

# عن الأثر والأنقاض ومفاهيمها الوجودية في روايات الكاتب جان دوست

باسيليوس حنا بوردي

محاضر متمرس، كلية اللغة العربية وآدابها، جامعة بار إيلان، رمات غان

bbawardi@gmail.com

## المستخلص

تتناول هذه المقالة مفهوم أنقاض ما بعد الحرب وآثارها في روايات الكاتب الكردي السوري جان دوست (1965-) كجزء من مفهومه العامّ حول مسائل الهوية والذاكرة وكتابة التاريخ. وتتبع هذه المقالة، عن طريق مفهوم الأثر/الأنقاض والمشاهد الديستوبية، مسائل وجودية مضمرة تحت مشاهد الخراب المادي والأخلاقي. وهو مفهوم يخرج عن المفهوم التقليدي لوصف خرائب المدن وبكائيات أدب مرثي المدن والوقوف على الأطلال؛ إنه مفهوم يقرأ الركام الصامت من الأحجار من منظور العلاقة الحميمة مع الأنقاض بصفتها أداة مقاومة وحيدة باقية ضدّ الضياع والمحو القومي. وتعتمد هذه المقالة على ثلاثة محاور أساس تصوغ مفهوم دوست للأنقاض؛ الأنقاض وكتابة الذاكرة، والأنقاض: الحدية ومسارات التزوح واللجوء، ونصوص الأنقاض وكتابة السيرة الذاتية واليوميات. وتعيد هذه المقالة النظر في أسئلة التوثيق واللغة والتمثيل والذاكرة، والتي ينبثق منها النقاش في روايات جان دوست، وتحاول معالجة مسألة صياغة التجربة الأليمة وحتى السوداوية في أدبه، هذا الأدب الذي يتعامل مع الأنقاض على أنها أجسام حجرية متشظية ذات مدلولات وجودية.

## الكلمات المفتاحية

أدب الأنقاض - جان دوست - الحدية - كتابة السيرة الذاتية واليوميات - كتابة الذاكرة

# The Existential Import of Traces and Ruins in the Novels of Jan Dost

*Basilus Bawardi*

Senior Lecturer, Faculty of Arabic language and literature,  
Bar Ilan University, Ramat Gan  
*bbawardi@gmail.com*

## Abstract

This article addresses the concept of post-war 'rubble and ruin' in the novels of Kurdish-Syrian author Jan Dost (b. 1965) as part of his overall perception of the issues of identity, memory and historical writing. Through the concept of rubble and ruin and scenes of dystopia, this article traces the existential issues concealed within the scenes of physical and moral destruction. This concept exceeds the traditional one which portrays the ruins of cities as well as the lament (elegiac) odes written about them and about standing on their remain. Rather, it is a concept that reads the silent piles of rubble from the perspective of the intimate connection with them as the only surviving tool of resistance against the national collective of loss and annihilation.

This article is informed by three main axes that disrupt Düst's concept of destruction: rubble and ruin; liminality and the writing of memory; and the paths of dispossession and refuge; and texts of the rubble as well as autobiographical and journal writing. Thus, this article examines issues of documentation, language, representation and memory emerging from Düst's novels. This article also addresses questions on the language of the painful and even melancholic experience in his writing, which treats rubble as objects of stone that have existential connotations.

## Keywords

rubble and ruin literature – Jan Dost – liminality – autobiographical and diary writing – writing of memory

## مدخل<sup>1</sup>

تمثّل الأنقاض وآثار دمار الحروب في روايات الكاتب الكرديّ السوريّ جان دوست<sup>2</sup> (1965-) مدخلاً جوهرياً لعوالمه الروائية الواسعة ولرموز سرديته الديستوبية<sup>3</sup> (اللاطوباوية) الكاشفة عن عتمات الوجود العربيّ والإنسانيّ على حدّ سواء. ليكون بهذا جزءاً من الكتابة الديستوبية العربية الراضية للغطرسة على أنواعها الاجتماعية والوجودية والسلطوية، مشاركاً بهذا كوكبة من الأدبيات والأدباء السوريين الذين استعملوا المفهوم الديستوبيّ ليعبروا عن انخراط الضدّيّ المنتهك لقوى الأنظمة والسلطة، أمثال: خالد خليفة (1964-)، وفواز حدّاد (1947-)، وما حسن (1966-)، وسمريزبك (1970-)، ومنهل السراج (1964-)، ومصطفى خليفة (1948-).

من هنا، تتبّع هذه المقالة الأنقاض/الأثر في روايات دوست: كوباني ودم على المئذنة وباص أخضر يغادر حلب وممرّ آمن وإنّهم ينتظرون الفجر، لتولّد أرضيةً للتساؤلات الوجودية المتعلقة بأسئلة العنف والحرب وما بعد الصدمة. إنّ عودة الراوي المنفيّ الخيالية إلى مدنه المدمّرة، إلى حاراته ومسقط رأسه الخرب ووصفه الأثر/الأنقاض، ما هي إلا محاولة لتجديد النقاش حول الكارثة الإنسانية التي حلّت بهذه المدن، متمثلةً بمركبات الدمار الشامل المهّدّد لوجود المجتمعات

1 لروح مرشدي ومعلبي البروفيسور جورج قناز (1941-2021).

