ملتقى أدبي وثقافي أصيل في الشرق الأوسط

شرمولا

مجلة أدبية ثقافية فصلية العدد ٢٢ ربيع ٢٠٢٤

الموسيقى والثورة

- حوارات العدد ..
  - الفنان حاجي موسى
  - الموسيقي بيكس داري
- فوزية المرعي .. رائدة الأدب النسوي في سوريا
- صفحات من التاريخ الكردي الحديث
  ثورة آرارات وإحسان نوري باشا والتآمر الدولي والإقليمي
- عربي الجبل وملامح البطل السيزيفي
- المنهج التاريخي النقدي العربي (من أجل تأسيس مدرسة نقدية عربية)

صورة الغلاف: من أغاني «العدينة الحمراء» ٢٠٢٤م

عربي الجبل وملامح البطل السيزيفي

* فراس حج محمد

المقدمة:

تنطلق هذه المقاربة النقدية من محاولة جادة للبحث في البنية السردية الموسومة بـ «ذاكرة في الحجر» للكاتبة كوثر الزين، لتكون موضع تحليل من منظورين نقديين متصلين معاً، هما: التناص والنقد الثقافي، وإن كان لكلّ منهما أدواته الإجرائية ومصطلحاته، وطريقته في التعامل مع النص المدروس، إلا أن مخرجات كلا التحليلين ستكون متقاربة، أو متصلة برابط ما يجعل النتائج متقاربة، فالكشف عن مكونات النص ودلالاته الظاهرة والمخفية هو هدف كلا هذين المنظورين، فالتناص يكشف عن تشبع النص الجديد بالنصوص السابقة وجمالية هذا التشبّع، ويفسره من وجهتي نظر ثقافية وأيديولوجية، حدت بالكاتب أن يتجه نحو تلك النصوص التي ساهمت في تشكيل نصّه، ودوافع ذلك، سواء أكان ذلك في التناص القصدي أم التناص الخفي.

*ناقد وشاعر من فلسطين، مواليد نابلس ١٩٧٣، حاصل على درجة الماجستير في الأدب الفلسطيني الحديث/ جامعة النجاح الوطنية. عمل معلماً ومشرفاً تربوياً ومحاضراً في جامعة القدس المفتوحة، ومحرراً لغوياً في دوريات صادرة عن وزارة التربية والتعليم في فلسطين. ينشر في الدوريات الفلسطينية والعربية، وله أكثر من عشرون مؤلفاً في الشعر والنقد الأدبي والمقالة.

كما أن التناص يساعد الناقد على تفسير النص تفسيراً ثقافياً في سياق أشمل من بنية النص، ليرصد المؤثرات التي أثّرت بالكاتب، وتكشف عن مصادره المعرفية والثقافية، وهذا بدوره يضع النص المدروس على الطاولة للكشف عن شبكة علاقاته الثقافية البعيدة والقريبة. كما أن التناص والنقد الثقافي يمنحان المؤلف حضوراً مركزياً في التحليل، بصفته منشئاً لنصٍ حاملٍ لرسائل أكبر من البنية النصية وتتجاوزها إلى ما هو خارجها. ولذلك فقد توقفتُ بشيء من التفصيل بحدود ما يلزم البحث ورؤيته التحليلية عند حياة الكاتبة، مبيناً المكونات الثقافية في شخصيتها وانعكاس ذلك على العمل الأدبي محل الدراسة.

ولا يبتعد النقد الثقافي بمجمل إجراءاته النقدية عن الوصول إلى هذا الهدف من الكشف عن علاقة النص بمحيطه، وما يريد أن يقول، فأنساقه الثقافية المعلنة والمضمرة هي محل دراسة الناقد الثقافي، وبالتالي سيلاحظ هذا الناقد اعتماد النص على معارف كونية متعددة في شتى العلوم والمعارف، وبذلك يقدّم هذا النقد إجابات أكثر ارتباطاً بالواقع وكيفية النظر إليه، وتفسير البنية النصية وما يتحكم بها من أنساق ثقافية.

توخيت في هذه المقاربة النقدية أن أجمع إجرائيا بصيغة مقترحة بين أدوات التناص الإجرائية وأدوات النقد الثقافي الإجرائية بتفسير العمل ومناقشته معاً، دون أن أذهب في التحليل نحو حرفية الالتزام بمصطلحات أحد المنظورين النقديين، سوى مصطلح التناص الذي وصفته بالتناص الثقافي الشامل، وقد ساعد التناص على المستوى التحليلي أن يستوعب منظور النقد الثقافي لأخرج بهذه المقاربة في تحليل رواية الزين ببعديها النصي والثقافي، وتفسير مظاهر التناص على ضوء من السياق الثقافي والاجتماعي والسياسي الشامل.

لقد كشفت لي هذه التجربة أن هناك وشائج بين النظريات النقدية المتعددة، أو بعضها على الأقلّ، وعند التدقيق فإن بعضها يقود إلى بعض، لتلتقي في مصبّ واحد قبل أن تجري متحدة في نهر التحليل النقدي الذي يحيط بهاتين المسألتين، كما تبين لي أن الجمع بين نظريتين أو أكثر ممكن جداً، لا سيّما إن كانت تلك النظريات تنتمي إلى تيار فلسفي واحد يجمعها، وهذا ما ينطبق على نظريتي التناص والنقد الثقافي اللتين تتفقان في أنهما تنظران إلى أن النص مفتوح على غيره، ومتعدد في تأويلاته، ولا تؤمنان بأن النص بنية لغوية مغلقة مكتفية بذاتها كما يقول من سبقهما من منظري البنيوية. أضف إلى النص في كليهما هو وليد شكلته معارف سابقة، فلا يصحّ أن يكون مستقلاً بذاته، كما يقول من سبقهما من البنيويين.

الدراسات السابقة

لم يسبق لناقد ما أن درس رواية كوثر الزين «ذاكرة في الحجر» أو تناولها بمقالات انطباعية صحفية. فالرواية صدرت حديثاً، (٢٠٢٤)، كما أن الكاتبة ودار النشر لم يقوما بإطلاق الرواية رسمياً، سوى الإعلان إلكترونياً عن صدورها.

لكن ما هو مهمّ، ولا بد من الإشارة إليه، هو أن الباحثة فداء إسماعيل العايدي قد بحثت إمكانية دراسة الأدب على ضوء هذين المنهجين في بحثها المقدم في الجامعة الهاشمية في الأردن (٢٠١٣) استكمالاً لمتطلبات درجة الماجستير والموسوم بـ «التناص والنقد الثقافي»، وبينت فيه الباحثة علاقة التناص بالنقد الثقافي، بل توصلت الباحثة في خاتمة الدراسة أن «التناص أداة للنقد الثقافي تعمق البحث في مكونات نسيج النص لفهمه، فتفتح السبيل أمام مهمة النقد الثقافي في كشف الأنساق». وقد خصصت الباحثة الفصل الأخير من الدراسة من أجل تطبيق رؤيتها النقدية الجامعة بين المنهجين.

أهمية الدراسة وأسئلتها البحثية

تفترض الدراسة أن لشخصية الكاتبة ومكوناتها الثقافية المعرفية أثر في البنية السردية، سواء في اللغة أم في تشكيل الشخصيات أو بعضها، إضافة إلى ضبط حبكة السرد، وجعلها ذات طابع معرفي، مرتبط بالشخصيتين؛ الكاتبة المرأة والراوي الرجل.

