آن زن در حال مرگ سوخته بود، در آن خانه جلوی کوزهٔ سفالی‌ای ایستاد که هنوز سر جای خودش بود و بوی قابلمهٔ اُم‌عیسی را حس کرد و گفت همه‌چیز سر جای خودش است، انگار این‌ها آمده‌اند و سر جای ما نشسته‌اند.

زن اسرائیلی او را جلوی ظرف سفالی رها کرد و با سینی قهوهٔ ترک برگشت. سه فنجان ریخت و آرام به تماشای این دو غریبه نشست که وقتی فنجان‌هایشان را برمی‌داشتند می‌لرزیدند. پیش از اینکه اُم‌حسن دهان باز کند زن اسرائیلی گفت: «اینجا خانهٔ تو بوده. نه؟»» (همان: ۱۳۰). اُم‌حسن هنگام پاسخ‌دادن مردد می‌شود، واقعاً اینجا خانهٔ او بوده؟ در روایت بازدید اُم‌حسن از خانه‌اش گذشته مانند رشته‌ای منظم از رویدادها عرضه نمی‌شود، بلکه چون پاره‌پاره‌های حافظه، قطعه‌های گفتار، روایت‌های گسسته و لحظه‌های روشن ناگهانی ظاهر می‌شود. در ادامهٔ دیدار اُم‌حسن از خانهٔ پیشینش این حس به‌شکل‌های گوناگون تقویت می‌شود و در همین حین ناگهان «زن اسرائیلی بازوی اُم‌حسن را گرفت و برایش دربارهٔ آنجا توضیح داد. از بستان پرتقالی که یهودی‌های عراقی در آن کار می‌کنند، گفت و پروژه‌های جدید آب‌رسانی که دولت شروع کرده و از سختی‌های زندگی و ترس از موشک‌های کاتیوشا. اُم‌حسن گوش می‌داد و نگاه می‌کرد و فقط یک کلمه می‌گفت: «بهشت، بهشت... فلسطین بهشت است.» وقتی اسرائیلی از او پرسید چه می‌گوید، جواب داد: «هیچی. می‌گویم ما می‌گفتیم باغ، حالا شده بستان. این باغ پرتقال است، نه بستان...»» (همان: ۱۳۱). روایت خوری از فلسطین با چنین تاریخی که اُم‌حسن آن را زیست می‌کند خویشاوند است، زیرا مأموریت خود را نه ثبت «آن‌چه گذشت»، بلکه حفظ امکان شنیدن آنچه زیر خاک تاریخ مدفون شده، می‌فهمد. «باور می‌کنی اُم‌حسن در حال گریه به خاطر ابریق سفالینی که از خانه‌اش آورده بود، مرد؟ مرد چون زنی به او گفت: «ای لعنت به کویکات، بگیرش، مال خودت.» چرا نگرفتش؟ چرا به زن نگفت که او هم همهٔ اردوگاه و کل وادی ابوجمیل و تمام دنیا را به او می‌دهد؟

... زن یهودی سکوتم را با کوزهٔ سفالی و داستان بچگی بی‌صدایش خرید. آن موقع، من برگشتم به همین اردوگاه و همین فقر و بدبختی و واماندگی. او خانه را گرفت و من اینجایم. فایده‌اش چیست؟» (همان: ۳۷ـ۱۳۶). این‌گونه در *دروازهٔ خورشید* تنها به روایت تاریخ فلسطین نمی‌نشیند، بلکه آن را در فرم زندگی فلسطینیان آواره و در فرم روایت خود بازتولید می‌کند.

اگر بخواهیم یک مفهوم را به‌عنوان محور پنهان *دروازهٔ خورشید* انتخاب کنیم، آن مفهوم شاید «بینابودگی» باشد. چنانچه پیش از این نیز گفته شد شخصیت‌های الیاس خوری همواره در میان دو وضعیت زندگی می‌کنند: میان خانه و بی‌خانمانی، گذشته و حال، عشق و فقدان، زندگی و مرگ. آنان هرگز به‌طور کامل در هیچ‌یک از این قلمروها مستقر نمی‌شوند. در اینجا تبعید برای سوژهٔ فلسطینی تجربه‌ای وجودی است[۴]؛ شکافی دائمی میان انسان و جهان. تبعیدی کسی نیست که فقط خانه‌اش را از دست داده باشد، بلکه کسی است که رابطهٔ بدیهی خود با جهان را از دست داده است. او دیگر نمی‌تواند در جهان سکونت کند، بلکه ناچار است همواره فاصلهٔ خود را با آن احساس کند. اُم‌حسن این فاصله را برای مخاطب پیوسته به تصویر می‌کشد؛ انسانی که نه کاملاً از قانون بیرون است و نه کاملاً درون آن؛ او در منطقه‌ای خاکستری زندگی می‌کند که در آن قانون تعلیق‌شده بر تن و ذهن او اعمال می‌شود. اردوگاه صحنهٔ همین تعلیق است؛ جایی که زمان تاریخمند به انتظار بی‌پایان تقلیل می‌یابد. روایت عبدالمعطی از شکل زندگی‌شان در اردوگاه بیانگر این امر است که چگونه زندگی‌شان در وضعیت خاکستریِ «هنوز نه» و «دیگر نه» سپری می‌شود. او روایت می‌کند که «بعد از شعب، به بیشه‌های بعنه فرار کردیم و همان‌جا ماندیم. پتوهایمان را چادر کردیم. پتو را انداختیم روی شاخهٔ درخت و به زمین میخش می‌کردیم و می‌شد چیزی شبیه چادر. بیشتر از یک ماه در نصفه‌چادرهایمان زندگی کردیم. بعد بعنه و دیرالاسد سقوط کردند. وقتی یهودی‌ها آمدند و دورمان را گرفتند و بردندمان میدان بعنه، فهمیدیم آن دو روستا سقوط کرده. بعنه میدان نداشت. هیچ روستایی در دنیا نیست که شبیه بعنه باشد، میدان بعنه همان میدان دیرالاسد بود. انگار کن هر دو یک روستا بودند. در میدان جمعمان کردند و زیر آفتاب مصلوبمان کردند. آن روز، کلمهٔ آفتاب‌دادن را برای اولین بار شنیدم» (همان: ۲۷۴). او در ادامه می‌گوید که اردوگاه پناهندگان فقط یک مکان نیست، بلکه شکل تاریخی یک وضع است؛ وضعی که در آن انسان از زمان و مکان عادی بیرون رانده می‌شود و ارتباط طبیعی و پیشین خود را با هر وضعی که پیش از آن می‌شناخته، از دست می‌دهد. برای اینکه این شکل از زندگی درک شود، عبدالمعطی ماجرای آفتاب‌دادن در بازداشتگاه را برایمان تعریف می‌کند، «در آن بازداشتگاه عظیم که اسرائیلی‌ها بعد از اشغال لبنان در ۱۹۸۲ ساختند، آفتاب‌دادن اصلی‌ترین شکنجه بود. دست و پایت را می‌بندند و می‌اندازندت زیر آفتاب. به خودت می‌پیچی و سوخته و کباب‌شده دنبال یک لحظه کمترشدن حرارت غلت می‌زنی این‌طرف و آن‌طرف. از اول طلوع آفتاب همین‌جور می‌مانی تا مغرب. بعد، افسر می‌آید و می‌گوید دست و پایت را باز کنند و به تو دستور می‌دهند بایستی. آن وقت می‌فهمی که از هر کاری ناتوانی، خورشید رفته زیر پوستت و آتش در دلت لانه کرده. اصلاً غروب یعنی نفرین و مرگ. تازه وقتی آفتاب می‌رود، از داخل می‌سوزی، انگار که خورشید به‌جای خوابیدن در دریا، در

---

[۴] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ تبعید نگاه کنید به:

Said, Edward W. *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press, ۲۰۰۰, PP. ۱۷۳-۱۸٦.

استخوان‌های تو خوابیده» (همان: ۲۷۵) و بعد گویی با این تمثیل می‌خواهد بگوید که چرا و چگونه زندگی در اردوگاه شکنجه‌ای عمومی و نادیدنی است؛ «جمعیت زیادی بودیم که زیر آفتاب به خودمان می‌پیچیدیم و منتظر بودیم بمیریم. بعداً فهمیدیم که همهٔ عمرمان را در همین آفتاب خواهیم گذراند. اسم اردوگاه را چه می‌گذاری؟ حالا اینجا خانه می‌بینی. اردوگاه اولش فقط تعداد زیادی چادر بود. بعداً وقتی که دیوار کوخ‌ها را ساختیم، اجازه ندادند سقف هم بزنیم. می‌گفتند اگر خانه‌هامان را مسقف کنیم، فلسطین را از یاد می‌بریم! ورقه‌های حلبی می‌گذاشتیم. می‌دانی ورقهٔ حلبی زیر آفتاب بیروت چه معامله‌ای با تو می‌کند؟ می‌دانی شب حلبی که آفتاب روز به خوردش رفته چه معنایی دارد؟» (همان: ۲۷۵). در این توصیف و تشریح اردوگاه منطق خاصی از ایستایی، اضطرار و تعلیق را بازمی‌نمایاند. آدم‌ها در اردوگاه به‌صورت موقت زندگی می‌کنند، اما این موقت‌بودن دائمی است. در چنین منطقی موقتِ دائمی، تعلیق مستمر و انتظار بی‌پایان، نه وضعیت‌هایی حاشیه‌ای، بلکه ساختار اصلی زندگی‌اند. راوی دربارهٔ وضعیت زیستی یونس نیز همین امر را گوشزد می‌کند، اینکه «یونس (پس از آوارگی) دیگر آن فدایی آواره میان اردوگاه عین‌الحلوه در جنوب و اردوگاه‌های شتیلا و برج‌البراجنه در بیروت نبود، بلکه بخشی از آن دستگاه عظیم شده بود» (همان: ۴۷۱). به‌این‌ترتیب سوژهٔ فلسطینیِ آواره‌شده در اردوگاه، در برزخ بقا، زندگی می‌کند؛ در تعلیقی که هم سیاسی است، هم اخلاقی، هم روایی. چنانچه در روایت پیوسته «نهیله از دنیایی (می‌گوید) که به‌دست خود دو قسمت کرده بود و از زندگی‌ای که شبیه مربع‌های کوچک بود و از بچه‌ها. نگفت از خفت و نداری خسته شده؛ نگفت در مربع‌های ترس (در اردوگاه) زندگی کرده و بچه‌هایش ـ بچه‌های یونس ـ با سؤال‌ها و نگاه‌های ترسانشان خردش کرده‌اند؛ نگفت منتظر یونس بوده تا بیاید و بگوید با من بیا» (همان: ۴۵۱)، چراکه خوب می‌دانسته امکان رفتن و برهم‌زدن منطق اردوگاه در شرایط زیستهٔ سوژهٔ فلسطینی تا چه حد ناممکن است. این‌گونه تعلیقِ تحمیلیِ اردوگاه در این خوانش فقط انتظار عبور از مرز یا انتظار بازگشت نیست. تعلیق، شکل وجودی سوژهٔ فلسطینی است که در آستانهٔ اردوگاه، تبعید، محاصره و فقدان کشور ایستاده است و این آستانه برای او دائمی می‌شود؛ «وقتی بعد از فاجعهٔ ۱۹۸۲ همدیگر را دیدیم، گفتی: «همه‌چیز موقت است.» و در طول محاصرهٔ طولانی اردوگاه شتیلا در سال ۱۹۸۵ گفتی محاصره موقت است و ما چاره‌ای نداریم. «گوش کن، چاره‌ای نداریم. هر چقدر هم که شرایط بد باشد، باید زندگی کنیم وگرنه منقرض می‌شویم.»