2 حول سيرته الذاتية، راجع:

<https://web.archive.org/web/20191003022507/http://www.kataranovels.com/novelist/%D8%AC%D8%A7%D9%86-%D8%AF%D9%88%D8%B3%D8%AA/>.

3 يُعنى الأدب الديستوبيّ أو اللاطوباويّ بتصوير نظام وحشيّ، يثير القلق؛ إنّه بمثابة رأي أو صورة أو نصّ يقوّض مبادئ النظام المتناغم التي طوّرتها اليوتوبيا (الطوباوية) والتي تناقضها أو تكملها. تخرج هذه الكتابة عن الأشكال الرسمية للواقع المتفائل والمستهلك، إنّها من هذا المنحى لا تصبو إلى عالم طوباويّ حالم بل تعمل على تفتيت العالم الراهن. فاللاطوباوية تقيض لليوتوبيا، مثل المرأة المشوهة المرعبة لواقع يدير ظهره للكمال، وعلى هذا النحو ففي نوع من أنواع المرأة السلبية الفاضحة لعتمات لا ترغب مراكز القوة والسلطة تسليط الضوء عليها عمداً. وإذا كانت اليوتوبيا انتصار المجتمع المثاليّ، فإنّ الديستوبيا معاناة الفرد داخل الإطار الكليّ، تصوير ساهر للشّر وعنفه، تسعى عن طريق مرآتها السوداء إلى تصحيح هذا الشّر. عن الفكر الديستوبيّ، راجع: عبد الستار، "الحدث الديستوبيّ في الرواية العربية"، 313-345؛ ناظميان، "الديستوبيا في الرواية العربية المعاصرة: قراءة في رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق"، 160-164؛ Baker-Smith, *Between Dream and Nature*; Booker, *The Dystopian Impulse in Modern Literature*; Kumar, *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*; Richter, *Utopia/Dystopia*; Ruthven, "The Contemporary Postfeminist Dystopia"; Seeger, "Dystopian Literature," 45-63; Willmetts, "Digital Dystopia," 267-89.

أو الشعوب بأكلها. إنها عملياً توليد لرؤية بديلة لكسر القواعد والقوضى والفساد الأخلاقي وإلغاء الحدود، مما يجعل الإنسان لاجئاً في عالم رآه بالأمس منزله. هذه الأنقاض/الأثر تحمل في صورتها المشوهة فعلاً مزدوجاً متعلقاً بسؤال الهوية والانتماء، ففي حالة من فقد الفاجع والموجع من جهة، وبالوقت ذاته هي كل ما تبقى ليشهد على الوجود الذي كان والذي من الممكن إعادة ترميمه، إنها عملياً كل ما تبقى من حدود الانتماء والهوية والذاكرة المطموسة داخل هذا الخراب. وتؤكد هذه المقالة أن هذه الروايات هي عينات نصية وحالة اختبار لأدب جان دوست الغارق في الوعي التاريخي، والذي يتعامل بشكل مباشر وغير مباشر مع مسألة الماضي الكردي وحاضره ومستقبله.

تبتعد روايات جان دوست عن المركز، وتتخذ الهامش لها مركزاً.<sup>4</sup> ويبدو الهامش ضحيةً للمركز في صراعات القوى غير المنتهية المبنية على مصالح ضيقة أو واسعة، غير آبهة بالإنسان العادي ولا بأدنى حقوقه المعترف بها عالمياً. من هنا، تصبح كوباني، وعامودا، والقامشلي، وعفرين، وديريك، والدرباسية، ورأس العين، وحلب، وباقي القرى والمدن والمناطق الكردية والسورية مسرحاً لصراعات أكبر دمرت عائلات شقافة لا يراها أحد، لا سند لها ولا تؤخذ بالحسبان عندما تقارن بمصالح الدول المجاورة لها.

تدخل روايات جان دوست ضمن ما يمكن تسميته بـ"رواية الفاجعة" أو "الرواية الكلبوسية" أو "السوداوية"، وتتضمن كذلك تحت "أدب الأنقاض" أو "الرجوع إلى البيت"، وهي تصور في جميع تصنيفاتها المتشابكة مشاهد الدماء والقتل المر والسهل. ولهذا، ينصب الكاتب نفسه

4 مصطلحات شائعة في الخطاب السياسي والفلسفي والأنثروبولوجي والمديني والإعلامي والنسوي وغير ذلك. يمثل المركز نظام القيم والمعتقدات التي تحكم المجتمع. يفرض هذا الإطار سلطته على المجتمع بأسره وهو مصدر للسلطة التي يعتمد عليها الإجماع. يشير النموذج الثنائي الهامش/المركز إلى العلاقة الهرمية في نظام الحكم والقوة، وترسيم الحدود والتعاريف: الهامش هو الآخر الذي ينظر إليه بنظرة فوقية ومجففة. إن عملية الترسيم من الأهمية بحيث تحدد الشرعية والسلطة، وهي عملية ضدية للشفافية التي آتم بها الهامش مقابل المركز المنظور بقوة. يختص مصطلح الهامش بتعريف الطبقات الضعيفة والتابعة، التي تشكل أقلية داخل الجسم العام للمجتمع. وتماثل هذه الهوامش مع الطبقات الاجتماعية والاقتصادية المتدنية ومع الضواحي والأطراف والمناطق الحضرية الطرفية. لكن في الوقت الحاضر، كما أوضح الفيلسوف المثقف دي سيرتو (De Certeau)، أصبحت الهوامش واسعة: الهوامش هي في الواقع الأغلبية، وهي تشمل الآن بشكل عملي أي شخص لم يتم تعريفه على أنه منتج ثقافي مثل الفنانين والمفكرين والإعلاميين وقادة الرأي، والنساء أو المجموعات التي لا تشارك فعلياً باتخاذ القرارات في مراكز القوة. راجع:

De Certeau, *The Practice of Everyday Life*; Richard, "Postmodernism and Periphery," 463-70; Shils, *Center and Periphery*.

شاهدًا افتراضياً حيث تعدم إمكانية الشهادة الواقعية والحقيقية؛ شهادة تشير إلى عمق السلوك الآدمي العنيف ومبرجانات صراع القوى الإقليمية والعالمية. جان دوست السوري الكردي يضع محيطه السوري والكردي في مركز رواياته، مؤرخاً للفواجع الدموية التي حلت بالأكراد والسوريين في خضم الصراعات الخفية والمعلنة على الأراضي السورية وما جاورها. من الواضح أنّ دوست لا يحاول كتابة التاريخ المحض في رواياته ولكنه يسعى بواسطة هذه الروايات إلى تكريس مشاهد الأنقاض والخراب والآثار التي خلفها المشهد الدامي والنزيف اللاحق لآلاف الأكراد والسوريين في أذهان التاريخ خوفاً من النسيان، يقول الراوي: "أقسم أنّي سأنتقل نزيهًا إلى كل العالم"<sup>5</sup>

وعليه، تعدد هذه الروايات التوثيق التاريخي الموضوعي والخطّي نحو سبر عميق لحالات فردية وجماعية أصابها الدمار الجسدي والنفسي. يمثل الخراب وآثاره، عملياً كما سنرى، قصص الضياع والتشرد والغربة والمنفى والانكسارات والدم والخيانات، أو بالأحرى قصص الصدى، صدى صراعات القوى التي تحمل وفق مصالحها، ولا قداسة في سيرورتها إلا قداسة السيطرة. أمّا النتيجة كما يرويها دوست فهي الخراب المولد للمحو التام لمعلم الذكريات والقيم الإنسانية، نحو لأبسط الحقوق الفردية والجماعية. يفرض المركز المتمثل بالسلطة على أنواعها، على الهامش مسارات الاجتثاث والقلق المرعب، والهامش في هذا السياق ليس إلا الإنسان الهامشي البعيد عن مسرح اتخاذ القرارات، "الشخص العاري" في صياغة المؤرخ جورجيو أغامبين (Giorgio Agamben, 1942-) <sup>6</sup>. هذا الكائن معدم ولاجئ وناج وميت، شخص صودرت حقوقه المدنية والوجودية وأصبح عارياً من حقوقه الأساسية كلّها ويحتاج العطف والمساعدة. فالمرکز محكوم بمصالح لا تتقاطع البتة مع حياة الهامش المقموع البأس معدوم الحيلة والعنوان. لم تبق هذه القصص العناوين على ما هي عليه بحكم الخراب وما يليه من أنقاض. تغيرت عناوين الهامش تعسفاً رغمًا عنه. عناوين آلفها هذا الهامش التابع لسنوات طويلة وآلف أشياءها المنبعثة عنها: البيوت، والكروم، والجبال المكسوة بالثلج، والأبواب، والمساجد ومواقيت الصلاة، والمفاتيح، ومواعيد النوم وساعات الاستيقاظ، وعشبات السهر والحب والعشق والأحزان، ومساحات التأمل في اللاشيء، والمقابر والموت. لم يكن الموت العادي الطبيعي سحفاً عاماً للوجود الجماعي للأكراد والسوريين، بل كان عنواناً آلفه الناس كما آلفوا جدلية الأحزان والأفراح، تغير الموت ليتحول إلى موت جماعي للوجود، موت متكرر ومتنوع ومفاجئ، موت سهل وسريع لا يستثنى

5 دوست، دم على المئذنة، 159.

6 Agamben, *Homo Sacer*.

أحدًا ولا يُحَاكَمُ بسببه أحد. إنّ الأنتقاض والآثار الباقية في المدن الكرديّة والسوريّة هي علامة لفرض المركز الموت الأبديّ آليّة للسيطرة؛ سيطرة لقوى سياسيّة قد تكون مرحليّة ومتغيّرة وسريعة الزوال. قد يتغيّر المركز ويتبدّل اللاعبون بينما يبقى مشهد الخراب والأنتقاض شاهداً على الموت المشاع في الهامش، موت خالد لا يمكن لحقيقته الأبدية أن تتغيّر. من هنا، تشكّل سرمدية رُكام حجارة المدن والقرى والموت السهل والسريع والتشردُّ بكلّ معانيه، جوهر ما يدونه راوي روايات جان دوست. لا يُعنى مشهد الأنتقاض بنقل مشاهد بشاعة الموت الجسديّ فقط، بل يعرض تباغاً مشاهد الموت النفسيّ، موت الأحياء الملازم، والأكثر إيلاماً على الإطلاق. من هنا يصبح الموت والألم "دلالة كبرى"<sup>7</sup> (macrostructure)، بحسب تعبير فان ديك (Van Dijk، 1943-)، مع ما تتضمنه هاتان الثيمتان من "دلائل صغرى" ومرادفات المقابر والحزن والوحشيّة الإنسانيّة والتمثيل بالجنث والدم، وعبئيّة الحياة، والقلق، والألم الوجودي والحريّة والظلم. تبتّ روايات دوست من هذه الناحية أبعاداً وجوديّة واضحة المنحى، تحاول تسليط الأضواء على عبئيّة الحياة وعدميّتها.