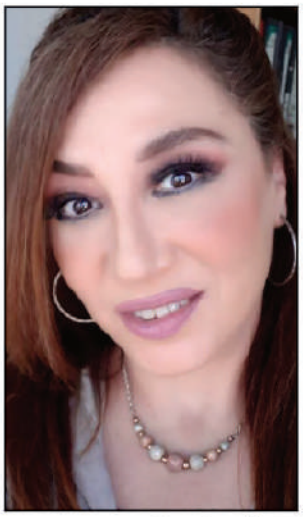
كما تتوخى هذه الدراسة تحليل نص سردي مكتظّ بالمعرفة والإشارات الثقافية، وليكون بمقدور الناقد النفاذ إلى عمق النص وأفكاره ودراستها منهجياً كان اختيار دراسة الرواية بناء على التناص والنقد الثقافي، وجهة نظر تطبيقية دون الدخول في التنظير لكلا المنهجين النقديين، ويطمح الباحث من وراء ذلك الإجابة عن الأسئلة الآتية:

- ما المكونات الثقافية المشكلة للنص السردي؟
- وكيف خدمت البناء الروائي للتعبير عن أفكار الكاتبة؟
- وكيف أثرت التناصات الجزئية في الرواية في دعم المقولات السياسية والاجتماعية والأنساق الثقافية التي انطلقت منها الكاتبة لبناء منظومة سردية متكاملة؟
- ما علاقة الجانب الجمالي المرتبط بالتناص بالفضاء الثقافي العام والأفكار التي تمت مناقشتها في الرواية؟

المكوّنات المعرفية للكاتبة كوثر الزين

قبل مناقشة الرواية وجوانبها المعرفية الثقافية والفنية واللغوية، أودّ أن أضع بين يدي القارئ جانبا من سيرة الكاتبة الذاتية، يساعد على فهم طبيعة الشخصية الرئيسية في الرواية، وكيف أدت دورها ببراعة داخل المتن السردي.

ولدت الشاعرة كوثر الزين في مدينة قرطاج في تونس، وترعرعت في جو أدبي وثقافي، درست تخصص



الكاتبة كوثر الزين

غلاف رواية «ذاكرة في الحجر»

التخدير، وعملت فترة قصيرة في مجال تخصصها. تزوجت من رجل فلسطيني، ومن ثَمّ انتقلت للعيش في فلسطين بعد سبع سنوات من الزواج، في أواخر عام ١٩٩٤. وتعيش حالياً في مدينة رام الله.

بدأت الكاتبة في تونس، لكنها لم تبدأ مشوار نشر إنتاجها الأدبي إلا في فلسطين، فنشرت في منابر عربية، من أمثال: مجلة الصدى، ومجلة شهرزاد، ونشرت في المطبوعات الفلسطينية كملحق صوت النساء وصحيفة الحياة الجديدة وصحيفة الأيام ومجلة ينابيع ومجلة المنار، عدا المواقع الإلكترونية، وشاركت في العديد من الأمسيات الشعرية، والمهرجانات الأدبية، وحلّت ضيفة على العديد من المحطات الإذاعية والتلفزيونية بوصفها شاعرة وكاتبة، وهي عضو الاتحاد العام للكتاب والأدباء الفلسطينيين.

صدر للأديبة كوثر الزين قبل روايتها «ذاكرة في الحجر»، أربعة كتب، ديوان «شاهد على العصر الحجري»، ٢٠٠٣، وكتاب مقالات بعنوان «مقابسات العين الثالثة» عام ٢٠٠٥، ومجموعة نصوص سردية ضمها كتاب بعنوان «أهديك صمتي»، عام ٢٠٢١، وفي العام نفسه، صدر لها ديوان آخر بعنوان «شجر المسافة». بالإضافة إلى ذلك هناك كتابان في انتظار

الطباعة، وهما ديوان شعر بعنوان «مقامات آجنا» ومجموعة قصصية بعنوان «ستة ثقوب سوداء».

عززت الكاتبة نشاطها الثقافي والأدبي بكتابتها للسيناريو والحوار لمسلسل «بنت الشمس»، والفيلم الوثائقي «شمس على جرح القصيد»، يتناول حياة الشاعر الفلسطيني الشهيد عبد الرحيم محمود. والدراما الإذاعية «أنا حوا يا آدم».

دخلت عالم الإعلام عام ٢٠٠٧، متطوعة في بداية الأمر، بناء على اختيار الإعلامي الفلسطيني إبراهيم سمور، ثم أخذت موقعها رسمياً في هيئة الإذاعة والتلفزيون الفلسطيني معدة ومقدمة برامج حوارية، ومن أهم برامجها «الصالون الثقافي»، و«مرايانا»، و«عين القلم».

فازت بجائزة عبد العزيز البابطين لأفضل قصيدة شعرية في الدورة السابعة عشرة عام ٢٠١٩، عن قصيدة بعنوان «شطحات». نشرت القصيدة لاحقاً في ديوان «شجر المسافة». وحصلت على جائزة اتحاد الإذاعات العربية عن الدراما الإذاعية «أنا حوا يا آدم»، بالإضافة إلى تكريمات في فلسطين وتونس من جهات رسمية في عدة مناسبات، بوصفها شاعرة وإعلامية وسيدة مؤثّرة. (ينظر في سيرتها: الحلقة الخاصة مع الشاعرة ببرنامج «ضيف الراية»، ٢٠٢١/١١/٢٩)

هذه المصادر المتنوعة والخبرة العملية كان لها أثر كبير في شخصية الشاعرة، وأدبها، إضافة إلى ما أكسبها عملها في الإعلام الثقافي من ضرورة البحث، إذ تصف إقبالها على البحث بأنه متعة في حد ذاته، وتضيف أن «القراءة العميقة جزء من تركيبتي ومن طقوسي اليومية ولا أستطيع أن أختصر شغفي بالمعرفة أو أجزاءه. في النهاية ما أقرأه وأبحثه يبقى رصيداً فكرياً ومعرفياً لي». (مجلة سحر الحياة الإلكترونية، ٢٠٢٠/٣/٢٦).

سيجد القارئ أن هذا التنوع المعرفي المتمدد في حقول مختلفة ساعد الشاعرة كوثر الزين على أن تبني شخصية روائية موازية لها في سماتها الشخصية المعرفية، من حيث تنوع ثقافتها، فلم تجد لهذا التراكم المعرفي طريقاً؛ بهذا الشكل الكلي المتصل إلا في الرواية، فالشعر كما تقول الكاتبة: «وظيفته جمالية في المقام الأول والأخير،...، وليس مطلوباً منه أن يتقمص دور الواعظ أو المرشد الاجتماعي ولا أن يتحول إلى بوق شعارات سياسية أو هتاف مظاهرة». ولعلّ هذا ما يفسّر اتجاهها نحو الرواية لتقول أفكاراً لا ترى أن الشعر قادراً على قولها بناء على طبيعة وظيفته المختلفة عن وظيفة السرد الروائي.

وعلى ذلك، فالشاعرة كوثر الزين يقودها وعي نقدي متقدم، يحكم نظرتها إلى الرواية أيضاً، كما يحكم وجهة نظرها تجاه الشعر، ولكن هل استطاعت كوثر الشاعرة أن تُنحّي شخصيتها ولغتها الشعريتين وهي تكتب رواية «ذاكرة في الحَجَر»؟ سأحاول أن أجيب عن هذا السؤال في معرض الحديث عن لغة الرواية فيما سيأتي من هذه القراءة.

الجمالي والمعرفي وأثرهما في البناء الروائي

تثير الرواية موضوع الدراسة تساؤلات كثيرة، تتعلق بالبنية الروائية، وأول هذه التساؤلات سؤال اللغة، ولعلّه أهم سؤال يمكن أن يطرحه عمل أدبيّ، لكن سؤالاً آخر يلتفّ بتلافيف هذه اللغة هو البنية المعرفية التي شكلت حبكة الرواية، بمعنى الأفق الثقافي الذي تحمله هذه الرواية، وهو ما يؤشر إلى صنعة روائية بدت في كليتها محكومة بمنطقية السرد المنداح بين الرواية والسيرة، أي بين التخييلي والواقعي، وبين السارد المحايد، لكنه ليس عليماً، وبين الأنا الساردة التي تقص تفاصيل حياتها.

بين هذه الأسئلة الثلاثة المركزية تتحرك الرواية وشخوصها، بين شخوص هامشيين وآخرين فاعلين،

لكن الهامشيّ روائياً ليس بالضرورة هامشياً على أرض الواقع أو حتى في الرواية ذاتها لو دقق القارئ النظر. فالبشر المتحركون في الفضاء الروائي جمعتهم علاقات روائية سيرية جعلتهم يشتركون في مصير واحد أو يصنعون مصيراً واحداً أو يذهبون ضحايا لمصير مشترك.

تتخذ الرواية من الحجر المنزلي نقطة انطلاق سردي زمنية ومكانية؛ في بيت قديم في مدينة مرسيليا الفرنسية، لتبدأ الذاكرة بالاشتعال، ولتعود مضيئة على حياة سابقة للمتحدث الرسمي في النص وهو عربي أحمد مصطفى الجبل، ليعود السرد في آخر النص إلى نقطة البداية زمانيا ومكانيا، لتحكم إغلاق الدائرة.