عقایدت را و قدرت سخنوری و آسمان‌وریسمان به هم بافتنت را خوب می‌شناختم.

ولی اگر تا بی‌نهایت در این موقت بمانیم چطور؟

مثلاً فکر می‌کنی وضع کنونی‌ات موقت است؟» (همان: ۱۷۱). راوی شکل زندگی اردوگاهی را با چنان دقتی روایت می‌کند که اردوگاه از یک پس‌زمینهٔ صرف به یک نیروی روایی بدل می‌شود. راوی می‌بیند هرگاه که

«ساکت که می‌شوم، کلمات خودشان می‌آیند، مثل عرقی که از همهٔ سلول‌هایم بیرون می‌زند. آن‌وقت، به‌جای اینکه صدای خودم را بشنوم صدای تو را می‌شنوم که از حنجره‌ام درمی‌آید.

وادارت کردم حرف بزنی و حرف بزنی، ولی به‌جای بیدار شدن در خوابت غرق می‌شوی.

ساکت کنارت می‌نشینم. خراش نفس‌هایت را می‌شنوم و رعشهٔ گریه را حس می‌کنم و گریه نمی‌کنم. می‌گویم خلاص، از فردا دیگر پایم را در اتاقت نمی‌گذارم.

اینجا من و مرگ با هم مقیم و هم‌نشینیم. هم‌نشینی با مرگ سخت است پدر! تو از آن سه جنازه در جنگل زیتون برایم گفتی. لطفاً فراموش نکن. خب تو «خانه‌به‌دوش»ی و خانه‌به‌دوش فراموش نمی‌کند. یادت هست وقتی از زندان بیرون آمدی و رسیدی اردوگاه عین‌الحلوه چه شد؟ یادت هست تیر هوایی زدی و به مردم بدوبیراه گفتی و دستگیر شدی؟ مردم داشتند چادرهایی می‌زدند که از همه طرف باز بود و باد تویش می‌پیچید. تو به آن‌ها گفتی: «ما پناهنده نیستیم، بی‌خانمانیم و بس. می‌جنگیم و می‌کشیم و کشته می‌شویم، ولی پناهنده نیستیم. پناهنده بودن برای ما عار است. راه همهٔ روستاهای جلیل باز است»» (همان: ۳۴ـ۳۳). خلیل بارها با چنین توصیف‌هایی نشان می‌دهد که اردوگاه همچنین محل فشرده‌شدن حافظه است، محل به‌یادآوردن است و به‌یادآورده‌شدن. در جایی که وطن از میان رفته، اردوگاه به ظرف حافظه بدل می‌شود. اما این حافظه حافظه‌ای آرام نیست. حافظهٔ اردوگاه و شهرهای شکل‌گرفته بر اساس منطق اردوگاه، حافظهٔ انباشته از صداهای متداخل، فقدان‌های تکرارشونده و مرزهای سیال میان زنده و مرده است و امکان مقاومت را در خود می‌پروراند چون «فقط غزه‌ای‌ها نبودند که در غزه بودند. غزه در دریای پناهجویان غرق شد و شد اولین محل فلسطینی که فلسطینی‌ها را در خود جمع کرد. در غزه فلسطینی‌ها فهمیدند که مجموعه‌هایی متعلق به مناطق و روستاهای مختلف نیستند، بلکه ملت واحدی‌اند که فاجعه آن را آفریده است. برای همین، غزه به مهم‌ترین کانون سیاسی در تاریخ معاصر فلسطین تبدیل شد. در غزه، حزب کمونیست قوی بود و اخوان‌المسلمین کار خود را شروع کرد و در اردوگاه‌ها و محلاتش به رهبری مردی اسطوره‌ای به نام «چه‌گوارای غزه» شب‌ها شهر را اشغال می‌کرد و کمین‌ها و رزمندگان را در آن پراکنده می‌ساخت» (همان: ۴۹۲). در چنین فضایی، گذشته نه زمانی دور، بلکه چسبیده به تن زندگی روزمره است. کودکانی که در اردوگاه به دنیا می‌آیند، تاریخ را نه به‌صورت کتاب، بلکه به‌صورت فضای زیسته دریافت می‌کنند. آن‌ها تاریخ را از طریق دیوارهای موقت، مسیرهای خاکی، پناهگاه‌ها و روایت‌هایی که شب‌ها گفته می‌شوند، یاد می‌گیرند. این‌گونه هر بار که روایت در جایی متوقف می‌شود، اردوگاه به‌مثابهٔ افق محدودکننده و درعین‌حال حافظِ حافظه دوباره ظاهر می‌شود.

در چنین نگاهی *دروازهٔ خورشید* فقط رمان اسارت در اردوگاه نیست. در دل این تعلیق، اصراری بر به‌یادآوردن و روایت‌کردن وجود دارد و همین اصرار، امکان مقاومت را فراهم می‌آورد. سیالیت روایت نشان می‌دهد که در

جهان *دروازهٔ خورشید*، مکان هیچ‌گاه صرفاً مکان نیست؛ مکان حامل تاریخ است. و وقتی مکان در معرض نابودی قرار می‌گیرد، روایت باید بار سنگین حفظ آن را بر عهده گیرد. به‌همین‌دلیل یونس «(تو) کرهٔ زمین را می‌گرفتی و می‌چرخاندی و می‌چرخاندی. بعد به زمین دستور می‌دادی که بایستد. وقتی که دیگر نمی‌چرخید، انگشتت را بالا می‌بردی و می‌گفتی: «این عکاست. اینجا دیوار است. دشت تا اینجا ادامه دارد. این هم روستاهای منطقهٔ عکا. اینجا عین‌الزیتون است و اینجا دیرالاسد. اینجا هم بروه و غابسیه و کابری و ترشیحا... و اینجا دروازهٔ خورشید است. بچه‌ها! ما از عین‌الزیتون هستیم. عین‌الزیتون کوچک است و در پناه کوه. عین‌الزیتون بهترین روستا بود، ولی سال ۱۹۴۸ خرابش کردند. اول خانه‌هایش را خراب کردند و بعد، کل روستا را با خاک یکسان کردند. ترکش کردیم و رفتیم دیرالاسد. اما من روستایی ساختم که احدی جایش را نمی‌داند؛ روستایی در دل کوه که خورشید واردش می‌شود و در دل آن می‌خوابد»» (همان: ۳۸). بر اساس همین منطق خلیل نیز پیوسته به همین دروازهٔ بیان بازمی‌گردد تا روایت به امری نجات‌بخش نزدیک شود؛ نجات مکان از فراموشی، نجات صدا از خاموشی و نجات تاریخ از تبدیل‌شدن به روایت رسمی نظم موجود تحمیلی. متن رمان تلویحاً به ما نشان می‌دهد که روایت منظم، در بسیاری موارد، همراه با نوعی خشونت معرفتی است؛ زیرا شکاف‌ها و تناقض‌های واقعیت را پنهان می‌کند. از این منظر، فرم تکه‌تکهٔ *دروازهٔ خورشید* را می‌توان نوعی مقاومت در برابر دروغ انسجام دانست. متن نمی‌کوشد تجربهٔ فلسطینی را در یک کل هموار ادغام کند، بلکه برعکس، زخم را به سطح فرم منتقل می‌کند. گسست‌های روایی، سکوت‌ها، تکرارها و تناقض‌ها بخشی از حقیقت تاریخی روایت هستند، نه نقص‌های آن. از سوی دیگر، این چندپارگی روایی، نقدی ضمنی بر تاریخ‌نگاری رسمی نیز است. تاریخ رسمی همواره در جست‌وجوی وحدت، نظم و روایت‌های کلان است. اما تجربهٔ فلسطین عمدتاً در سطح زندگی‌های خرد، خاطرات شخصی، روایت‌های شفاهی و تجربه‌های پراکندهٔ زیسته بیان‌پذیر و دیدنی می‌شود. وقتی روایت را می‌خوانیم انگار همچون راوی «یک پرتقال از شاخه جدا کردم تا طعم پرتقال فلسطین را بچشم. اُم‌حسن داد زد: «نه این برای خوردن نیست، این فلسطین است.» از خودم خجالت کشیدم و شاخه را در خانه‌ام به دیوار آویزان کردم. تو که آمدی پیشم، شاخهٔ گندیده را دیدی و داد زدی: «این چه بویی است؟» داستان را برات گفتم و تو حسابی کفری شدی. ...