يتقاطع مفهوم "أدب الأنتقاض"<sup>8</sup> - أو "نصوص الأنتقاض" (Trümmerliteratur) - الذي اشتهر في أدب هاينريش بول (Heinrich Böll، 1917-1985) وتنظيره في مقاله عام 1952 "Bekennnis zur Trümmerliteratur"<sup>9</sup> عندما دافع عن المؤلّفين المعاصرين الذين تناولوا قضايا الخراب الجسديّ أو المعنويّ، يتقاطع وأدب الفاجعة عند جان دوست. ويسمح بتحليل الأشكال الثقافيّة التي تشهدها المدن الكرديّة والسوريّة في زمن الحرب وما بعد الحرب كمشهد يعبر، من جهة، عن الآثار - التي تشير إلى طبقات واضحة من الماضي - ومن جهة أخرى عن الأنتقاض - التي تشير إلى حالة مربكة من الدمار - تعالج القراءات الدقيقة للنصوص الخلط المعبر بين الركام والآثار في الخطاب المعاصر، والذي يعكس كلاً من الرغبة في خلق شيء جديد والحضور المستمرّ للقديم.

ويتردّد صدى مثل هذا النداء بقوة في كتابة بول، الذي حثّ المؤلّفين على عدم الشعور بالمخجل من عرض الخراب وإبراز الإنسانيّة الموجودة وراء واجهات المباني والمنازل المدمّرة. وكما في تصوير بول، نجد عند جان دوست نصّاً صادقاً، مليئاً برثاء ما بعد الحرب حيث تكون الأنتقاض "عارية" ومكشوفة، ويصوغ البلاط مشهد التحوّل من الترتيب والأمان إلى الفوضى والقلق. إنّه يقارن مشهداً من المعدن والحجر المسنّن، مع التصوير الحميمي للطبيعة التي تقدّم نفسها في

7 Van Dijk, "A Note on Linguistic Macrostructures," 75-87.

8 Ward, "Ruins and the Imagination of Cultural Tradition after 1945," 329-46.

9 Böll, "Bekennnis zur Trümmerliteratur," 58-62.

المساحات المنزلية، في غرف النوم والمطابخ والرسائل المبعثرة الساكنة التي حملت يوماً ذكريات وردية وحياة نابضة.

يشدد تحليلنا لهذه النصوص على أنها كيانات ثقافية أُنتجت أثناء فترات الحرب التي حدثت بالمدن السورية والكرديّة وتعامل مع اللحظة الحالية لوضعيات الأكراد المأساوية في حالة الدمار الوجودي العام. تتميز هذه النصوص غالباً بالاهتمام بالوقت والزمان، فضلاً عن مراعاة التأمل الذاتي لما يعنيه أن تشهد على هذه اللحظة من التمزق والتغيير التاريخي. إن دراسة هذه اللحظة المتأثرة والمضطربة بشكل غير عادي في التاريخ الكرديّ تساعدنا أيضاً على فهم كيف تطرح فترات التمزق التاريخي أشكالاً ثقافية جديدة. من هنا، تكشف القراءة النصّية للروايات أن علاقة دوست بالأثار ليست علاقة حزن أو ندم على الماضي بقدر ما هي علاقة انفتاح حذر نحو الأيام الآتية، تقدّم فيه الهياكل الإسمنتية المتناثرة والآثار المتضخمة دروساً للمستقبل.

## 1 الأنقاض ولقاء الذكريات

تبحث هذه المقالة في الثقافة الأدبية والبصرية والنظرية السياسية للمرحلة التي ترتبط بمفهوم "الأنقاض" على المستويات الاستعارية والأخلاقية والبنوية. تشكل هذه الكتيبان من الأجر والأنقاض قبراً ضخماً للذكريات، إنها الاستعارة المؤسفة للغاية ولكنها الأكثر كشفاً عن خبايا الأنقاض في الوقت نفسه. الأنقاض على المستوى الظاهري عناصر مادية صامتة وجامدة، ولكنّ الفجوات في هذه المواد هي التي تحفّز الخيال وتجعل من الأنقاض مساحات غير مادية وتتيح إلقاء الضوء على نوايا الشاهد.