رسمت هذه الرواية تفاصيل حياة لهذا العربيّ، اسماً ووصفاً، فيكشف النص عن تفاصيل مرعبة في حياة هذا العربي، منذ طفولته وحتى استقراره في البلاد البعيدة، مروراً بثلاث رحلات عذاب، رحلته في وطنه واعتقال أبيه وخطيبته، وغيابهما القسري، وربما موتهما، ثم اعتقاله وهروبه من السجن. ورحلة انتمائه القسري إلى إحدى الجماعات المسلحة المتطرفة، وأخيرا رحلته المضنية عبر البحر ليعبره نحو الخلاص المشتهى.

بدا عربيّ في هذه الرحلات الثلاث مثقلاً بالتعب الشخصي والتاريخي والثقافي، يرهقه كل شيء في هذا الحاضر الذي يحيل إلى تاريخ طويل ومعقد، وغير سويّ يجعل منه شخصية مراوغة وغير متحدية، يقاوم بالحيلة ولا يقاوم بالتحدي، وينجح في كل جولاته إلا جولته الأخيرة التي أوقعته في المصيدة، وكأنها تشير إلى الرحلة الرابعة التي تنتظره، بعد أن أنهى سرد حياته السابقة حتى دخوله السجن في فرنسا بتهمة الإرهاب هذه المرة، وتحضير مواد متفجرة بدائية الصنع من مواد حامضية.

وتنتهي الرواية بأفق مفتوح للتوقع على سيناريوهات أقلها اثنان إما النجاة كما في كل الأحوال السابقة، وإما الهلاك والهزيمة، وربما لا يستطيع القارئ تغليب أحد السيناريوهين على الآخر، فالبنية الروائية قادرة على أن تقود القارئ إلى أحدهما بالدرجة نفسها من احتمالية الوقوع، كما سيتبين في ما سيأتي من تحليل.

تعدد الموضوع الروائي والبطل الواحد

لقد أتاحت البنية السردية القائمة على منطق السيرة مجالاً لمناقشة أفكار متعددة، تقاسمت أهمية الحضور على مستوى واحد، دون أن تطغى فكرة ما على فكرة أخرى، فناقشت الرواية في قسمها الأول قضايا الوطن العربي السياسية، وطبيعة عيش المواطن العربي المغلوب على أمره وهو يعاني من قسوة الأنظمة التي تحكمه، حتى إذا اكتمل خط السير السردي دخلت الرواية لمناقشة ظهور داعش وما صاحبها من وضع سياسي اجتماعي لا يقل خطورة عن الدكتاتورية العربية، مع تركيز الرواية على مسألة «السبايا» ومعاملة التنظيم للنساء الأيزيديات من خلال ما شاهده عربي وعاشه في أحد معسكرات التنظيم.

ينتقل السرد بعد ذلك إلى مناقشة الهجرة غير الشرعية، والعوامل التي تؤدي إليها، عدا المخاطر وسوء المعاملة التي يلقاها المهاجرون الهاربون من جحيم الأنظمة والإرهاب، وتعرضهم لخطر الموت غرقاً، أو للضرب أو القتل أو النهب والاستغلال، ومعاناتهم في المنافي الجديدة خلال حصولهم على الإقامة والأوراق الرسمية اللازمة، وتوفير العمل، كما لم يسلم هؤلاء المهاجرون من سوء المعاملة الأمنية في المنافي، واعتقال بعضهم– كما حدث لعربي– على الشبهة. فالاعتقال يهدد الإنسان العربي في أي بلد يكونه، وفي أي ظرف يعيشه.

إنها حياة بائسة بامتياز تقوم على القهر في سياق فردي وسياق جماعي، كما أنها تقوم على أساس من النظرة الاستعمارية التي شكلت المنطقة العربية وفق مصالح الدول الكبرى التي جعلت منها منطقة صراعات

لا تهدأ، ومنطقة تخلف لا تنهض، ومنطقة طاردة لكل كفاءة تريد أن تحقق ذاتها، على الرغم مما في هذا شيء من مفارقة محزنة، إذ كيف نذهب إلى الغرب للبحث عن خلاص فردي والغرب الاستعماري هو أساس بلائنا في أوطاننا؟

هذه الموضوعات الكبرى الثلاثة يؤطرها إطار زمني، وهو زمن القصّ، زمن سرد الحكاية، ليكون إطارا جامعاً للمّ شتات السيرة، ومبرراً فنياً لمناقشة موضوع كورونا ومعاناة الناس خلال هذه الفترة من عمر العالم، حيث ساد الرعب والخوف، ووقف العالم عاجزاً أمام فيروس هش، حشر الناس جميعهم في بيوتهم، لتناقش جانباً من المآسي الذاتية لشخصيات الرواية، وضحايا هذا الفيروس الذي كلف العالم الكثير من الضحايا، وقد لخّص العنوان «ذاكرة في الحجر» هذه الرحلة بأفكارها المتعددة، وهذا التأطير الزماني للسرد المحصور في طريقة «القص عن» لمسرود عليه متخيّل من راوٍ محصور في غرفة، يعاني من الملل لكثافة الوقت بسبب إجراءات الحجر في البيوت.

كان لزاما من أجل أن تقدم الرواية عالماً قائماً على النضج الفكري أن تكون الشخصية الفاعلة في الرواية/ السيرة ذات مواصفات معينة ومؤهلات فنية تستطيع حمل كل هذه الأفكار، فجاءت شخصية عربي الجبل على هذه الشاكلة المرسومة بحيث تعبر عن كل هذه المحن الذي تعرض لها بوصفه مواطناً عربياً من ذوي الكفاءات والعبقرية، لكنه أيضا ليس وحده في هذه الرحلة من العذاب الشاق، إذ إنه حالة عامة، تشمل كل المواطنين العرب الذين عاشوا في بلد اضطهدتهم ودفعتهم ليروا في الغرب وجهة من أجل العيش بحرية وكرامة. ومن أجل تحقيق هذا الغرض كان المكان عاماً غير محدد ببلد ما، كأن عربيّ العلم هو العربي الكل الساكن في هذه النجوع والأوطان المعرضة للانتهاكات من الداخل والخارج.

البطل ذو الشخصية التناصيّة

في العرض المتقدم للرواية الوارد أعلاه يتبين أنه عربي قد تعرّض لكثير من المصائب، لكنها لم تمنعه من أن يصف نفسه بأنه «ألمعيّ فطن جريء مغامر... عبقريّ»، ويمتاز بحسن التدبير والتخطيط، ورصيده المعرفي لا يضاهى. جاء على لسان تيماء وهي تخاطبه كاشفة حقيقته بقولها: «نرجسيّ أنت يا عربي، لا تتحدث سوى عن نفسك وحول نفسك». (ص ٨) إن هذه النرجسية أكثر ما يناسب فن الكتابة عن الذات لتمجيدها وإشباع نزعة الغرور والإعجاب بالنفس، وربما أشارت إلى نوع من التهكم على الذات في سياق روائي، وفي كلتا الحالتين يظهر شخصية تراجيدية أكثر منها شخصية عابثة، اعتمد المعرفة أساساً للنضال في الحياة، ورصيدا يستثمره في علاقته مع الآخرين، هذا الرصيد الذي حصّله من القراءة، يجعله شخصية لامّة معارفَ متعددة، يستعيدها في سياق حياته وهو يمارس لعبة السرد الروائي. إذاً فهو شخصية روائية صنعتها المعرفة، ومهمته السردية هي استعادتها، وهذا يجعله أيضاً شخصية تناصيّة؛ شكلتها المعرفة السابقة لا أكثر.

إذاً، تقدم الرواية ملامح شخصية روائية غير مستقلة معرفيّاً، بمعنى أنه بنى شخصيته بما لديه من معرفة، غرفها من عقول الآخرين ونصوصهم، ولم يكن تلك الشخصية التي تبني نفسها الفريدة الإبداعية على هدي من تجربة خاصة، وبذلك يكون النص السردي قد قدم نموذجاً من البطل المعاصر المحتشد بالمعرفة، دون أن يكون قادراً على إنتاجها، وهذا ما ظهر في لغته التي تحدث بها في الرواية. وربما أحالت هذه الحالة إلى حالة العجز التي يعاني منه عربي، وكل عربي، يعتمد على المعرفة الجاهزة دون أن يسعى إلى تطويرها ذاتياً، ما يجعله دائماً متخلفاً عن غيره ممن ينتجون المعرفة

ويطورونها بناء على التجربة والتراكم الإنساني لخدمة الحياة ذاتها.