گفتی باید پرتقال را می‌خوردی. وطن را باید بخوریم، نه اینکه بگذاریم ما را بخورد. باید پرتقال فلسطین را بخوریم و فلسطین و جلیل را هم بخوریم» (همان: ۴۳). در چنین لحظاتی راوی به‌جای آنکه از بیرون به تاریخ نگاه کند، از خلال صداهای متعدد و گاه متناقض به آن نزدیک می‌شود. درنتیجه، تاریخ در رمان نه به‌صورت یک روایت واحد، بلکه به‌شکل یک چندصدایی پایان‌ناپذیر ظاهر می‌شود. دقیقاً شبیه کاری که رامی، برادرزادهٔ اُم‌حسن در باغ پرتقال انجام می‌دهد؛ «رامی از گفت‌وگوی اُم‌حسن و ایلا دویک فیلم نگرفت. دوربینش را دور خانه و دور زمین و دور باغ پرتقال گرداند. ولی نوار قشنگی است با چند برداشت نمای نزدیک. کاش یک فیلم

پانورامایی می‌گرفت. ولی عیبی ندارد، می‌توانیم همین‌طور در حال دیدن، صحنه را تصور کنیم. شده‌ایم ملت ویدئو. حالا من باید هر شب فیلم را ببینم و گریه کنم و بمیرم یا اینکه از تو فیلم بگیرم و تبدیلت کنم به نوار ویدئویی که دست‌به‌دست در خانه‌ها می‌گردد؟ ولی از چه‌چیزی فیلم بگیرم؟» (همان: ۱۳۷). این چندصدایی یادآور آن چیزی است که از آن می‌توان به‌عنوان ضدآرشیو یاد کرد؛ فضایی که در آن حقیقت نه در یک سند مرکزی، بلکه در میان انبوهی از صداهای پراکنده شکل می‌گیرد. در واقع روایت در اینجا نه ابزار نظم‌بخش قدرت، بلکه راهی برای نگه‌داشتن حضور افرادی است که تاریخ می‌خواهد از آن‌ها صرف‌نظر کند.[۵] اگر معلق‌ماندن در شرایط آوارگی، صورت سیاسی بی‌خانمانی است، روایت آستانه‌ای *دروازهٔ خورشید* صورت اخلاقی پایداری در همان بی‌خانمانی است. از همین رو است که رمان به‌جای آنکه فلسطینیان را به ابژهٔ ترحم بدل کند، آنان را در مقام حاملان حافظه، صدا و شهادت بازمی‌سازد؛ «مثل همهٔ زندانی‌ها در خاطرات زندگی می‌کنم. زندان مدرسهٔ داستان‌سرایی است. در زندان، می‌رویم هر جا که بخواهیم و حافظه‌مان را هر طور که بخواهیم به بازی می‌گیریم. حالا من دارم حافظهٔ خودم و حافظهٔ تو را به بازی می‌گیرم. فراموش می‌کنم که زندگی‌ام در خطر است و با زندگی تو سرگرم می‌شوم و سعی می‌کنم بیدارت کنم» (همان: ۱۷۱). این‌گونه هر قطعهٔ روایت تلاشی است برای آنکه مرگ در شکل‌های گوناگونش، آخرین کلمه را نگوید. در این نگاه می‌توان *دروازهٔ خورشید* را رمانی دربارهٔ امکان زندگی در مرز میان بقا و نابودی دانست؛ اینکه چگونه زندگی در آستانهٔ جغرافیا، زمان و روایت‌های پیوسته ازبین‌رونده خود را بازیابی می‌کند. در اینجاست که «حکایت‌ها خودشان می‌آمدند طرفم، بی‌آنکه من تلاشی بکنم. مادربزرگم مرا غرق حکایت می‌کرد، انگار کاری نداشتم جز حرف‌زدن. من با او خمیازه می‌کشیدم و می‌خوابیدم و زیر حکایت دفن می‌شدم. حالا حس می‌کنم دارم آن قصه‌ها را از دوروبرم کنار می‌بینم تا چشمم ببیند، ولی فقط لکه می‌بینم. قصه‌های آن زن لکه‌های رنگینی شده که اطرافم شناور است. هیچ قصهٔ کاملی بلد نیستم، حتی داستان‌های گاومیش‌های ابوعارف را نمی‌دانم. چرا اسرائیلی‌ها به گاومیش‌ها شلیک کردند و خود مرد را نکشتند و گذاشتندش وسط آن کشتارگاه بماند؟» (همان: ۴۰۳). در چنین موقعیتی داستان‌ها نه به‌دلیل تقدم و تأخر زمانی، بلکه از طریق تداعی، خاطره، زخم و فقدان به یکدیگر متصل می‌شوند. هر روایت، همچون تکه‌ای از آوار تاریخ، برای لحظه‌ای از زیر خاک بیرون می‌آید و سپس جای خود را به روایتی دیگر می‌دهد. به همین دلیل، رمان بیش از آنکه به یک سازه شباهت داشته

---

[۵] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ آرشیوسازی به‌عنوان مقاومت نگاه کنید به:

Stoler, Ann Laura (۲۰۲۲). “Archiving Praxis: For Palestine and Beyond,” Critical Inquiry ٤٨, no. ٣: pp. ٥٤٤-٥٤٩, ٥٥٦-٥٦٣.

و برای اهمیت ساخت آرشیو بدیل نگاه کنید به:

Sa'di, Ahmad & Abu-Lughod, Lila (۲۰۰۷). *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Columbia University Press, pp. ١-٢٤

Desai, Chandni & Shahwan, Rula (۲۰۲۲). “Preserving Palestine: Visual Archives, Erased Curriculum, and Counter-Archiving amid Archival Violence in the Post-Oslo Period,” Curriculum Inquiry ٥٢, no. ٤: pp. ٤٧٠-٤٧٦, ٤٨١-٤٨٦.

باشد، به ویرانه‌ای شباهت دارد که خواننده باید در میان قطعات آن حرکت کند. ویرانه در چنین بستری صرفاً نشانهٔ نابودی نیست، ویرانه شکل خاصی از بقاست؛ بقای چیزی که به‌صورت کامل قابل بازسازی نیست. راوی که پدرش را در کودکی از دست داده دقیقاً در میان ویرانهٔ همین خاطرات خود را بازمی‌یابد؛ «کوچک که بودم ـ می‌دانی که بچگی چقدر مبهم و پیچیده است ـ دو مادر داشتم و دو اسم. مادرم خلیل صدایم می‌زد و مادربزرگم یاسین. اولی قصهٔ مردن مردش را می‌گفت و دومی داستان گم‌شدن بچه‌اش بعد از سقوط روستا را تعریف می‌کرد. من دو داستان داشتم و با هر دو سرگرم بودم» (همان: ۳۵۲). این‌گونه روستاهای نابودشده، خانه‌های ازدست‌رفته، عشق‌های نیمه‌تمام و بدن‌های غایب همگی به‌شکل خرده‌روایت‌هایی پراکنده بازمی‌گردند و خود را احیا می‌کنند. هیچ روایت واحدی قادر نیست این تکه‌ها را به کلیتی آشتی‌یافته بدل کند و تنها می‌تواند آن‌ها را در شکلی منظومه‌ای بازیابی نماید.

در صفحات پیشین گفتیم که خود تاریخ فلسطینیان، تحت سلطهٔ نکبت، به‌شکلی تکه‌تکه و بازمانده‌وار درآمده است. گویی تاریخ دیگر نمی‌تواند به‌صورت جریان یکپارچهٔ رخدادها پیش برود، زیرا بنیان پیوستگی‌اش از هم دریده شده است. از همین رو، روایت به‌جای آنکه داستانی از مبارزه، قهرمانی یا حتی رستگاری ملی بگوید، تاریخی از بازگشت‌های ناممکن، گریزهای ناقص و خاطره‌های ناتمام می‌سازد. برای فلسطینیان تبعیدی، وطن بیش از آنکه مکان باشد، به خاطره تبدیل می‌شود. اما این تبدیل‌شدن هم رهایی‌بخش است و هم تراژیک. رهایی‌بخش است زیرا حافظه را نمی‌توان به‌سادگی اشغال کرد. تراژیک است زیرا حافظه هرگز جایگزین کامل جهان ازدست‌رفته نمی‌شود. دروازهٔ خورشید سرشار از این تنش است. شخصیت‌ها با یادآوری زنده می‌مانند. اما همین یادآوری آنان را از زندگی کامل بازمی‌دارد. آنان نمی‌توانند فراموش کنند و نمی‌توانند کاملاً به خاطر آورند. درنتیجه، در وضعیتی میان این حسرت‌ها زندگی می‌کنند؛ «نعمان به پشت سرش نگاه نکرد. بعدها نوشت پشیمان شد که نگاهی هم به پشت سر نکرد. لازم بود تصویر خانه را در ذهنش نگه دارد، ولی آن تصویر حالا دود شده و از خانه فقط حرف‌های مادر مانده که از قبل در حافظه‌اش نقش بسته بود.

نعمان گفت که راه رفت و راه رفت. بعد، فریاد صاحبخانه را شنید که داشت پشت سرش می‌دوید و به اسم صدایش می‌کرد و چیز کوچکی را که در دست داشت، نشان می‌داد.

«کلید! یادم رفت کلید خانه‌تان را بدهم. بگیر، مال تو نیست.»

نعمان گفت: «لازم نیست. کلید قدیمی را هنوز در دمشق با خودمان داریم.»

دکتر نعمان برگشت دانمارک و کلید هنوز در دمشق است، اُم‌عیسی همچنان نگران دیگ خورش بود که مرد و پسرش عیسی در مکناس به دنبال آن کلیدها می‌گردد.