يحوّل دوست آثار الأجر المتراكمة إلى استعارات. إنه التحوّل من عملية الرؤية للواقعيّ الموجود في مرمى البصر إلى محاولة لتحويل هذه الأنقاض لمساحات جدل ونبش للذاكرة وسعي للحفاظ على ما تبقى من وجود كان وما يزال، ضمن فراغات هذا الركام وفجواته. إنها عملياً "سردية الدمار" بتعبير هاينريش بول وليست سردية الغارة الجوية، وهي بالواقع تفسير للدمار الذي كان سببه أناساً عديمي الحساسية الجمالية. أسعى في هذا المقال إلى تفسير استراتيجيّة دوست لتذكّر الماضي باستخدام الأجر المتراكمة الباقية بصفته عارضاً من أعراض عمل الذاكرة في الأدب السوريّ الكرديّ. لا نتعلّق شخصيات روايات دوست التي اختار أن يقدّمها في الرواية بتقرّب الإنسان للطبيعة وإدراكه لها، بل هي مغمورة بظلام رهيب يميّز بتعقيد لا ممتناه للطبيعة الإنسانية التي تغلف الإنسان بظلمة خانقة. الطبيعة الإنسانية هي البيئة المهذّدة، وهي بيئة تعمل في ظلّ

قوانين الهدم والبناء الصارمة، والتي تبدو غريبة على إبقاعات الحياة البشرية (التاريخية)، ومع ذلك فهي قادرة على تحديد الخطوط العريضة للخراب التاريخي-الصدع الحضاري نفسه. تُفسّر مجموعة الأحجار على أنها نصب لذكريات الماضي، ولكنها مصيدة موت أيضاً: كان الحجر "الكامل"، في وقت ما، علامة على كمال الأسرة، وجزءاً من المنتج العائلي، ولكنه الآن عبارة عن ركام، بقايا مكسورة من الحياة الأسرية المفقودة. تشحن صورة الحجر الحزين النصّ بوعي سوداوي، حيث ينعكس فيه إحساس الثقل والصمت. ومع ذلك، فإن اللحظة التي يلتقي فيها الحجر بالبطل في الوقت الحاضر هي أيضاً اللحظة التي يصبح فيها الحجر قابلاً للقراءة ومتاحاً للتفسير. إنها نقطة حرجة، حيث يسمح الحجر لنفسه بالانكشاف والإتاحة عن طريق الانفتاح في الوقت الحاضر. تحدث بهذا المعنى خطوة حاسمة في مواجهة بطل الرواية مع الحجر:

وقف الناس عند مداخل البنايات المهذّمة وعلى ناصية كلّ شارع. كانوا يتخون على الجثث، يتفحصونها، يتخون فيها عن وجوه معروفة. ونجأة تنطلق صرخة من امرأة تعرّفت للتوّ على ابنها أو قريبها. يخفي الرجال خزنهم وغضبهم وراء وجوههم المفلوفة بمناديلهم بينما يراقب الأطفال المشهد بفضول وصمت، يشحنون ذاكرتهم الغضة بالقسوة ويسقون شجرتها بالربع.<sup>10</sup>

لقاء الحجر يعني تحديد الماضيين الشخصي والعائلي وإعادة بناءهما، أي فعل تذكّر الأسرة. من هنا، تصبح استعادة الشيء المفقود للبطل قابلة للقراءة فقط في لحظة لـ الشمل بالحجر. بعبارة أخرى، إنّ الحجر الملقى هو أيضاً إشارة تكوينية لفعل الذاكرة.

يؤدّي مشهد الأنقاض إلى بعثرة الثابت والكامل. تقف بقايا المخطوطات وشظاياها وبقايا المنازل والجدران، جنباً إلى جنب دون موقف تضادّ، وتقع الأشياء التي يعدّها الراوي مثل: كرسي، وكتاب، ومخطوط، وسما، وساعة، ونبع، وحجر، وشجرة، وإبريق، وجديلة، وغيرها في مكانها كجزئيات لا تحصل على قيمتها التي كانت إلا بواسطة الذاكرة التي تجمعها من جديد. وبذلك، فإنّ مراقبة الحجر تعني ملاحظة العديد من الأحجار المتشابهة، كذلك هي حال مراقبة المنزل، فهي أشبه بمشاهدة سلسلة من المنازل، ومع ذلك، فإنّ مشاهد شعرية الأحجار والأنقاض الباقية وشعرية اللغة لوصف آثار الخراب، والرحلة إلى الفضاءات الجيولوجية وخطاب العناصر

10 من مخطوط لرواية إتهم ينتظرون الفجر التي لم تُنشر بعد والتي خصّني بها المؤلف جان دوست مشكوراً للمعانية.



المتلاشية، لا يمكن فصلها بالأخير عن التجربة التاريخية-تجربة الحرب السورية وحروب الأكراد أينما حلّوا:

المنازل مهذّمة. كحلّ الإسمنت المسلّح متراكمة بعضها فوق بعض. الأثاث محطّم، نوافذ مكسّرة، الأبواب مخلوطة، واجهات بعض المحلّات مرمية بعيداً، الطوابق العالية تتمدّد الآن وسط الشارع، مدافئ الحّمّات بين الأنقاض، الجدران ليست سوى حجارة متناثرة. سيّارة بيضاء تبدو مغمورة بالأنقاض.<sup>11</sup>