هذا الوصف المباغت للقارئ القائم على مدح الذات باللغة المباشرة، يجعل النص متأرجحاً بين السخرية والجدية، ربما أكسب الشخصية الروائية ملامح «دونكوشوتية»، لما في حياته من مواقف متناقضة، ومفارقات محزنة قد تصل في بعض المشاهد لأن تكون مفارقة سوداء مشبعة بالانكسار، وتدل على صفات أخرى مناقضة لواقع أمره، فهذا العبقريّ حسن التدبير، هو أيضا كاذب، ومنافق، وانتهازيّ، في جوانب أخرى من حياته.

وعلى ذلك، فإن عربي شخصية مستلبة، أكثر من كونه شخصية حرّة ومتحررة، وانعكس هذا الاستلاب على لغته أولاً الغارقة في لغة الآخرين، وعلى حياته المستلبة غير حرة الإرادة لا في وطنه، ولا في المكان الثاني؛ مكان الجماعات المتطرفة، ولا في بلد الاستقرار، وظل يعاني من هذا الاستلاب حتى آخر محطة من محطات السرد، حيث انتهى به المطاف في السجن الفرنسي. وعدا هذا وذاك فقد ظلت هذه الشخصية واقعة تحت تأثير الكتب والمعارف السابقة يقرأ فيها، ولا يتخذ خطوة نحو التحرر منها بالكتابة ليكوّن شخصية جديدة، وهذا مظهر من مظاهر الاستلاب الفكري الذي كان له حضوره اللافت في النص السردي، هارباً من التطهير الفكري ليقع فيه دون أن يشعر، فالدكتاتوريات التي تحارب الكتابة، لا تهزها القراءة بقدر ما يهزها إنشاء الأفكار التي لها سحر التغلغل في صخرة الواقع؛ طمعا في تفتيتها مع دوام الاستمرار فيها.

تقود هذه المسألة إلى ضرورة مساءلة القراءة وجدواها، فهل فعلا القراءة بهذه الطريقة كانت إيجابية بما يكفي لصنع شخصية متحررة وحرة وإيجابية وقادرة على أن تكون مؤثرة؟ وهل ثمة فكرة مخفية في عقل الكاتبة تقول إن القراءة ليست أكثر من استعادة، فالعربي عموماً لا يحتاج قراءة أفكار الآخرين والعيش بها، وإنما يحتاج لأن يكون «مثقفا عضوياً»، منشئا للأفكار حراً من الآخرين؟ وكيف له أن يتحرر ويشعر بالحرية وهو هارب من بلد الاستلاب إلى بلد استلاب وغربة أشد وطأة من بلاده الأصلية؟

اللغة في بعدها المعرفي

تقوم الرواية على تقنية الاستعادة، وظهرت هذه الاستعادة أولاً في الدالّة الأولى من العنوان «ذاكرة»، وتقتضيها فنيا السيرة الذاتية، حيث استعادة الحياة الماضية وإعادتها إلى بؤرة الاهتمام اللغوي، فهذا العالم من السرد المبني على الاسترجاع يدور في صلب مفهوم التناص القائم على فكرة استعادة اللغة أصلاً قبل أن ينحو التناص نحو تعالق النصوص؛ أي دخول النصوص الجديدة بعلاقة مع نصوص قديمة، وبتقنيات مختلفة، فالكتّاب بلا شك يستخدمون لغة مستخدمة قبلهم، وعليه فإن كل نص جديد هو بالضرورة تناصّ مع ما سبقه بحكم أنه أعاد المفردات ذاتها التي سبق لآخرين أن استخدموها، فـ «التداخل بين النصوص السابقة واللاحقة حتميّ وغير إرادي، فلا تتوفر لديه [الكاتب] رفاهية الاختيار والانتقاء»، كما «لم تعبأ رؤية التناص بخصوصية الأسلوب، فرؤيتها تمتد لتشمل استعمال اللغة بشكل عام وبلا استثناءات». (أكذوبة التناص، عيد بلبع، ٢٠١٩، ص ١٩)

وعليه، فالتناص– كما يفهم ممن كتبوا فيه– وقوع الكاتب تحت تأثير نصوص أخرى سابقة لنصه سواء أأدرك ذلك أم لم يدرك، وسواء أقصد ذلك أم لم يقصد، وعلى ذلك تكون كل النصوص واقعة تحت التأثير النصي القبلي، ولن يسلم من ذلك كاتب إلا «آدم»، بصفته هو المتحدث الأول للغة البشرية، كما يرى تودوروف: «آدم فقط هو الوحيد الذي كان يستطيع أن يتجنب تماماً إعادة التوجيه المتبادلة هذه فيما يخص

خطاب الآخر الذي يقع في الطريق إلى موضوعه، لأن آدم كان يقارب عالما يتسم بالعذرية، ولم يكن قد تكلم فيه وانتهك بوساطة الخطاب الأول». (نظرية الأجناس، تدوروف، ص ٨٩).

ومع هذه النقطة التأسيسية، أعود إلى السؤال الأول المطروح أعلاه؛ سؤال اللغة التي تكونت منها الرواية، وفي هذه الخلطة السردية الكثير من المكونات المعرفية والثقافية التي تشبّع بها النص، ربما كان هذا التشبع يدل على أحد أمرين أو هما معاً؛ الأول هو شخصية عربي الجبل القارئ النهم الذي خبر وعرف واستوعب كثيرا من المعارف من بطون الكتب كما أشرت سابقاً، فلا بد من أن تنعكس هذه الشخصية على سردها لقصة حياتها بالطريقة الكائنة في السرد، إذ تخلله إشارات كثيرة لمعارف شتى، جعلت من البنية اللغوية قطعة فسيفساءٍ لغويّ، أو نسيجاً موشحاً بوشاحات مختلفة اللون والمصدر من المعارف التي عرفها عربيّ.

كما أن هذه الثقافة المعرفية الموسوعية التي تحلى بها عربي حضرت في النصّ على شكل تناص معرفي كليّ لثقافة أمة كاملة، بل ثقافة ذات بعد كونيّ، ولم يكن حضورها جزئيا هنا وهناك، على الرغم من أنه اقتبس كثيراً من الآيات القرآنية أو أدخلها في السياق، وكذلك فعل مع الشعر الذي اقتبس أبياتاً مستشهداً فيها، أو جعل تلك الأبيات أو الجمل الشعرية ضمن لغته، وغدت كل جملة من تلك الجمل «جملة ثقافية»، وكأن كل تلك «الخراف المهضومة» أضحت مشكلة لنسيج هذا النص الذي أحال على منظومة ثقافية شاملة، لذلك اكتسبت تقنية التناص في هذه الرواية ما أود أن أسميه «التناص المعرفي الثقافي الشمولي» الذي لا يعني أن التناص كليّ، إنما يعني أن عموم اللغة السردية وأفكارها نهلت واغتسلت وتشبعت بما سبقها من لغة ومصدر معرفي، فأخذت منه وأعادت إنتاجه سردياً على طريقتها، إنما لم يكن فاعلاً، فلم يخرج عن نطاق الاستعادة الشكلية التي جاء جزء منها في سياق التفاخر المعرفي لدى شخصية عربي المأزوم معرفياً، على الرغم من كثرة معارفه وغزارتها.

انتشرت في جسد هذا النسيج الروائي العبارات القديمة التراثية، والأسماء القديمة، والتعبيرات الجاهزة، كما انحلّ في عمق هذا السرد ولجته كثير من القضايا والمسائل التراثية، ولعلّ أهمها علاقة المثقف بالسلطة، هذه العلاقة التي لم تكن على وئام دائماً، بل إن المصالح، وخاصة مصلحة الدكتاتور هي العامل الحاسم في هذه العلاقة.