اُم‌عیسی از پسرش چنان حرف می‌زد که انگار مال دنیای دیگری است، انگار که او مرده؛ یعنی وقتی اُم‌حسن زن را دید که با حالتی شبیه نوحه‌سرایی از پسرش حرف می‌زند، این‌طور به نظر می‌رسید» (همان: ۱۴۱). در روایت نعمان شکل مواجهه با آوارگی نه پوششی بر تاریخ، بلکه خود صورت زیستهٔ تاریخ است. این نکته را می‌توان دقیق‌تر از خلال مفهوم «بازگشت» فهمید. در *دروازهٔ خورشید* بازگشت هرگز به معنای رجعت ساده به خانه در تاریخی مشخص نیست. بازگشت در این رمان عملی است که پیوسته شکست می‌خورد، اما با هر شکست، حافظه را دوباره فعال می‌کند. اگر به روایت یونس از بازگشت بنگریم این شکست و فعال‌شدن حافظه روشن‌تر می‌شود؛ «آن روز دکتر معین فکر کرد که تو هم تب برگشت گرفته‌ای. این مرضی بود که اوایل دههٔ پنجاه بین فلسطینی‌ها شایع شد و صدها نفر از آن‌ها را که می‌خواستند از مرز لبنان به کشورشان برگردند، به کشتن داد. سعی کرد تو را از این تصمیم برگرداند و گفت که بعد از آزادسازی، نوبت برگشتن هم می‌رسد.

(تو گفتی) ولی من برنمی‌گردم. می‌روم تا کشور را شناسایی کنم و پیش شما می‌آیم تا با هم برگردیم.

دکتر معین برایت گفت آن‌ها که موفق به بازگشت می‌شوند، نمی‌توانند با عزت زندگی کنند چون مثل حاضران غایب باهاشان رفتار می‌شود و نمی‌توانند کار یا رفت‌وآمد کنند» (همان: ۸۳ـ۸۲). بااین‌حال یونس هر بار بازمی‌گردد و چون غایبان زندگی می‌کند، حتی در تشییع پدرش از دور حاضر می‌شود و همه می‌پندارند که او حضور ندارد. در مرگ ابراهیم، پسرش، نیز هم هست و هم نیست. در ماجرای دستگیری نهیله توسط ارتش اسرائیل هم یونس از دور در جنگل و غار حضور دارد و نزدیک‌تر شدنش ممنوع است. اما او با هر بار حضور قسمتی از چرایی و چگونگی زیستن همراه با آوارگی را به نمایش درمی‌آورد. حتی حالا که او بر تخت بیمارستان یا در پناهگاه روایی‌اش است به‌واسطهٔ روایت دیگری مدام میان گذشته و حال رفت‌وآمد می‌کند اما این رفت‌وآمد برخلاف شرایط فعلی‌اش هیچ‌گاه به سکون منتهی نمی‌شود. چراکه سکون شکست است و یونس و خلیل در روایت‌ها در حال حرکت‌اند؛ «همیشه حق با تو بود. موقت بهتر از دائم است. یا اصلاً موقت همان دائم است. وقتی موقت تمام شود، همه‌چیز تمام می‌شود. و من حالا در موقت تو هستم، کشور تو را می‌بینم، عمر تو را زندگی می‌کنم و در وهم سفر هم می‌روم. من دکتر موقت توام که دکتر نیستم» (همان: ۱۷۲). این‌گونه گذشته نه به‌عنوان چیزی سپری‌شده، بلکه به‌عنوان شکلی از حضور زخم‌دار بازمی‌گردد. این بازگشت زخم همان چیزی است که تاریخ فلسطین را از تاریخ‌های ملی شناخته‌شدهٔ معمول جدا می‌کند؛ زیرا در اینجا گذشته در آرشیوهای دولتی، در تقویم‌های رسمی و در روایت‌های پیروزمندانه بیان نمی‌شود، بلکه در بدن‌ها، صداها، و مکان‌های موقتی رسوب می‌کند. گذشته تنها در لحظه‌هایی از اکنون به‌صورت تصویر دیالکتیکی قابل نجات است؛ تصویری که بازسازی کامل گذشته نیست، بلکه جرقه‌ای از امکان فهم آن در اکنون است. *دروازهٔ خورشید* دقیقاً چنین لحظه‌هایی را انباشته می‌کند؛ صحنه‌هایی که در آن‌ها یک بو، یک صدا، یک اتاق، یک چهره، یا حتی یک مکث گذشته را به اکنون می‌دوزد. اما این دوختن، هرگز کامل نیست. گذشته از خلال

تکه‌ها سر می‌زند. به همین دلیل، رمان بیشتر از آنکه یک «داستان» باشد، میدان برخورد حافظه‌هاست؛ جایی که روایت‌های مختلف، بدون آنکه در وحدتی آرام‌بخش ذوب شوند، در کنار هم می‌مانند. این چندپارگی، درعین‌حال، واکنشی است به ماهیت تجربهٔ تبعید. تبعید تجربهٔ خطی نیست. تبعید یعنی گسست پیوستار. یعنی زیست در فاصله‌هایی که هرگز پر نمی‌شوند. فلسطینی تبعیدی، حتی وقتی سخن می‌گوید، در حال سخن‌گفتن از جایی است که دیگر آنجا نیست. بنابراین، روایت او نیز ناگزیر از تبعید درونی است. خوری این تبعید روایی را به‌خوبی در ساختار رمان ثبت می‌کند. روایت نه از یک مرکز ثابت، بلکه از مواضع موقتی، از صداهای متداخل، از خاطره‌هایی که یکدیگر را قطع می‌کنند، شکل می‌گیرد. همین امر باعث می‌شود که خواندنْ خود به تجربه‌ای شبیه عبور از اردوگاه یا پناهگاه بدل شود؛ خواننده نیز مانند شخصیت‌ها در یک معماری ناتمام حرکت می‌کند، جایی که هیچ راه مستقیمی وجود ندارد و هر اتاق به خاطره‌ای دیگر باز می‌شود. خاطراتی که در و دیوار و سقف و ساختار ندارند؛ «عجب حکایتی است. گفت می‌خواهد کلیدها را جمع کند و کتاب بنویسد. گفت لازم است کلید خانه‌هایمان در قدس را جمع کنیم. عجب! درها شکسته و این می‌گوید کلیدها را جمع کنیم!

اُمحسن داستان کلیدهای دکتر عیسی صافیه را وقتی برایم گفت که پرسیدم کجا می‌توانم دکتر نعمان را پیدا کنم. آخر، او همهٔ مردم را می‌شناسد. گفتم من نمی‌خواهم کلید جمع کنم. می‌خواهم دربارهٔ امکان مهاجرت به دانمارک از او بپرسم. ولی حرفم را باور نکرد. فکر می‌کرد من هم مرض کلید گرفته‌ام و برایم گفت که خانه‌مان در غابسیه در ندارد و اصلاً دیگر خانه نیست... علف‌های هرز خورده‌اندش» (همان: ۴۳ـ۱۴۲). این‌گونه *دروازهٔ خورشید* بر دوش صداها حرکت می‌کند. آنچه روایت را پیش می‌برد، سند رسمی نیست، بلکه گفتار و خاطرهٔ کسانی است که معمولاً باید حذف و بی‌خاطره می‌شده‌اند. این امر از حیث سیاسی بسیار مهم است، زیرا فلسطین در بسیاری از لحظات تاریخی خود، از حق ثبت‌شدن در تاریخ محروم بوده است.[۶] وقتی تاریخی را از شما می‌گیرند، نخستین مقاومت شاید همین باشد که آن را به زبان برگردانید. و خوری به‌درستی می‌داند که باید به زبان شکسته، زمزمه‌وار، خاطره‌محور و گاه متناقض روایت شفاهی متوسل شود تا نشان دهد و به یاد آورد که چگونه نظم مسلط یکسان‌ساز زبان و حافظه را چون سرزمین و درخت‌ها و خانه‌هایمان با علف‌های هرز جایگزین کرده‌اند.

روایت شفاهی در این رمان، نه بازمانده‌ای فولکلوریک، بلکه شکلی از سیاست حافظه است. کسانی که در اردوگاه زندگی می‌کنند، اغلب نه فرصت نوشتن دارند، نه امکان آرشیو و نه حتی ثبات لازم برای ثبت گذشته.

---

[۶] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ حذف تاریخی فلسطینیان نگاه کنید به:

Masalha, Nur (۲۰۱۳). *The Zionist Bible: Biblical Precedent, Colonialism and the Erasure of Memory*, Durham: Acumen, pp. ۱٤٥-۱۹٤.

پس حافظه باید در گفتار زنده بماند. اما گفتار، برخلاف سند، همواره در معرض فراموشی، حذف و تغییر است. اینجاست که روایت خلیل اهمیت پیدا می‌کند؛ او ناپایداری گفتار را نه ضعف، بلکه نشانهٔ حقیقت تاریخ فلسطین می‌کند. تاریخ فلسطین تاریخ نااستقرار است؛ و بنابراین روایت مناسب آن نیز باید تا حدی ناپایدار باشد. «نه نقشهٔ فلسطین را آوردم و نه عکس‌های شهدا و نه چیز دیگر. چون این چیزها دیگر معنایی ندارند. یادت هست چطور جلوی عکس شهدا می‌لرزیدیم و حس می‌کردیم حالاست که شهید کاغذ رنگی را پاره کند و از آن بپرد به طرفمان؟ پوستر بخش اساسی زندگی‌مان بود. دیوارهای اردوگاه و شهر را پر می‌کردیم از پوستر و خواب می‌دیدیم که عکس ما را هم پوستر کنند و بزنند به دیوار. همه‌مان در خواب و رؤیا عکس خودمان را می‌دیدیم که دورش کادر قرمز پررنگ هست و هالهٔ شهدا. ولی پارادوکسی در کار بود که متوجهش نبودیم. می‌خواستیم عکسمان را به دیوار بزنیم و ببینیمش! یعنی می‌خواستیم شهید شویم، بدون اینکه بمیریم!