إنّ فعل الذاكرة في الروايات مثل المظاهر الحجرية الثقيلة والصامتة مرتبط بالصدع الحضاريّ والتاريخيّ الذي ميز الوجود الكرديّ. عالم ما بعد الحرب عند دوست هو عالم إشارات العنف والذكريات الكابوسية. الفضاء الكرديّ والسوريّ في الرواية مليء بالهياكل العظمية والجماجم والأجساد العارية للجنود والمدنيين، بساتين الأشجار التي كانت تعني كلّ شيء لأصحابها توقفت فيها حركة الأشياء، وتوقفت علامات الحرب، أو هكذا يبدو في تلك اللحظات، وغرقت في ركود جامد والتّباع شديد:

لم تمرّ ثوانٍ قليلة حتّى شعر بما يشبه طعناً متلاحقاً في صدره. إنّها هي. لا ليست هي. هي ليست هي. كانت الجثة متفسّخة قليلاً. بدا أنّها قضت منذ أيام عديدة. الوجه مزرق ومتنفخ قليلاً. الجسد كلّّه منتفخ. جراح عديدة تملأ الجسد الفتيّ الذي شوّه الموت. الدم متخثّر على وجه الفتاة وحول جراحها، عند عينيها المسبّلتين. شعرها المقصوص الجميل ملوّث بقطع من الطين والدماء المتخثّرة. انحنى عليها متأملاً. تمنّى أن يكون ما يراه كابوساً. تمنّى أن تكون الجثة جثة مقاتلة أخرى غير برّفين. لكنّها هي. عرفها من تفاصيل كثيرة. من قصّة شعرها. ملاح وجهاً وحتى بنطلون الجينز والحزام الجلديّ الأبيض. كانت برّفين قد تحصّنت في بيته، عند الغرفة التي عانقها فيها قبل حوالي ثلاثة أشهر حين ودّعها وغادر إلى ضريح الجزريّ ليعكف على كتابة الرواية وسيرته الذاتية. إنّها برّفين. إن خاتمه عيناه فسيعرفها بقلبه. حاول أن يخفي على الجثة ليعاين تفاصيل الوجه لكنّه ارتدّ بشكل عفويّ وانسحب إلى الوراء. كانت الرائحة نفاذة جداً. وقف حائراً لدقيقتين ثمّ عاد للوقوف قرب الجثة. لكنّ الرائحة دفعته بعيداً مرّة أخرى.<sup>12</sup>

11 دوست، كوباني، 68.

12 دوست، إنّهم ينتظرون الفجر.

التجوال بين الأنقاض، الإشارات والأجزاء، كلّها توثق اللقاء مع الماضي. لا يقدم نثر دوست سرداً منظماً بترتيب زمني للأشياء التي تصوّر مؤامرات المجرمين وضحاياهم أو المعارك الدموية وحقول القتل. يجلب الأدب لنا اللحظة التي تلي الصدع فقط:

بدا الوضع في حارة يافث كأنّ زلزالاً ضرب المكان. البيوت مدمّرة. والشوارع ليست سوى أطلال. الناس حائرون مذهولون وتائهون يمشون بصمت وهم يرمقون الخراب. لم تكن الحارات الأخرى بأحسن حالاً من حارة يافث. حارة جودي، حارة السور، حارة النور كلّها تضرّرت من القصف. لم يعد حتّى ابن الحارة يعرف أين يقع بيته! الزلزال شمل نصف حارات الجزيرة التسعة.<sup>13</sup>

من الأنقاض/الإشارات لا يمكن معرفة هويّة المتوقّي، أيّ منهم ضحية أو مجرم، وما الذي كُسر وماذا فقد، إلّا عندما يتمّ لقاء لمّ الشمل بين الأقارب وموتاهم. لمّ الشمل مع الحجر الصامت يتيح لمّ الشمل مع الضحايا الصامتين وبالوقت ذاته مع صراخ أهلهم وتأوهاتهم، إنّه لقاء مزدوج بين الصمت والصرخات التي تروي كلّ شيء:

لم يذهب هو أيضاً ليواسي أحداً في الجوار. كان الجميع مشغولين بالبحث عن قتلاهم ودفنهم. رجال كثيرون كانوا يمشون مذهولين بين أنقاض الحارات المدمّرة، نساء مرعوبات يبكين بحناجر مخنوقة في بيوت لم يبق منها سوى حجارة مبعثرة كأعمار السجناء وأحلام الثوار. [...] في كلّ زاوية تمدّت جثّة مقاتل أو مقاتلة. تهدّمت بنايات كثيرة من القصف. شوارع عديدة سدّتها الأنقاض المتراكمة. روائح الجثث المرمية بلا دفن تزكم الأنوف. هواء خائق يلفّ المدينة المنكوبة، في الأقبية، أسفل البنايات، ظهرت جثث متفحّمة لمدينين وفتيان وفتيات صغيرات ممّن حملوا السلاح وقاتلوا في الخنادق ووراء المتاريس طوال الشتاء. كثيرون من الضحايا كانوا بلا بطاقات شخصية تفصح عن هويّاتهم. لم تكن لهم هويّة سوى جراحتهم التي نزفت الدماء حتّى فاضت أرواحهم. أمّهات كثيرات كنّ يبكين بحرقّة على ناصية كلّ زقاق. يلقين المرثي التي يرتجلها مذهولات أمام المشهد المرعب. آباء مكلومون كانوا يقفون فوق جثث أبناءهم يحدّقون فيها بصمت يستذكرون أيام النقاشات اللاهبة قبل أشهر عديدة.<sup>14</sup>

13 المصدر نفسه.