ومنها كذلك على سبيل التعيين حرق أم عربي لكتب أبيه وأوراقه، وحرقها دفاتره هو أيضاً، مشهد متكرر في حياة المواطن العربي الذي يحاول أن يتخلص من أي شيء يمكن أن يدينه ومن المحتمل أن تبحث عنه الجنود عندما يقتحمون البيوت للاعتقال، هذا السلوك نفسه التي تقوم به الأمهات الخائفات على أولادهن في سياق الاحتلال الصهيوني في فلسطين، فيقمن بحرق ما يشتبهن به من الكتب، ووقف عنده على سبيل المثال الكاتب محمود شقير في كتابه «أنا والكتابة». (٢٠٢٣، ص ١٩٧) هذا المشهد بهذه الصورة كما جاء في الرواية ربما أحال من طرف خفيّ إلى محاكم التفتيش وإحراق الكتب والتخلص منها، ناهيك عن اضطرار الكاتب– لظروف أخرى مغايرة– أن يحرق كتبه بنفسه، كما أثر عن كثيرين من أمثال أبي حيان التوحيدي.

يكون لهذه الحادثة أثر في نفس عربي فأمه التي أحرقت الأوراق والدفاتر تحت التينة، أثمرت ثمرتين متناقضتين– في اعتقادي– الأولى أنه أصبح قارئاً نهماً، لأن القراءة فعل أكثر أمناً ومراوغةً، وتضليلاً للسلطة القائمة، والأخرى أنه ولّد لديه خوفا كبيرا من الكتابة صاحبه في كل مراحل حياته مع تيماء وتالة في الوطن، ومع أوود في فرنسا. الخوف من الكتابة كان أشد من الخوف من القراءة، ولم يستطع التحرر من

هذا الخوف، فظل ماضيه القريب (تجربته مع المتطرفين) والبعيد القادم من الطفولة (مشهد حرق أمه للكتب والدفاتر) هاجسا؛ فالكتابة قد توقع به، لكن ما أوقعه في قبضة الأمن الفرنسي شيء آخر، كأن الرواية تجسد المثل القديم «من مأمنه يؤتى الحذر». وهذا عزز من شخصيته المستلبة على النحو الذي بينته أعلاه.

لقد أوتي من مأمنه فعلاً من معتزله بسبب «فيروس كورونا» كائن هامشي لا يرى بالعين المجردة، تقوده القراءة هذه المرة إلى رحلة عذاب جديدة مع أجهزة الأمن الفرنسية التي جعلته متهماً بالإرهاب بسبب ما اشتراه من كميات كبيرة من «خل اللصوص الأربعة» ليقي نفسه من هذا الكائن ليقع في المحظور. وهكذا تنتهي رحلته مع القراءة إلى أن وقع في فخّ، يبدو أنه محكم.

ليس هذا كل ما يتعلق باللغة التي التهمت كثيرا من المعارف، فصارت غير بريئة من نصوص الآخرين، فتناسلت الرواية من روايات القهر العربي في ليالي الظلام، تلك الروايات التي تناولت العلاقة القائمة على التوجس الأمني بين النظام وبين المواطنين، وهي كثيرة ويصعب حصرها، وسبق أن تناول بعضاً منها الناقد رائد الحواري في كتابه «السجون والمعتقلات في الرواية العربية، وسبق أن توقفت عند هذا الكتاب. (موقع صحيفة الحدث الفلسطيني، ثيمات الاعتقال السياسي في الرواية العربية، تاريخ: ٢٠٢٤/١/٢)

عدا ذاك، فثمة حضور للروائي الفرنسي من أصول لبنانية أمين المعلوف، بكتبه وأفكاره وشخصه، فتتساوق الرواية معه تساوقا تاما، كأنها تندمج مع أفكاره إلى الحد الذي يوحّد عربي بينه وبين المعلوف، ويعتبر نفسه مثله، ولولا ما مر به من ظروف لكان هو أيضاً مشهوراً معروفاً مثل المعلوف. يقول عربي: «لا بد أن يعرف الكاتب المرموق، أن بين ضيوف ندوته مختلف متميز، ند له علماً وعبقرية، وكان يمكن أن يكون مثله لو...» (ص ١٢٧).

هذا الاستحضار مهمّ على مستوى الرواية أولاً، وعلى مستوى الراوي ثانياً، وعلى مستوى اللغة ثالثاً التي تريد أن تختصر وتحيل القارئ إلى مقولات الكتب التي ألفها المعلوف، وخاصة كتابه «الهويات القاتلة». كما يعمد عربي إلى الاقتباس من مقدمة كتاب المعلوف «غرق الحضارات» الصادر حديثا– كما تبين البنية الروائية حسب زمن الكتابة– قوله: «ولدت بصحة جيدة، في أحضان حضارة ميتة، وشعرت طول حياتي أني نجوت». (ص ١٢٤)

هذا الفعل المسند إلى الذات الفاعلة «نجوت» يحضر كثيراً في مفاصل كل رحلة من رحلات البطل السيزيفي عربي الجبل، فقد أدرك بحسه أو حدسه بقدره أنه سينجو من الاعتقال ونجا ولم يقع بين أيدي الظلمة، ونجا كذلك من الاعتقال وتمكن من الهرب، ونجا من الإرهابيين، ونجا من البحر، هذه النجوات المتعددة لا بد من أن تقود القارئ إلى احتمالية كبيرة أنه سينجو أيضا من ظلم الاعتقال الأمني في فرنسا، كما نجا من العملية الجراحية وفتْك الخل في أحشائه، وسينجو من براثن فيروس كورونا. يخاطب نفسه: «وأنجو، كما تعوّدت أن أنجو دائماً». (ص ١٥٣) على الرغم من أنه تعمّد هذه المرة أن تصيبه العدوى، لعله يموت؛ عندما أقبل على أحد السجناء الذين معه وقد بدت عليه أعراض الإصابة بمرض الكوفيد، هذه الاحتمالية من النجاة ينفيها احتمال آخر لا يقلّ إمكانية في الوقع، أسست له البنية السردية عندما خاطب نفسه مرتاعاً من هذا الفيروس: «ماذا لو نال مني في هذه المدينة المثقلة بذاكرة الطاعون؟». (ص ١٥١)

للغة حضورها أيضاً في النص الروائي في بعد آخر يعادل الوطن، فاللغة الأم في الغربة ليست فقط هوية أو أحد مكونات الهوية– كما يطرح كتاب المعلوف الهويات القاتلة– بل إن اللغة أبعد من رافد هوياتي بسيط إلى أن تكون معادلاً موضوعياً عن الوطن المفقود، لذلك يستحضر هذه اللغة لتكون في اسم

القطة «مشرق» وللاسم دلالته التي تحيل إلى الشرق القادم منه، فيختصره باسم حيوان أليف، وعلى الرغم من أن إعطاء اسم للقط عمل يستحضر ذاته باسمها المعمم العام القائم على التعميم والتعتيم، ومن ناحية أخرى يومئ اسم مشرق إلى هذا الاتفاق بينه وبين القط في الفلسفة التي تقوم عليها التسمية التي اتخذت المبدأ نفسه من التعميم والتعتيم، وهذا يكشف عن نسق ثقافي سببه إرث حضاري واستعماري عميق التأثير في البنية الذهنية لعربي ظلت مصاحبة له حتى وهو في منفاه، ولم يستطع التخلص منها.