بگو ببینم چطور می‌توانستیم عکس مرده را از مردنش جدا کنیم؟ چطور رسیدیم جایی که این‌طور به زندگی ایمان مطلق داشته باشیم؟

من فقط یک چیز را می‌دانم، بعد از کشتار از پوسترهای شهدا بدم آمد. برایت نمی‌گویم چه اتفاقی افتاد. از دسته‌دسته مگس و پشه که داشتند می‌خوردندم حرفی نمی‌زنم. آخر حالا مناسب این خاطرات نیست. خاطرات به وقت مناسبی احتیاج دارند. نمی‌توانیم خاطراتمان را همین‌طوری پرتاب کنیم. حق نداریم هر طور که پیش آمد یادآوری کنیم» (همان: ۱۵۶). پس باید روایت این حافظه را در وضعیت لرزان خودش حفظ کرد. این نکته را می‌توان از خلال نسبت رمان با بدن نیز فهمید. در *دروازهٔ خورشید* بدن‌ها صرفاً حامل تجربه نیستند؛ خود بدن به آرشیو فاجعه بدل می‌شود. زخم، بیماری، گرسنگی، خواب‌ندیدن، فرسایش، مرگ معلق و تن بی‌قرار همه نشانه‌های تاریخی‌اند. به زبان دیگر، تاریخ فلسطین فقط در سرزمین ازدست‌رفته رخ نداده است؛ در بدن‌هایی که زیر فشار آوارگی، محاصره و انتظار فرسوده شده‌اند نیز رخ داده است. به همین دلیل، خوری پیوندی عمیق میان حافظه و جسم برقرار می‌کند. آنچه به یاد آورده می‌شود، همیشه در جایی از تن حس می‌شود. حافظه در این رمان، امری انتزاعی نیست؛ متصل به درد، نفس و فرسودگی است. برای درک این پیوند و نشانه باید به یونس در وضعیت اغما بازگردیم.

یونس، اسطورهٔ بازگشت و رستگاری شکست

«به تو قول دادم از آخر شروع کنم. و آخر رستاخیز توست از این تختخواب تابوت‌مانند. از جا بلند می‌شوی، بلندقامت و چهارشانه. عصایی به دست می‌گیری و برمی‌گردی کشورت. آنجا، اول می‌روی غار دروازهٔ خورشید،

نه سر قبر نهیله که همه انتظار دارند بروی. می‌روی دروازهٔ خورشید و قدم می‌گذاری در غار ـ روستای خودت و پنهان می‌شوی» (همان: ۵۰).

اگر *دروازهٔ خورشید* را رمانی دربارهٔ تعلیق بدانیم، یونس کانون این تعلیق است. راوی ـ مخاطبی که از یک‌سو حامل حافظه است و از سوی دیگر خود حافظه در او از هم می‌پاشد. او نه قهرمان بازگشت است و نه شاهدی بی‌طرف؛ بلکه سوژه‌ای است که در مرز میان استقرار و فرار، فراموشی و یاد و زندگی و مرگ ایستاده است. یونس آن سوژهٔ تکرارشوندهٔ فلسطینی است که همچون بسیاری دیگر «در «موقت» زندگی کرد و در «موقت» مرد و زندگی تحمل‌ناپذیری را تحمل کرد و در فراموشی فراموش‌نشدنی‌ای پنهان شد» (همان: ۵۱۹). به‌همین دلیل او در رمان، بیشتر از آنکه شخصیتی فردی باشد، جایگاهی روایی است؛ جایی برای انباشته‌شدن صداها، شکست‌ها، امیدهای بربادرفته و میل مداوم به بازگشت؛ میلی که هر بار در برابر واقعیت تاریخی نکبت فرومی‌ریزد. از همین‌جا می‌شود گفت که یونس چهره‌ای ضداسطوره است؛ اسطوره‌ای که نه برای تثبیت یک ملت پیروز، بلکه برای نشان‌دادن ناممکنیِ نجات به‌کار می‌رود. نام «یونس» خود بار تمثیلی دارد. یونسِ پیامبر، در سنت دینی، چهرهٔ گریز، مکث، توبه و بازگشت است؛ کسی که در دل تاریکی فرومی‌رود و دوباره به سطح می‌آید. اما یونس خوری، اگرچه در دل تاریکی روایت می‌کند، بازگشتش هرگز به معنای نجات کامل نیست. او از چاه حافظه بیرون می‌آید، اما این بیرون‌آمدن او را از تعلیق رها نمی‌کند. اینجا بازگشت نه رستگاری، بلکه تکرار فقدان است. «داستان نه بوی گرگ است و نه بوی آویشن وحشی و نه درخت زیتون رومی. قصه قصهٔ مردمی است که مثل غریبه‌ها شده‌اند. می‌دانی ما که هستیم؟ می‌دانی وقتی دیدیم پشت سر مرد کوری هستیم و او راهمان می‌برد، چه بر سرمان آمد؟ مادرت از مرگ نجاتش داد و از وسط آن‌ها بیرونش کشید. سرباز اسرائیلی جوری نگاهش می‌کرد که انگار نمی‌بیند» (همان: ۴۵۲). هر بار که با یونس گذشته احضار می‌شود، چیزی از آن نجات می‌یابد و هم‌زمان چیزی نیز از دست می‌رود. حافظه در او نه همچون مخزن مطمئن معنا، بلکه همچون میدان نبرد فراموشی و یادآوری عمل می‌کند. «آن را مثل یک رؤیای مبهم می‌بینم، مثل ابری که سر تا پایم را پوشانده. می‌توانستم حجم عظیمی از شعارهایی را که جور عجیبی متناقض بودند ببلعم. آن روزها، کلمات بی‌مقدار بودند، خون هم همین‌طور. برای همین، متوجه مهلکه‌ای که لغزیده بودیم طرفش، نشدیم. هیچ‌کداممان متوجه نشدیم، حتی تو. می‌دانم که از آن جنگ بدت می‌آمد و می‌گفتی جنگ نیست، و من به‌رغم همهٔ احترامی که برایت قائل بودم حرفت را قبول نداشتم. خب فکر نمی‌کردم بشود به تاریخ عیب گرفت. به تو می‌گفتم تاریخ بی‌طرف است و فریادت را می‌شنیدم که «نه، به عیب باید بگوییم عیب، وگرنه چیزی بیش از قربانی نخواهیم بود.»» (همان: ۱۷۴). در روایت خلیل از یونس، نجات گذشته نه در بازسازی کامل آن، بلکه در رستگاری لحظه‌ای و در برق کوتاه به‌تصویرکشیده‌شدن رخ می‌دهد.[۷] یونس خاطره را دوست

[۷] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ چگونگی رهانیدن گذشته از فراموشی و فراخواندن گذشته به اکنون نگاه کنید:

ندارد و حتی گذشته را به یاد نمی‌آورد و چنانچه خلیل به او می‌گوید «خاطرات را نه دوست داری و نه به یاد می‌آوری، چون داری زندگی‌ات را می‌کنی و اصلاً همهٔ عمرت را روی بندهای مرگ رقصیده‌ای و هیچ‌وقت به این نتیجه نرسیده‌ای که راه به آخر رسیده تا تو کف سنگ‌فرشش بنشینی و مشغول خاطرات شوی. به من گفتی: «فقط مرده‌ها هستند که یادشان می‌کنیم.» ولی نه، من اینجا با تو اختلاف عمیقی دارم. آخر، من به واسطهٔ تو به یاد می‌آورم تا زنده بمانم» (همان: ۲۰۴). راوی بارها بیان می‌کند که در همین لحظه‌های جداافتاده، چهره‌های ازدست‌رفته، اتاق‌ها، راهروها، صداها و صحنه‌های کوچک می‌توان رستگاری لحظه‌ای و حقیقت فلسطین را از دل تاریکی بیرون کشید. هرچند که این بیرون‌کشیدن تاریخ را یکدست نمی‌کند و کلیت فلسطین را بازنمی‌گرداند. برعکس، نشان می‌دهد که تاریخ فلسطین تنها در قطعات پراکنده قابل دسترسی است. «ما حس می‌کردیم داریم تاریخ می‌سازیم و مثل کتاب‌ها هستیم. طوری رفتار می‌کردیم و حرف می‌زدیم که انگار قهرمانان رمانی بی‌نویسنده‌ایم که همگی آن را می‌شناسیم و هر روز تعریفش می‌کنیم. طوری شدیم که دیگر موقع حرف‌زدن انگار نه انگار داریم حرف می‌زنیم. جمله‌هایی که حفظ کرده بودیم تکرار می‌کردیم. خودمان جواب‌ها را می‌دانستیم. ولی مدام می‌پرسیدیم و حافظه‌مان در ما حرف می‌زد. انگار داشتیم از خودمان تقلید می‌کردیم. بله از خودمان تقلید می‌کردیم.

این است تاریخ.

به دو جای متناقض می‌بردت، تو همه‌چیز هستی و هیچ‌چیز نیستی. همین‌جوری جانور می‌شوی و فرشته می‌شوی و فرشته می‌شوی، با احساس کسی که دارد می‌میرد می‌کشی، هم دنبال شهوات می‌روی و هم از آن می‌ترسی و می‌شوی خدای خودت. تاریخ همین است که تبدیل شویم به خدایان و دیوها» (همان: ۱۸۵). یونس در این معنا آرشیوی زنده است اما آرشیوی که از هم گسیخته مانده و هرگز به‌صورت نهایی سامان نمی‌یابد. «می‌دانم که تو هم مثل بقیه آواره و سرگردان بودی، یکی بودی بین توده‌هایی از آدم‌های گمشده. ولی بعد از سقوط ترشیحا چه کار کردی؟ چرا با رزمندگان نرفتی لبنان؟ به تپه‌های کابری رفتی و کنار یمنی‌ها جنگیدی و بعد برگشتی شعب و دیدی روستا خالی است. همه‌جا دنبالشان گشتی و تا حدود یک ماه بعد پیدایشان نکردی. رفتی دیرالاسد و دیدی دارند در جایی شبیه خانه زندگی می‌کنند» (همان: ۲۰۶) و باز در آنجا هم قرار نمی‌گیرد. یونس شاهدی است که شهادتش از جنس تمامیت نیست؛ شهادتی است شکسته، لرزان و در خودِ گفتن، آگاه به ناتوانیِ گفتن و ثبت‌نشدن؛ «خاطرات بر سرم می‌بارند و نمی‌دانم چه کنم. دربارهٔ نوشتن رمان چه می‌گویی؟ می‌دانم می‌گویی من بلد نیستم رمان بنویسم. موافقم. این را هم بگویم که هیچ‌کس

Benjamin, Walter (۲۰۰۳). “On the Concept of History,” in *Selected Writings*, Vol. ٤: ١٩٣٨-١٩٤٠, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, Theses V, VI, XIV, and XVIII(B), pp. ٣٩٠-٣٩٦, ٤٠٢-٤٠٣.