14 المصدر نفسه.

تعتمد حركة العودة إلى الماضي على ذاكرة جماعية كردية تُسكت وتُقمع بدافع معارضة بدائل الزمن التاريخي. تتحوّل رحلة البحث عن الماضي واكتشافه إلى عرف جمالي للعمل مع الصور المرئية العنيفة والأشكال المكسورة. إنه تمثيل شاعري لا يكشف الحرب إلا بواسطة آثار وأنقاض مشوهة جزئية وغير كاملة. جوهر مراسم الذكرى سلبية، حيث يسعى جاهداً للتأكيد على الفجوة ويعبر عن ديناميكية تتجنب تمثيل الكامل والتصريح الإيجابي. وبذا تتبلور في طقوس التذكّر في الحرب هوية حزينّة للنثر. إن تعطيل استمرارية سيرورة الذاكرة هو ذاته القسوة التي تُستعاد بها التجربة ممزقة ومكشوفة. إن روايات دوست مكتوبة من وجهة نظر مفادها أنّ علامات الحرب لم تلتأش، الحرب لن تُنسى وسيستمرّ الناس في مواجهة أهوالها، ذكريات الحرب غير قابلة للمحو، وتشير إلى مجتمع حزن لا يذوّت الكارثة ولا يستوعبها بسيرورة حداد منظم وجماعي، بل بحداد فردي مؤلم. يُفسّر الضياع الاجتماعي في الروايات على أنه جريمة منظمة وتُصور الأبعاد الجماعية الكردية على أنها مجتمع من المجرمين والضحايا في آن. في هذه الروايات تمّ محاولة رسم قصّة مجتمع تائه في واقع ما بعد الدمار بواسطة الحجر والأنقاض الباقية، ويتجلّى دور الحجر بأنه يشكل تعبيراً عن القصّة الإنسانية كآرخ للجرمة المستمرة:

وهبّ الإعصار. غرقت البلاد كلّها في غبار الطباشير أولئك الأطفال واليا فعين. اهتزّ العرش الدمشقي وارتجت الأرض. طويلاً وعرضاً، نهضت البلاد وأنت الساحات تحت وطأة الأقدام الغاضبة، شبت في المهشيم المتراكم على مدى نصف قرن من الزمان نار عظيمة صارت ترمي بشرر في كلّ اتّجاه. جوبه الناس بغربان الموت في الساحات وفي بيوتهم وأتى ذهبوا. باض الموت وفرّخ في كلّ حارة وزقاق شهد احتجاجاً. دخل الناس في سجون البلاد أفواجاً وخرجوا فرادى مقتولين، جرحى معاقين أو مختلين عقلياً في أحسن الأحوال. دُبحت النساء والأطفال. مدن عامرة صارت أطلالاً. دم سال على كلّ مكان. خرائب وحرائق وأنقاض، قرى وبلدات صارت تظهر في صور جوّية تبثّها في خفر أقمار اصطناعية زندقية ترصد كون الله بدقة وتغضّ الطرف عن موبات عباده. هكذا هندس القائمون بالأمر للخراب الكبير وخطّطوا له.<sup>15</sup>

يفضي تتبع أعمال دوست إلى الكشف عن صياغة رواياته السوداوية في المجال الشاعري وتبيان أماكن التمزق الحضاري. يسعى المؤلّف إلى خلق حضور للحالات الجامدة التي تسود في كلّ كائن

حيّ وبشير كيف تنهار الأبعاد الحضارية أخيراً في دمار كبير وتعود إلى السكون والركود. يتضح في هذه الروايات أنّ قصّة الإنسان هي قصّة جريمة مستمرة وقصّة خسارة الحياة الحضارية. إنّ شاعرية الحجر والأنقاض تعبّر عن تدمير الثقافة وحالات السوداوية.<sup>16</sup> إنّها شاعرية من الصمت والتعقيم، لكنّها في الوقت نفسه شاعرية الانكشاف: الانكشاف فقط حيث يحلّ الخراب على الأكواخ، حيث البنادق والحدود المثقوبة والمنازل، وروائح الجثث المتعفّنة والعالم الغارق، فقط في الحالات الجامدة يمكن رؤية أسس المبنى والموادّ مرّة أخرى، فقط من حالات التمزّق هذه يمكننا تخمين ماذا حلّ بفحوى الذاكرة:

فأنا لو عميت قادر على تمييز حارتي التي ولدت فيها وفتحت قلبي فيها أول مرّة لأول فتاة أعرّفها، وأرسلت منها أول رسالة حبّ، حارتي التي تعلّمت فيها أول حرف من الأبجدية ونطقت فيها أول كلمة، خطوت فيها أولى خطواتي، كتبت فيها أولى قصائدي، الحارة التي يضمّ ترابها عظام أبي وأمي وأخي وأبناء عمومتي وأعمامي وعمّاتي وجيران الأقرين، الحارة التي عشت فيها خمسة وثلاثين عاماً من عمري بين الغبار والطين وصخب الحياة والحبّ والقهر والخوف.<sup>17</sup>

الأنقاض فضاء يبعث على الألم الوجودي العميق، هذا الألم يتعاظم عندما يعود الراوي بذكرته إلى أشياءه الحميمة الخاصة التي تبدو في فجوات الأنقاض محوّاً تاماً. تعداد التفاصيل الحياتية للحياة العادية التي كان أصحاب هذه الأنقاض يعيشونها يضاعف من تماثل القارئ مع كارثية وجود الأنقاض، ليست الأنقاض من هذه الناحية مكاناً محايداً وصامتاً، إنّه مليء بعناصر الحياة التي أزيلت عنوة.