اللغة والاستلاب الشعري والذكوري

من الملامح اللغوية في الرواية تأرجح السرد بين لغة الشعر وبين لغة السرد، وفي كلتا اللغتين غرقت لغة الرواية في نهر ليثي– حسب تعبير ميخائيل باختين– (الخطاب الروائي، ١٩٨٧، ص ٦٦) بمعنى أن اللغة كانت ذات مستوى واحد، ارتفعت عن مستوى النثر الروائي إلى لغة ثقافية، متأنقة، تخلل مقاطع منها بعض السمات الشعرية، سواء في الإيقاع، أو تركيب الجملة، وفي ظني ساهمت عدة عوامل في صناعة اللغة السردية لتكون على هذه الشاكلة، منها: طبيعة شخصية عربي الجبل المثقفة، وكثرة توظيف الأبيات الشعرية في المتن الروائي، وبعض المواقف الحالمة التي كان يمر بها عربي، أضف إلى أن الكاتبة هي شاعرة في الأصل لا بد أن يتسرب شيء من لغة الشعر إلى حديقة السرد ولو بطريقة غير واعية تماماً، وصولا إلى لغة جديدة أعلى من لغة السرد الغارقة في الواقعية والتماهي مع طبيعة الشخصيات الروائية، وأدنى من اللغة الشعرية الغارقة في المجاز والتصور الذهني الذاتي للمعاني بناء على استعارات شعرية. ولا يعني هذا بأي حال من الأحوال خلو السرد من تلك الاستعارات، إنما في حدود ما يعمّق طبيعة الشخصية الفاعلة ذات الحضور الأبرز في الرواية، شخصية عربي؛ فاشتملت الرواية على بعض المقاطع المسبوكة من المجاز الذي يجعل اللغة تغتسل بنهر الشعر. يتضح ذلك مثلا في وصف عربي لتيماء بأنها «فتنة الشهد في عينين بريئتين» و»كوني نجمة الجوزاء في سماء ذاكرتي، بدل أرض لم تتسع لأفراح خصبنا». (ص ٣٥) وتضطر الحالة الشعرية الراوي أن يخرج عن مألوف القاعدة النحوية، كما هو الشعر. فانتهكت القاعدة من أجل المحافظة على الحالة والإيقاع؛ «هل سمعت عن فتاة تعشق شاباً من خلال صورة؟ تلك كانت أنا» (ص ٤٣). فجملة «تلك كانت أنا» جملة ملتبسة نحوياً؛ فكيف يكون خبر كان ضمير رفع منفصلاً، لا بد من التأويل إذاً. لا تعني الخطأ بالضرورة، لكنها تعني حالة نفسية شعرية؛ عالية التوتر، أملت على الجملة أن تكون بهذه الكيفية. ومن أراد أن يتوقف عند هذه الجملة سيضطر إلى أن يعود إلى كتب النحو العربي، وذلك الجدل المنطقي والقياسي حول شبيهاتها من الجمل، لعله يستطيع أن يحلّ هذه المعضلة في التركيب اللغوي.

ومثل ذلك قول عربي واصفا حالته مع أوود في الفراش: «لا غرابة يا عربي أن تنفد بطارية أوود قبل الخمسة أعوام، في ظل شح وقودك الذي يطفح في الفراش ليلة، ليتبخّر ليال». (ص ١٣٤) عدا ما في هذا الاقتباس من كنايات وتصوير مجازي إلا أنه ينتهي بمد الياء، في كلمة «ليالي» ومن حقها نحوياً أن تكون «ليالَ»؛ كونها ممنوعة من الصرف لا تنون، وأغلب الظن أن الإيقاع النفسي وصدى الشعر القديم لحظة الكتابة اقتضيا أن يلحق كلمة «ليالَ» ألف المد الناشئة صوتياً عن مد الفتحة، ولا توجد هذه الحالة إلا في الشعر وفي بعض آيات القرآن الكريم بوصفه نصّاً نثرياً له بعض السمات الشعرية؛ من التأنق اللغوي الواضح، كما في قوله تعالى «فأضلونا السبيلا» (سورة الأحزاب، آية ٦٧)، فإشباع حركة اللام في الآية هو ذاته إشباع حركة الياء في كلمة ليالَ في النص الروائي.

غدت الكلمة من باب آخر، شبيهة بألف الإطلاق

في قوافي الشعر، لا سيّما أن هذه الكلمة جاءت قافية مطلقة بألف مد في قصائد كثيرة مشهورة، ومنها قصيدة مالك بن الريب يرثي نفسه: «وَلَيتَ الغَضا ماشى الرِّكابَ لَيالِيا» (الديوان، ص ٨٨)، ومثل هذه القصيدة قصائد أخرى، وأبيات كثيرة، فلم تعدّ خطأ ولا ضرورة شعرية، وإنما مما تقتضيه القافية، وهذه الحالة في «الخطاب الروائي» أعطت شرعية لهذا الالتباس أو الاستلاب اللغوي المسيطر على الراوي وهو يستعيد حياته.

أما الأكثر وقوعاً في الاستلاب اللغوي في الرواية– بعيدا عن لغة عربي الجبل– هو أن لغة هذا الراوي الرجل هي في الأصل لغة الكاتبة المرأة، فالتقى مرة أخرى الاستلاب بمظهر فني يتمحور حول قدرة الكاتبة على تقمص لغة الرجل ونفسيته، لتستطيع أن تكتب بهذه اللغة ذات المؤشرات الذكورية، وهذا لا يعني مدحا أو ذماً للغة الكاتبة ولا لقدرتها على التقمص بقدر ما جاء هذا التقمص مجسداً فكرة الاستلاب مرّة أخرى بطريقة أعم وأشمل، تذهب نحو صنعة الكتابة ذاتها.

لعلّ هذه المسألة تستعيد نقاشاً كبيراً وجدلاً لا حل له في اعتقادي، وسبق أن طرحه عبد الله الغذامي في سياق حديثه عن الشاعرة الخنساء في كتابه «تأنيث القصيدة والقارئ المختلف» التي قالت الشعر بمواصفات شعر الشعراء، «حتى إذا ما أرادت الأنثى أن تقول شعرا فليس لها سوى شعر الفحول لتقول على غراره» (٢٠٠٥، ص ٤٠)، وبذلك تنتفي من شعرها الملامح الأنثوية، وعليه «تبدع المرأة نفسها كرجل، وتكتب المرأة ذاتها كرجل، وتخترع لغتها ولكن حسب معجم الذكور». (الغذّامي، المرأة واللغة، ٢٠٠٦، ص ١٢١)

ولكن، وعلى الطرف المقابل: هل يوجد لغة خاصة للمرأة تختلف عن لغة الرجل؟ بالتأكيد لا، لكن ما هو مؤكد أو شبه مؤكد أن للكتابة الأنثوية ملامح أسلوبية مختلفة عن لغة الرجل، تعكس طبيعة التفكير، ومناطقه، ومشاعريته، ونفسية المتحدث، ووجهة النظر الأنثوية في المسائل المطروحة. هذه المسألة شبيهة بأن للصوفية مثلاً لغة خاصة معروفة مقدودة من اللغة الأم المعجمية، وقد أشار القرآن الكريم إلى ذلك في قوله: «ولتعرفنّهم في لحن القول» (سورة محمد، آية ٣٠)، فهذا السمت من اللغة، أو ما أطلق عليه القرآن الكريم اللحن هو ما يميز شخصاً عن آخر في سياق اللغة الكبرى، وبالتالي فهو ممّا يميّز لغة المرأة عن لغة الرجل بالضرورة.

هذا السمت الأسلوبي في الرواية جعل لغتها بعيدة عن السمت الأنثوي لدخولها في عملية التقمص. تشير هذه القدرة على تقمص لغة الرجل وتفكيره إلى استلاب لغة الكاتبة نفسها ووقوعها ضمن شرط الأدب المكتوب بمواصفات ذكورية، لأنها واقعة ضمن سياق ثقافي أشمل يجعلها أكثر قدرة على تقمص لغة الرجل، كما حدث مع الخنساء مثلاً، وتبعا أيضاً لقراءاتها المتعددة التي شكلت لغتها وجعلتها لغة مجتلبة من لغات الكتّاب الذكور، فصارت اللغة أقرب إلى ملامح الرجل أكثر من ملامح المرأة؛ ما قد أوقع اللغة في فخ «التناص اللغوي» الذي أفقد اللغة عذريتها مرتين؛ مرة لأن أية لغة الآن هي لغة منتهكة ولا يوجد لغة غير منتهكة عند كل الكتّاب بحكم الاستعمال القبْلي للمفردات، كما يقول من نظّر عن التناص، ومرة أخرى فقدت عذريتها عندما جرت في نهر لغة الذكر، وخرجت على هذه الهيأة في لغة عربي خصوصاً.

كما تكشف شذرات النصوص المستخدمة في الرواية عن وقوع الكاتبة نفسها تحت تأثير كتابة الرجل ولغته وطريقة تفكيره وما أنتجه من معارف، وخاصة ما استحضرته من الأبيات الشعرية لشعراء كثيرين، ونصوص كتاب وروائيين، جعل الرواية تنغمس في نفسية الرجل وتعبر عنه تعبيراً مقنعاً، تماهت فيه الكاتبة تماهياً كلياً مع «عربي» شخصية العمل الرئيسية لغةً وتفكيراً وحسّاً. ولعلّ هذا الأمر له جانبان من زاوية نقدية، الأول يشير إلى إتقان الصنعة الأدبية لتوفر شرطها

اللغوي المناسب، والآخر نقيض ذلك كله، نتيجة هذا الاستلاب في الكينونة اللغوية بشكل عام، وقد احتل كامل المتن السردي في هذه الرواية من جوانب متعددة.