بلد نیست بنویسد، چون هر کلامی در نوشتن از هم می‌پاشد و می‌شود یک مشت نماد و اشارهٔ سرد و بی‌روح. آقا! نوشتن اصلاً یعنی ابهام و پیچیدگی. بگو ببینم چه‌کسی می‌تواند این همه‌چیز مغلق و غامض زندگی را بنویسد؟ این یعنی وضعیت بین مرگ و زندگی که کسی جرئت ندارد واردش شود» (همان: ۲۵۲). همین ناتوانی وجه انتقادی اصلی رمان است. خوری از یونس یک راوی رستگارساز نمی‌سازد. او را به قلهٔ معرفت یا شفافیت نمی‌برد. یونس تا پایان در وضعیت میانی می‌ماند؛ میان دوست‌داشتن و از دست‌دادن، میان دیدن و ناتوانی در نجات‌دادن، میان خاطره و تخریب خاطره. روایت به یادمان می‌آورد که می‌توان به‌جای پنهان‌کردن شکست آن را در خود حفظ کرد.[۸] یونس دقیقاً حامل این شکست است. او نمی‌تواند گذشته را با حال حاضر آشتی دهد، نمی‌تواند خانه را دوباره بنا کند، نمی‌تواند مردگان را به زندگی بازگرداند چراکه «تاریخ از دل ما آدم‌هایی بیرون می‌کشد که نمی‌شناسیم و جرئت نداریم حضورشان را به رسمیت بشناسیم. در چین، خودم را در تاریخ دیدم و حس کردم می‌توانم هر کاری بکنم و از خودم نترسیدم و برای خودم نترسیدم، چون نمی‌دیدم. وقتی از همه طرف در محاصرهٔ آینه باشی، دیگر نمی‌توانی ببینی و جانور تاریخ پاره‌پاره‌ات می‌کند» (همان: ۱۸۸). و همین ناتوانی او را به مرکز حقیقت رمان بدل می‌کند. در *دروازهٔ خورشید*، حقیقت در قدرت بازسازی نیست؛ در وفاداری به ویرانی است. «روستایتان متروک است و خیابان‌هایش از بین رفته‌اند. خانه‌ها خراب نشده‌اند، ولی به چیزهایی نیمه‌ویرانی تکیه دارند. نمی‌دانم چرا وقتی مردم از خانه‌هایشان می‌روند، خانه‌ها این‌جوری می‌شوند. خانهٔ متروک مثل زنی است که ولش کرده‌اند؛ در خودش جمع می‌شود، انگار که دارد می‌ریزد. هیچ اثری از زندگی در روستایتان نیست. اما درخت سدر و مسجد سر جایشان هستند و تکه‌پارچه‌ها شاخه‌ها را پوشانده‌اند و دوروبر درخت پر است از شمع‌های آب‌شده» (همان: ۴۳). هرچند که این وفاداری به ویرانه، نباید با تسلیم اشتباه گرفته شود. یونس هرچند از بازگشت قطعی ناتوان است، اما از در میانهٔ روایت بودن در روستاها و درخت‌های سدر و دیگر ویژگی‌های فلسطین دست نمی‌کشد. و این نقطهٔ مهمی است؛ روایت در رمان شکل پایداری شکست است. یعنی چیزی که نه به پیروزی منتهی می‌شود و نه به سکوت و سکون. گویی یونس پیوسته از زبان دیگری سخن می‌گوید، چون سکوتْ همان‌چیزی است که تاریخ مسلط بر فلسطین تحمیل می‌کند. سخن گفتن او، حتی وقتی در چرخش‌های بی‌پایان حافظه گرفتار می‌شود، یک کنش ضدفراموشی است. «من هم مثل تو ایمان دارم این کشور باید برای صاحبان خودش بماند و با هیچ بهانهٔ اخلاقی یا سیاسی یا انسانی یا دینی نمی‌شود عملیات عظیمی را توجیه کرد که در آن، یک ملت کامل را از سرزمین خودش اخراج کنند و باقی‌مانده‌اش را هم در جایگاه شهروندان درجهٔ دو قرار دهند. نه، نترس، این فلسطین هر اسمی هم رویش بگذارند فلسطینی می‌ماند. ولی بگو ببینم در چهرهٔ آنان که می‌رفتند تا ذبح

---

[۸] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ اهمیت حفظ رد شکست و رنج تاریخی برای وفاداری به حقیقت نگاه کنید به:
Adorno, Theodor W (۱۹۹۷). *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press, pp ۳۱-۳۲, ۲۴۲-۲۴۳.

شوند چیزی شبیه چهرهٔ خودتان ندیدید؟» (همان: ۳۳۸). راوی گذشته را بازگو نمی‌کند تا از آن یک اسطورهٔ ملی تمام‌عیار بیرون بکشد؛ او گذشته را حفظ می‌کند تا حذف نشود. درواقع روایت برای حفظ گذشته فراری رو به جلو دارد، دقیقاً همان کاری که یونس زمانی در برابر نیروهای اسرائیلی انجام داده و نجات یافته بود؛ «به من گفتی زنده ماندنت برای این بود که وقتی افتادید توی تلهٔ اسرائیلی‌ها، تو به جلو «عقب‌نشینی» کردی و رفقایت، مثل عادت معمول سربازان به عقب. آن‌ها بین دو جبهه گرفتار شدند و مردند، ولی تو سفرت را تا دروازهٔ خورشید ادامه دادی» (همان: ۱۵۹). در چنین لحظاتی متن از سطح روایت فردی عبور می‌کند و به سیاست حافظه تبدیل می‌شود. در این معنا، یونس را باید نه فقط راوی، بلکه آستانهٔ اخلاقی رمان دانست. یونس نشان می‌دهد که چگونه می‌توان در میانهٔ ویرانی و شکست، به بقا و پیروزی وفادار ماند بی‌آنکه مکان و زمان را به صرف تبلیغ مبدل کرد. این وفاداری، به‌ویژه در پیوند یونس با خالد و با روایت‌های دیگر، ماهیت جمعی حافظه را آشکار می‌کند. حافظهٔ فلسطینی در رمان تک‌صدا نیست. یونس صدای دیگران را در خود حمل می‌کند؛ صدای مردگان، غایبان، زنان، پناهندگان، روستاهای تخریب‌شده و کسانی که در تاریخ رسمی جایی ندارند. «به عین‌الزیتون برنمی‌گردم. حکایت ما وقتی شروع می‌شود که عین‌الزیتون تمام شد. شب اول ماه مه ۱۹۴۸ بود. تو این تاریخ را فراموش نمی‌کنی، چون با یک تکه آهن داغ روی بازوی چپت حکش کردی. آن شب بود که عین‌الزیتون از صفحهٔ روزگار محو شد. اسرائیلی‌ها وارد روستا شدند و خانه‌ها را یکی‌یکی خراب کردند و طوری شد که انگار اصلاً نبوده. آن‌وقت، به‌جای روستا یک جنگل صنوبر کاشتند» (همان: ۲۰۷). در چنین ساختی او راویِ یک «من» نیست، بلکه محمل یک «ما»ی زخمی است. و این «ما»، برخلاف صورت‌بندی‌های ملی ساده‌ساز، هیچ‌گاه به وحدت بی‌مسئله نمی‌رسد. از اینجا می‌توان به اسطورهٔ بازگشت رسید. بازگشت در *دروازهٔ خورشید* مهم‌ترین میل تاریخی فلسطین است، اما خوری آن را از رمانتیسم ساده‌لوحانه دور نگه می‌دارد. بازگشت، در اینجا، نه رسیدن به خانه‌ای سالم و دست‌نخورده، بلکه مواجهه با خرابه، با جای خالی، با روستای نابودشده، و با حافظه‌ای است که خود به تبعید رفته است. در نتیجه، اسطورهٔ بازگشت به‌جای آنکه ضامن رستگاری باشد، به محک شکست بدل می‌شود. یونس بارها و بارها در ذهنش به سمت «بازگشت» می‌رود، اما هر بار درمی‌یابد که بازگشتْ چیزی جز بازگشایی زخم و در معرض دید قراردادن آن نیست.

بازگشت فلسطینی در رمان از جنس بازگشت فاتحانه نیست. بازگشت او تاریخ را تمام نمی‌کند؛ آن را دوباره می‌گشاید.[۹] «البته نهی مادربزرگش را این‌طور توصیف نکرد که مثل درختی شده بود که شاخه‌هایش را

---

[۹] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ چگونگی تداوم تاریخ شکست‌خوردگان نگاه کنید به:
Benjamin, Walter (۲۰۰۳). “On the Concept of History,” in *Selected Writings*, Vol. ٤: ١٩٣٨-١٩٤٠, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, Theses VI - VIII, pp. ٣٩١-٣٩٣.

شکسته‌اند. این را من همین حالا اضافه کردم تا شکل و حالت روانی و زخم‌های خونین پیرزن را برایت شرح دهم. نهی چندان دل‌مشغول این داستان نبود. این را وقتی داشت نظر خودش را توضیح می‌داد، خیلی گذرا و حاشیه‌ای برایم گفت. او هیچ ایمان نداشت که ممکن است ما برگردیم فلسطین. «تازه اگر هم برگردیم، دیگر فلسطین نیست که پیدا می‌کنیم. کشور دیگری جایش می‌بینیم. چرا می‌جنگیم و می‌میریم؟ به‌خاطر یک چیز می‌جنگیم و خودمان را در یک چیز دیگر پیدا می‌کنیم!» (همان: ۲۴۳). و اگر رمان خوری تأثیری تکان‌دهنده دارد، از همین‌جاست. او امید را حذف نمی‌کند، اما امید را از توهم پایان خوش تهی می‌سازد. امید در این متن، اگر هست، در تداوم‌یافتن روایت است، نه در تحقق نهایی وعده. این امید، امیدی بی‌قرار است؛ امیدی که با فقدان زندگی می‌کند. یونس همچنین نمونه‌ای است از سوژهٔ معلق مدرن فلسطینی؛ سوژه‌ای که نه در خانه است و نه به‌تمامی بیرون از خانه. او در مرز زبان و خاموشی، در مرز حضور و غیاب و در مرز رنج و بازنمایی زندگی می‌کند. این مرزی‌بودن، فقط روان‌شناختی نیست؛ تاریخی است. یونس محصول نظمی است که در آن خانه از او گرفته شده، اما خاطرهٔ خانه هنوز او را رها نکرده است. «یادت هست چقدر با خودت قرار گذاشتی و قسم خوردی که بمانی؟ در غارها زندگی کردی و با خاک و سنگ و درخت و جک‌وجانور دمخور شدی و گفتی نمی‌روی. وای وقتی از شوک مرگ پسرت شفا گرفتی، برگشتی لبنان و شروع کردی به ساخت و پرداخت داستان خودت به‌عنوان سفری دائمی بین دو جلیل، از جلیل لبنان در جنوب تا جلیل فلسطین در شمال، و خودت را به‌مثابهٔ یک حکایت اختراع کردی» (همان: ۲۳۹). ازاین‌رو، بازگشت در او بیشتر شبیه یک «وظیفهٔ اخلاقی» است تا یک امکان عملی. او باید بازگردد، حتی اگر بداند که بازگشت به معنای بازسازی خانه نیست. باید بازگردد تا شاهد بماند. و همین شاهدبودن، درنهایت، علیه فراموشی و نظم موجود است.

در این سطح، باید یک بار دیگر به یونس بازگشت، اما این بار نه برای ستایش حافظهٔ او، بلکه برای نشان‌دادن شکنندگی خود جایگاه راوی. یونس در رمان، بیش از هر چیز، حامل یک تناقض است؛ او می‌خواهد گذشته را نگه دارد، اما خود از نگه‌داشتن آن فرسوده می‌شود. او می‌خواهد به شاهدی بدل شود که تاریخ را از فراموشی نجات می‌دهد، اما هرچه بیشتر روایت می‌کند، بیشتر در شبکهٔ شکست‌ها، امتناع‌ها و بازگشت‌های نافرجام فرومی‌رود. این فرسودگی نقطهٔ قدرت شخصیت نیست، بلکه حقیقت اوست؛ «گذشته فقط یک جایگاه حاشیه‌ای و عرضی داشت. گذشته صرفاً مثال بود که از حرف‌هایت می‌گذشت، نه واقعیت زیسته. بعد، شدی تنها نماد حکایت‌های مردم اردوگاه دربارهٔ عبور دائمی و مخفیانه از مرز. خوب می‌دانی تنها مردی نبودی که به آنجا رفت‌وآمد داشتی. هزاران نفر رفتند و شاید بعضی‌شان هنوز هم تا حالا می‌روند» (همان: ۲۴۴). و درست همین‌جاست که رمان از اسطوره‌سازی ساده دربارهٔ «شاهد» فاصله می‌گیرد. یونس، اگر بخواهیم صریح باشیم، قهرمان نیست. او سوژه‌ای است که در آستانهٔ فروپاشی روایت می‌شود. و این فروپاشی باید جدی گرفته شود. زیرا متن به ما می‌گوید که حافظهٔ جمعی، فقط با ارادهٔ اخلاقی حفظ نمی‌شود؛ به بدن فرسوده، ذهن

لرزان، و زبان ناتمام نیز وابسته است. یونس بار سنگین این حافظه را حمل می‌کند، اما بارْ او را نمی‌کشد چون رمان همواره آن را در وضعیت معلق نگه می‌دارد. این معلق نگه‌داشتن، از یک‌سو امکان استمرار روایت است و از سوی دیگر نشانهٔ آنکه تاریخ، حتی در مقام گفته‌شدن، هنوز زخمی و ناتمام باقی مانده است. یونس از آن شخصیت‌هایی است که حقیقت منفی جهان را بر دوش می‌کشد. او جهان را آشتی‌پذیر نشان نمی‌دهد. در سخن او، هیچ تسلایی وجود ندارد که بتواند رنج را «معنادار» جلوه دهد. «تو فکر می‌کردی ـ همان‌طور که من هم دوست دارم فکر کنم ـ که ما بچه‌هامان را نکشتیم و زیر درخت‌ها نینداختیم. تو می‌خواهی همه‌چیز واضح و ساده باشد. قاتل مشخص باشد و مقتول هم مشخص و ما هم این وسط عدالت را اجرا کنیم. نخیر آقا! متأسفانه همه‌چیز به سادگی «آن‌ها و ما» نیست. چیز دیگری در کار است که تعیین حد و مرزش آسان نیست» (همان: ۲۵۱). این بی‌تسلی‌بودن ارزش روایت است. زیرا خوری نمی‌گذارد رنج فلسطینی به مرحلهٔ اخلاقی قابل‌مصرف برسد؛ او رنج را در وضعیت ناآرام خودش نگه می‌دارد. شاید همین سبب شود که خواننده احساس کند متن، بیش از آنکه به او معنا بدهد، از او معنا پس می‌گیرد؛ «حالا تو همهٔ داستان را می‌دانی، اما من، نه! باورت می‌شود؟ داستانی برایت گفتم که خودم نمی‌دانم. چیزی نمی‌فهمم. چیزها در سرم متلاشی می‌شوند. حتی چیزی نمانده که اسم‌های شما یادم برود و در ذهنم درهم شود» (همان: ۲۷۸).

تعلیق در این وضعیت فقط حال‌وهوای تراژیک زندگی فلسطینی نیست، بلکه خود شیوهٔ اداره‌کردن زندگی است. یعنی تعلیق دیگر صرفاً یک تجربهٔ درونی یا یک وضعیت عاطفی نیست؛ به سازوکار سیاسی زمان بدل شده است. زندگی، در جهان خوری، نه پیش می‌رود و نه می‌ایستد؛ در جا می‌زند. و این درجازدن، شکل خاصی از سلطه است. سلطه‌ای که به‌جای پایان‌دادن به زیست، آن را در وضعی نگه می‌دارد که نه به مرگ کامل برسد و نه به زندگی. اینجا باید از هر نوع رمانتیزه‌کردن تعلیق پرهیز کرد. تعلیق، در زبان نقد، گاهی به‌سادگی به استعاره‌ای زیبا بدل می‌شود؛ آستانه، انتظار، میان‌بودگی، ناتمامی. اما در تجربهٔ فلسطینی، تعلیق زیبایی ندارد. تعلیق یعنی محاصره‌شدن زمان؛ یعنی آنکه آینده از پیش مصادره شده باشد و گذشته نیز از دسترس بیرون رفته باشد. تعلیق یعنی انسان در هیچ‌یک از زمان‌های کلاسیک زیستن ـ نه اکنون، نه گذشته، نه آینده ـ به‌راستی سکونت نداشته باشد. «فکرش را بکن که عبدالقادر چطور زندگی‌اش را خیال می‌کرده. پناهنده بوده. باغ پرتقالش را روی چادرش می‌گذاشته، زیر آن می‌نشسته و آواز می‌خوانده. ما این‌طوری هستیم. باور کردیم باغ پرتقال روی چادر است و وطن باغ پرتقال است! برای فقر و فاقه و برای روستاهای تخریب‌شده‌مان دلتنگی می‌کنیم. خودمان را فراموش می‌کنیم و می‌میریم» (همان: ۳۸۱). این‌گونه خوری این حقیقت را با مهارت رادیکال در فرم رمان ثبت می‌کند. اما همین‌جا خطر هم هست؛ خطر آنکه خواننده، از دل این فرم زیبا و شکسته، نوعی شکوه تراژیک استخراج کند و خشونت واقعی تعلیق را به حسی ادبی تقلیل دهد. در اینجا می‌توان از نسبت رمان با «شاهد» نیز سخن گفت. یونس شاهدی است که نمی‌تواند شاهد کامل باشد، زیرا