من ناحية أخرى، فإن فكرة التقمّص؛ بعيدا عن فكرة الاستلاب الفكري واللغوي، وعلى النحو الذي جاءت به في الرواية، تعيد إلى الذهن ما قرره تدوروف في قوله: «أما الناثر [الروائي] فيمثل اللغة ويعيد تقديمها، ويقيم مسافة بينه وبين الخطاب». (تدوروف، ص ٩٣-٩٤) وإمعانا في تعميق هذه المسافة اختارت الكاتبة أن يقول بطلها رجلاً، وليس امرأة كأنها تسعى وراء موضوعية ما، لينظر إلى خطابها الروائي «من خلال اللغة، وهي لغة اكتسبت كثافة وأصبحت موضوعية، وتحركت مبتعدة عن فمه/ا». (تدوروف، ص ٩٣). إذاً، فالمسألة تحتمل التوجيهين معاً دون أن يكون أحدهما لاغياً الآخر أو متعارض معه، بل ولا يشترط أن يتفقا، بل يكفي في هذه الحالة أن يسيرا في خطين متوازيين محتملين في التحليل النقدي المقترح في هذه المقاربة.

استحضار التجارب الإنسانية الكبرى

تستفيد الرواية من التجارب الكبرى الأسطورية تحديداً في استعارة سيزيف ليكون اسما لحساب عربي على الفيسبوك كما تستعير إله الموت «ثاناتوس». تستقدم هذه الرموز من صلب الأسطورة لتدل على عذاباته التي تعرض لها خلال حياته، لكن هذا العذاب لم ينته كأنه سيزيف تماماً. يقول: «مثلي سيزيف ذكي وماهر، قادر على خداع إله الموت «ثاناتوس». ومثله أنا؛ لا أكلّ ولا أيأس، ما زلت أكرر صعود الجبل، حاملا صخرتي، وسأبقى أكرر وأكرر... إلى أن يستسلم زيوس ويتوب عن لعنته الظالمة». (ص ١٤١)

عندما تستحضر الرواية هذه الأسطورة إنما من أجل تأكيد أهلية عربي للحياة، وليس استسلاماً لهذا القدر من العذاب المستمر، وهذا التوظيف للأسطورة بهذا المعنى يجعل النص متجاوزا للأسطورة، وليس مسلّما بها، إنما هو مقاوم لما تريد أن تكونه وتقوله، بكل ما أوتي من سعة معرفة وحيلة، وهذا مهم، فهو مواجه- وإن بطريقة ناعمة- وليس قدرياً خانعاً.

هذه المقاومة الحاضرة في وعي عربي انعكست على النص السردي في جوانب كثيرة، وصقلت شخصيته، وصار يستند إلى تلك الفلسفة التي يختزنها قول أبي العلاء المعري: «أرى العنقاء تكبر أن تصادا، فعاند من تطيق له عناداً» (سقط الزند، ١٩٥٧، ص ١٩٧). هذه التجربة من المقاومة الناعمة في شكلها إلا أنها أكثر نجاعة من التحدي غير المتكافئ لقوة غاشمة، تحدٍ ذهبت ضحيته تيماء وهي متعلقة بأذيال أبيها عند اعتقاله، وهو ينظر من أعلى التينة الوارفة، لم يبادر إلى اعتراض الجناة لأن معركته معهم خاسرة. تنحّى جانبا ليقاومهم ولكن على طريقته.

أميل إلى أن الوعي الوجوديّ في أهمية الحياة والمحافظة عليها كان أمرا يوجّه مسيرة عربي هذا التوجيه غير الصداميّ نهائيا مع قوة طاحنة لا إنسانية، وأثبت أنها مفيدة نافعة، وكأن الرواية تحيل مرة أخرى إلى مفهوم «المقاومة بالحيلة» وليست تميل إلى ترسيخ مفهوم الرضوخ والإذعان، وقد أعرب عن هذه الإستراتيجية في المقاومة بقوله: «لم يكن أمامي سوى أن أستجير بحنكتي، وألوذ بحيلتي لأنجو... رأس الفضائل هي الحيلة». (ص ٥٥) فعربي كان يمارس ما أطلق عليه جيمس سكوت «الحذر التكتيكي» (المقاومة بالحيلة، ١٩٩٥، ص ٣٠). إذ لا يسعى إلى الكشف عن حقيقة خطابه المستتر ضد السلطة القائمة في بلاده، سواء عند النظام أو عند الجماعات المسلحة، إنما تسلح بخطاب آخر مراوغ، ساعده على النجاة بنفسه.

يضاف إلى هذه المقاومة، نوع آخر منها مفتوح على المفهوم العميق الفلسفي للمقاومة، جعلته يعود من رحلة الموت بعد أن توقف قلبه لمدة دقيقة ونصف،

في هذه المنطقة من البياض كما روى محمود درويش في رحلة مشابهة وتحدث عنها في جداريته بعد أن فاق من عملية القلب الأولى:

جئت قبيْل ميعادي
فلم يظْهرْ ملاك واحد ليقول لي:
«ماذا فعلت، هناك، في الدنيا؟»
ولم أسمع هتاف الطيبين، ولا
أنين الخاطئين، أنا وحيد في البياضِ
أنا وحيد». (الجدارية، ٢٠٠٠، ص ١٠)

هذه التجربة التفت إليها دارسون غربيون وعرفت باسم «الموت الوشيك»، ووصف هؤلاء الذين مروا بالتجربة بالعائدين من الموت، وليست خاصة بالشاعر درويش، وإنما كان واحداً منهم، فكثيرون مثله مروا بهذه التجربة، وتحدثوا عن هذه المنطقة الموصوفة بأنها بين الوجود والعدم، بين الموت والحياة. لم يستحضر عربيّ تجربة درويش نصاً كما استحضر سيزيف وأبي العلاء المعري والقرآن الكريم، إنما استعار منه التجربة والدخول في هذه المنطقة، من خلال كتاب «تجارب الموت الوشيك»، فيكتب في الفصل (٣٤) تجربة شبيهة بتجارب الآخرين في هذه الرحلة، فرأى الأموات؛ أمه وأباه وتيماء، هذه كانت تجربة فريدة توثقها الرواية في فصل أشبه بالهذيان القريب من الحالة التي يرصدها هذا الفصل ويوثقها.

الاشتباه بالنفس المسرحي

استفادت الرواية في بنائها من التخييل- عصب فن الرواية- ومن السيرة الذاتية بتوظيفها تكنيك السرد بضمير أنا، فالرواية سيرة شخصية، موضوعاً وبناءً، لكنها لم تسلم من أن تدخل في اشتباك مع المسرح، كأنها تريد هذا المزج اللغوي والفكري والثقافي الحادث في نسيجها النصيّ أن يوازيه تمازج في الأجناس الأدبية، معززة الكاتبة كوثر الزين شرعية الاستفادة من الأجناس الأدبية وتوظيفها في حدودها المطلوبة في النص، لتكون بذلك محققة عملية تناص كبرى بين العناصر الفنية للأجناس لتكون جميعها في عمل أدبي واحد، فلا فصل بين الأجناس الأدبية، كما أنه لا فصل بين البشر في الواقع ولا الجغرافيات المختلفة، ولا فصل أيضا بين الأفكار، فكل ذلك متجاور، ويشتبك بعلاقة إما تصادمية أو تصالحية، لكن مبدأ التجاور هو السائد، وبما أنه هو السائد حتماً إذاً لا بد من أن يتحاورا، ليجدا صيغة ما، هذه الصيغة وجدت فنياً في مفاصل كثيرة في الرواية، فالثنائيات واضحة في البنية السردية في كثير من الأمور، كالشرق والغرب، الوطن والمنفى، الدكتاتورية والديمقراطية، تيماء وتالة، ولتعزيز فكرة التحاور أوجدت الرواية صيغاً أخرى من التجاورات التي تعدت الثنائية، لأن الثنائية تعني الندية والصدام، أما التعددية فتشير إلى العيش والتصالح، وقد أدى هذه الفكرة وجود الأم التي تطابقت صورتها مع تيماء، لتطابق تيماء مع جيلان الأيزيدية، وتطابق أيضاً مع أوود الفرنسية اليسارية. فهذا التعدد الأنثوي المعبّر عن الوحدة كان دالّا بإمكانية التعايش العربي المسلم مع المكون الأيزيدي ومع الغربي اليساري، وتكتسب هذه الثلاثة أهميتها في أنها تشير إلى جغرافيات متعددة ومعتقدات مختلفة.

هل جاء الأمر على هذه الشاكلة محض صدفة إبداعية لدى الكاتبة، لتجعل المرأة المختلفة في المكان والمعتقد مجسدة لفكرة التعدد والتعايش؟ أغلب الظن أن البنية الذهنية للكاتبة التي تنطلق من وعي فكري على القضايا النسوية جعلها منحازة إلى هذه المقاربة، فالمرأة عامل وحدة وتقارب وحب، وليست عامل حرب وتناحر. وربما ذهبت الكاتبة إلى أبعد من ذلك عندما جعلت أوود الفرنسية اليسارية قوية متحدية لا تخشى الأمن الفرنسي والاعتقال، بمقابل عربي الذي اختار النضال بطريقة الحيلة، وترد على من يرى أن المرأة رمز للشر ومفتعلة حروب، كما هي صورتها مثلاً في الأساطير

الإغريقية أو في بعض قصص العرب وأخبارهم، أو كما هي صورتها عند بعض الفلاسفة الغربيين.

هذه الشخصيات، تركتها الكاتبة تتحرك في فضاء روائي أشبه بالمسرح لتعبر هي نفسها عن نفسها بطريقتها دون أن تكون بطريقة السارد العليم الروائي الذي يصادر عملياً وواقعياً حق التصرف بحرية، فهذا المزج بين عناصر السرد القصصي والمسرحي يوافق هذه الثنائيات المتقابلة، كما أن السرد نفسه بهذه الطريقة يعزز فكرة التعدد الفكري وشرعية الاختلاف والاتفاق.

نحن إذاً أمام عمل أدبي سردي، اتصل بالشعر بصلات لغوية تعبيرية وإيقاعية كثيرة، واتصل بالمسرح مستعيراً وظيفة السارد المحايد الذي يقص بضمير الغائب ما يراه، فهو ليس عليماً، إنما يؤدي خدمة سردية للبطل لرتق العمل وزيادة لحمته. وبناء على هذا التأسيس، حضر صوتان في الرواية، صوت الراوي، صاحب السيرة؛ عربي الجبل، وصوت السارد.

ميّزت الكاتبة صوت السارد المحايد في الطباعة بأن جعلته أسود عريضاً (BOLD)، ولم يكن لهذا السارد حضور لافت في الرواية، سوى في مواضع قليلة، بدأت فيه الرواية كما يفعل كتاب المسرحيات؛ إذ يمهدون للشخصيات بالحديث. وحتى صفحة (١٥٢) من الرواية تحدث السارد (٦) مرات فقط، ليستولي السارد الراوي عربي على الحديث، ومن اللافت للانتباه أن هذه المواقع تحدث السارد فيها عن القط «مشرق».

فهل لذلك من دلالة ما تومئ إلى منح القط عالما موازيا لعالم عربي، لما قد يجد بينهما القارئ من صفات مشتركة؟ وهل كان موت هذا القط إشارة موحية لموت البطل عربي؟ كلا الأمرين لهما وجه مقبول من التفسير على اعتبار أنه لا عنصر في الرواية يمكن أن يكون مجرد عنصر دخيل، خالٍ من الدلالة الفنية. وأظنّ أن ما تتمتع به الكاتبة من وعي نقدي بالإضافة إلى بعض الإشارات النصية قد يساعد على هذا التفسير.

بعد صفحة (١٥٢) أخذ صوت السارد يظهر بكثرة، ففي ما تبقى من صفحات (١٥٣–١٦٥) ظهر صوت السارد ما يزيد عن عشرين مرة، وكانت البنية الروائية تقتضي وجوده لأنها أخذت تمهد لما سيدخله عربي من حالة مرضية، إذ يتعذر عليه الحديث، فيأتي السارد ليعبئ هذا الفراغ. إنها حيلة فنية أيضا مقنعة، لأنها ضرورية ويقتضيها المقام، ووظفت بحدود ما يوظف السارد الخارجي في المسرح.

الخاتمة

إذاً، فالقارئ أمام عمل أدبي، له مجموعة من المميزات الخاصة التي ظهرت في لغته الفسيفسائية المقدودة من لحم النصوص الأخرى، ومن مصادر متعددة، غربية وشرقية، دينية وعلمية، وأدبية، وأسطورية. ولم تخلُ هذه اللغة من السمات الشعرية، وظهرت في بنيته الكلية التي استفادت من السيرة الذاتية ومن المسرح في قالب روائي لتناقش قضايا الإنسان العربي عبر حالة مشخصة؛ هي حالة هذا البطل السيزيفي.

إنها رواية كل عربي مقهور، مبعد قسراً عن وطنه، لأن ثمة أنظمة تمارس عليه كل أنواع الظلم والاضطهاد حتى الموت، فتضطره بأن يفرّ بجلده ومن هذا المصير الأسود، والرواية في هذه الحالة تكون قد أحالت أولا على تاريخ طويل من القهر، وثانيا فإنها تدخل بكامل أسئلتها إلى ساحة السياسة من ظلم داخلي يمارسه الحكام، وظلم خارجي يمارسه المستعمر على هذا الوطن، وسمّه ما شئت، فاليمن كفلسطين كالعراق، كأية بقعة في الوطن العربي الكبير ابتليت بالاستعمار والدكتاتور، سواء بسواء، فكل هذا التاريخ الموجع وجد له طريقة تعبير فنية تقوم في أساسها العميق على الاستعادة والاستحضار بأشكالهما كافة لصنع إستراتيجية التناص الكبرى الشاملة الثقافية التي شكلت العمل، فكرةً وبناءً كلياً ولغةً.

المصادر والمراجع:

الكتب:

١. القرآن الكريم.

٢. باختين، ميخائيل، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ط ١، ١٩٨٧.

٣. بلبع، عيد، أكذوبة التناص (مراجعات أسلوبية في السرقات الشعرية)، دار النابغة للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٩.

٤. تودورف، تزفيطان، نظرية الأجناس الأدبية (دراسات في التناص والكتابة والنقد)، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٦.

٥. درويش، محمود درويش، الجدارية، رياض الريس للكتب والنشر، بيروت، ط ١، ٢٠٠٠.

٦. ابن الريب، مالك، الديوان، تحقيق: نوري حمودي القيسي، (مستلّ من مجلة معهد المخطوطات العربية، مج ١٥، ج ١)، د. م، د. ت.

٧. الزين، كوثر، ذاكرة في الحجر، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، ط ١، ٢٠٢٤.

٨. سكوت، جيمس، المقاومة بالحيلة (كيف يهمس المحكوم من وراء ظهر الحاكم)، ترجمة: إبراهيم العريس، ومخايل خوري، دار الساقي، ١٩٩٥.

٩. شقير، محمود، أنا والكتابة (من ألف باء اللغة إلى بحر الكلمات)، مكتبة كل شيء، حيفا، ط ١، ٢٠٢٣.

١٠. الغذامي، عبد الله، تأنيث القصيدة والقارئ المختلف، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٢، ٢٠٠٥.

١١. الغذامي، عبد الله، المرأة واللغة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط ٣، ٢٠٠٦.

١٢. المعري، أبو العلاء، ديوان سقط الزند، دار بيروت ودار صادر للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٥٧.

الرسائل الجامعية:

١. العايدي، فداء إسماعيل، التناص والنقد الثقافي، (رسالة ماجستير)، الجامعة الهاشمية، الأردن، ٢٠١٣.

المواقع الإلكترونية:

١. الدستور، (صحيفة أردنية): https://2h.ae/aXLX

٢. الحدث الفلسطيني، ثيمات الاعتقال السياسي في الرواية العربية. 2/1/2024:
https://tadween.alhadath.ps/article/167310

٣. سحر الحياة (مجلة إلكترونية)، 26/3/2020: https://2u.pw/9c7CKxTD

٤. شبكة راية الإعلامية: https://www.raya.ps/news/1120087.html