خود در دل زخم قرار دارد. در بسیاری از نظریه‌های شهادت و شاهد، مسئله این است که چگونه کسی که به فاجعه نزدیک بوده، می‌تواند دربارهٔ آن سخن بگوید بی‌آنکه آن را به کلیت قابل‌مصرف تبدیل کند؟ «گفت... ما فلسطینی‌ها باید برویم و در کشورهای عربی ادغام شویم. «شما عربید، مثل بقیهٔ عرب‌ها.» و او نمی‌فهمد چرا ما به اقامت در اردوگاه‌های پناهندگان چسبیده‌ایم که شبیه گتوهای یهودی‌هاست. «بروید سوری و لبنانی و اردنی و مصری شوید تا این نزاع خون‌بار تمام شود.» به‌خاطر نصیحتش از او تشکر کردم و گفتم: «شما هم. شما آقا، سرهنگی از اروپای غربی هستید. چرا در اروپا ادغام نشدید؟ به‌جای اینکه به من درس ادغام بدهی، برو و ادغام شو تا مشکل حل شود. ما با عرب‌ها ادغام می‌شویم و شما با اروپایی‌ها، و این سرزمین می‌ماند خالی از آدمیزاد و تبدیلش می‌کنیم به گردشگاه جهانگردان و متعصبان دینی همهٔ ملت‌ها»» (همان: ۴۹۹). این‌گونه او شهادت را در دل ناتمامی حفظ می‌کند. خلیل نه راوی مقتدر است و نه دانای کل. او تکیه‌گاهی لرزان است که صداهای دیگر از خلال راویت او از یونس عبور می‌کنند. درنتیجه، شهادت در این رمان نه ادعای تسلط بر حقیقت، بلکه تلاش برای نگه‌داشتن آن‌چه در خطر نابودی است، می‌شود. در سطحی عمیق‌تر، این شیوهٔ روایت به مسئلهٔ قابلیت روایت‌پذیری خود فاجعه مربوط است. برخی فجایع، به‌ویژه فاجعه‌های مستمر و ساختاری، از ظرفیت روایت متعارف بیرون می‌زنند.[۱۰] نکبت از همین دست است. نمی‌توان آن را به یک لحظهٔ واحد فروکاست. «همهٔ داستان‌های مربوط به جنگ که در آن فرو رفته‌ایم از هم می‌پاشد و چیزی نمی‌ماند به جز کشتارها. آیا ما از دشمنانمان تقلید می‌کنیم یا آنان از جلادانشان تقلید می‌کنند و ما را وامی‌دارند این نقابی را بپوشیم که چهرهٔ دنیا را پوشاند؟ تو دنیا را یادت هست. دنیا حالا مرده. مهم نیست تو چه بگویی. مهم نیست من چه بگویم. همه‌مان می‌میریم. ولی مردن دنیا برای این بود که دیگر نتوانست نقش قربانی را بازی کند. این مرحله تمام شده. انجمن‌های بین‌المللی بشردوستی دیگر به ما اهمیتی نمی‌دهند. حالا توجه همه به کرانهٔ غربی و غزه معطوف شده و دنیا همهٔ گوش‌هایش را از دست داده، برای همین مرده است» (همان: ۵۰۶). در چنین لحظه‌ای نمی‌توان گفت «اتفاق افتاد و تمام شد». نکبت در زمان ادامه پیدا کرده است؛ در تبعید، در اردوگاه، در محاصره، در بی‌خانمانی و در تعلیق بازگشت. ازاین‌رو، رمان خوری باید به فرم مناسبی دست یابد که بتواند این تداوم فاجعه را بنمایاند. تکه‌تکه‌بودن فرم دقیقاً پاسخ به همین مسئله است. تاریخ نکبتْ تاریخی است که در آن واحد هم گذشته است و هم حال؛ هم تمام شده و هم ادامه دارد. فرم خطی نمی‌تواند چنین تاریخی را حمل کند. تنها فرم شکسته، تکرارشونده و چندلایه است که از عهدهٔ آن برمی‌آید.

---

[۱۰] برای مطالعهٔ بیشتر دربارهٔ چگونگی روایت فاجعه در تمامیتش نگاه کنید به؛

Adorno, Theodor W (۱۹۸۱). “Cultural Criticism and Society,” in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, MA: MIT Press, p. ۳٤.

Adorno, Theodor W (۱۹۷۳). *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, New York: Continuum, p. ۳٦۲.

Benjamin, Walter (۲۰۰۲). “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov,” in *Selected Writings*, Vol. ۳: ۱۹۳۵-۱۹۳۸, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press, pp. ۱٤۳–۱٤٤.

تاریخ فلسطین، نه به‌مثابهٔ گذشته، بلکه به‌مثابهٔ حال ممتد

«انگار مردم دیگر دنبال چیزی غیر از عکس نمی‌گردند. به‌جای جستجوی مردهایی که گم شدند، سرمان را با عکس گرم کردیم. به خدا ما ملت دیوانه‌ای هستیم دکتر. تنها درسی که از خانواده یاد گرفتیم این است که بدون عکس‌ها مهاجرت نکنیم. باورت می‌شود؟ در کامیون صلیب سرخ بودیم و من داشتم از خون‌ریزی می‌مردم و مردم مثل ساردین روی هم ریخته بودند. آن‌وقت، زنی را می‌دیدی که از بقچه‌اش عکس بیرون می‌کشد و با عکس‌هایی که از بقچهٔ زن دیگری بیرون آمده مقایسه می‌کند. انگار وقتی عکس مرده‌هایمان را با خودمان می‌بریم، از مرگ نجاتشان می‌دهیم» (همان: ۶۱ـ۵۶۰).

شاید مهم‌ترین دستاورد *دروازهٔ خورشید* این باشد که تاریخ فلسطین را از قالب گذشته بیرون می‌کشد. در این رمان، تاریخ چیزی نیست که رخ داده و تمام شده باشد؛ تاریخْ حالِ ممتدی است که هنوز پایان نگرفته. نکبت نه واقعه‌ای دور، بلکه منطق استمرار محرومیت است. ازاین‌رو، بازگشت به خانه، بازگشت به روستا، بازگشت به زمین، همواره به تعویق می‌افتد. و همین تعویقْ زمان اکنون را می‌سازد. به بیان دیگر، اکنونِ فلسطینی در رمان، اکنونی آزاد نیست؛ اکنونی اشغال‌شده است. زمان، مثل خاک، مصادره شده است و تاریخ در چنین بستری تاریخ وقفه‌هاست؛ لحظه‌هایی که در آن‌ها امکان عدالت به تعویق افتاده اما از میان نرفته است. خوری این تعویق را در تمام سطوح روایت ثبت می‌کند. اما او، برخلاف هرگونه امید ساده‌لوحانه، نمی‌گوید که تعویق خودْ کافی است. نه. تعویق فقط یک شکل زیستن در شرایط سلطه است، نه رهایی از آن. این تمایز بسیار مهم است. چون اگر آن را از دست بدهیم، تعلیق به استعاره‌ای عرفانی تبدیل می‌شود و تاریخ واقعی اشغال، فراموش می‌شود. درنهایت، می‌توان گفت که *دروازهٔ خورشید* رمانی است که پایان را به تعویق می‌اندازد، نه از سر بازی فرمی، بلکه چون تاریخ آن هنوز گشوده است. این بازبودن زیبا نیست؛ زخمی است. برای نوشتن دربارهٔ این زخم تنها فهم آن کافی نیست بلکه باید تلاش نمود تا در زبان این زخم، این ازهم‌گسیختگی را حفظ کرد. به‌عبارتی نگاه به *دروازهٔ خورشید* نمی‌تواند به نتیجه و راه‌حلی مشخص دست یابد بلکه باید بتواند چیزی از جنس تعلیق را در خود نگاه دارد. باید بگذارد که پرسش، به‌جای پاسخ، در جای خود باقی بماند. پس شاید بهتر باشد این‌طور این نوشته را به پایان برسانم که *دروازهٔ خورشید* تاریخ فلسطین را نه چنان رویدادی گذشته، بلکه چون شکل ممتدی از تعلیق می‌فهمد و روایت می‌کند؛ سوژهٔ فلسطینی را نه قهرمان بازگشت، بلکه شاهد فرسودهٔ بازگشت ناممکن می‌بیند و روایت و داستان را نه نمود صرفی از گذشتهٔ فلسطین، بلکه کارگر خاموش بقای آن در دل ویرانی به تصویر می‌کشد. در این میان، زبان، حافظه، بدن و ویرانه، همگی بر مدار یک حقیقت می‌چرخند؛ وطن، فلسطین و خاک. و سرزمین در این ساختار همان‌چیزی است که خلیل می‌گوید:

«چیزی لیاقت دارد به‌خاطرش بمیریم که می‌خواهیم زندگی‌اش کنیم. من با او و به‌خاطر او زندگی کردم. موضوع فلسطین نیست. چرا! به‌نوعی هست. ولی نیست. زمین از جایش تکان نمی‌خورد. این زمین باقی می‌ماند. مسئله این نیست که چه‌کسی بر آن حاکم می‌شود. حکومت بر زمین توهم است. تا وقتی که آدم‌ها در دل همین زمین دفن شوند، کسی بر آن حکومت نمی‌کند. خاک زمین است که بر همه حاکمیت دارد و همه را به خود می‌کشد» (همان: ۴۰ـ۳۹).

***

منابع

خوری، الیاس (۱۴۰۰). *دروازهٔ خورشید*، ترجمهٔ نرگس قندیل‌زاده، چاپ اول، تهران: نشر نی.

Adorno, Theodor W (۱۹۷۳). *Negative Dialectics*, trans. E. B. Ashton, New York: Continuum.

_____ (۱۹۹۷). *Aesthetic Theory*, trans. Robert Hullot-Kentor, Minneapolis: University of Minnesota Press.

_____ (۱۹۸۱). “Cultural Criticism and Society,” in *Prisms*, trans. Samuel and Shierry Weber, Cambridge, MA: MIT Press.

Benjamin, Walter (۲۰۰۲). “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov,” in *Selected Writings*, Vol. ۳: ۱۹۳۵-۱۹۳۸, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press.

_____ (۲۰۰۳). “On the Concept of History,” in *Selected Writings*, Vol. ٤: ۱۹۳۸-۱۹٤۰, ed. Howard Eiland and Michael W. Jennings, Cambridge, MA: Harvard University Press.

Desai, Chandni & Shahwan, Rula (۲۰۲۲). “Preserving Palestine: Visual Archives, Erased Curriculum, and Counter-Archiving amid Archival Violence in the Post-Oslo Period,” Curriculum Inquiry ٥۲, no. ٤.

Jameson, Fredric (۱۹۷۱). *Marxism and Form: Twentieth-Century Dialectical Theories of Literature*, Princeton: Princeton University Press.

_____ (۱۹۸۱). *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*, Ithaca: Cornell University Press.

_____ (٢٠٠٢). *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London: Verso.

Masalha, Nur (٢٠١٢). *The Palestine Nakba: Decolonising History, Narrating the Subaltern, Reclaiming Memory*, London: Zed Books.

_____ (٢٠١٣). *The Zionist Bible: Biblical Precedent, Colonialism and the Erasure of Memory*, Durham: Acumen.

_____ (٢٠١٨). *Palestine: A Four Thousand Year History*, London: Zed Books.

Said, Edward W (٢٠٠٠). *Reflections on Exile and Other Essays*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

Sa'di, Ahmad & Abu-Lughod, Lila (٢٠٠٧). *Nakba: Palestine, 1948, and the Claims of Memory*, New York: Columbia University Press.

Stoler, Ann Laura (٢٠٢٢). “Archiving Praxis: For Palestine and Beyond,” Critical Inquiry ٤٨, no. ٣.