إنّ معاينة الجثث في الركام والأنقاض تجعلها آثاراً لذكرى. كلّ الحواسّ تشترك في عملية المعاينة هذه، البصر الذي يرى المشهد الجلل، السمع الذي يشهد على أنين من الركام أو صرخات الأمّهات والأقارب لهول المشهد، الشمّ الذي يشهد على تعفنّ الجثث، والذوق الذي يصبح بطعم المرار الشديد لهول مناظر الموت والألم، واللمس الذي يحفر أو يمّسد شعر جثث الضحايا، كلّ الحواسّ مشتركة في منظر الموت والذكريات والتداعيات الفردية والجماعية غير المنتهية.

يمكن أن نفهم الأنقاض على أنّها لوحة تعتمد على الخلداع البصري: عند النظر إلى المظهر السطحيّ، يبدو الجسم الهندسيّ مثل أشكال هندسية مشدّبة، ولكن عند الفحص الدقيق، يتضح

16 Klibansky, *Saturn and Melancholy*, 328-9.

17 دوست، كوباني، 65.

أنه وهم بصريّ ذو طبيعة مزدوجة. تُفسّر الطبيعة الغامضة للركام الباقي في مظهره الذي لا معنى له في الفضاء، على أنها واقع لا منطق له ولكن موجود مع ذلك، لذا جاء وضع دوست للأنقاض في جوهر أعماله للتشكيك في حقيقة رؤية عيون الإنسان/القارئ. لقد سعى إلى إيجاد حقيقة أكثر تعقيداً وعمقاً من مجرد مسبب إلهيّ سماويّ، ليس الأمر حدثاً ميتافيزيائياً غيبياً بل هو سلوك إنسانيّ بحث، ممّا يعطي الإنسان أمراً أخلاقياً للبحث المستمرّ لفهم الواقع والمسببات الحقيقية. لا يجسّد غموض الأنقاض الفجوة بين وهم الرؤية المخادعة والواقع فحسب، بل يجسّد أيضاً التعبير عن الشكّ وأزمة المعرفة في العصر الجديد وضرورة البحث عن المسببات الحقيقية لتواجد هذه الأنقاض.

الأنقاض في هذه الحالة علامة استعارية-علامة خراب لا تقدّم التعازي العلاجية، ولكنها تشير فقط إلى مناطق الدمار واليأس والخطر وعلامات الموت. الحجر هو جسم جامد، لكنه في الوقت نفسه مصدر للتأمل. إنه بمثابة أساس لشكل من أشكال الفنّ لا يفضي للحياة، ولكن لغرق في الاكتئاب والولوج لداخل حدوده الضيقة، أي أنّ الحجر لا يقدم إلا الموت واليأس في الفضاء، ولكنه - على هذا النحو - يجسّد أيضاً جوهر العمل الفلسفيّ لفهم عمق تعقيد الكون. إنه تأمل في شيء جامد مؤدّب إلى فعل الكتابة وإدراكها، كأساس للحياة-الحياة الكثيفة.<sup>18</sup>

للأنقاض في روايات الكاتب الكرديّ السوريّ جوهرٌ متميّز مرتبط بالذاكرة بشكل عضويّ. هذا ليس حجراً تاريخياً ولا اكتشافاً أثرياً. إنها أنقاض تحمل علامات تصدّع وانهيار وطبقات الآم. آثار دوست وأنقاضه قصة كارثة تلاحق كارثة، وتشكّل، في عملية تراكمها، سلسلة طويلة مليئة بالمعاناة والألم. إنّ تكوين سلسلة الكوارث هو تكوين لمنظر غير طبيعيّ، وبذا فإنّ تأمل أنقاض دوست يتطلب أولاً منظوراً جيولوجياً إنسانياً يبحث في طبقات السلوك الإنسانيّ. التفسير الجيولوجيّ لمشهد الأنقاض في عمله ضروريّ لاختبار الطبقات والتراكمات، طبقات عمل الذاكرة:

رويداً رويداً أقترّب من المنازل. هل قلت منازل؟ ما أراه ليس سوى أكوام من الإسمنت المسلّح المتراكم بعضه فوق بعض، وأعداد هائلة من قضبان الحديد الخارجة من بين تلك الأكوام، والحجارة، والوسائد والفرش وألعاب الأطفال والطاولات والكراسي، والأسرة مرمية بعضها فوق بعض تبدو من بين الأكوام تستغيث وتئنّ تحت وطأة الإسمنت الثقيل.

18 Klibansky, *Saturn and Melancholy*, 36o.

حارات بأكلها تفتش الشارع، أنقاض أنقاض. أصحّ جملي السابقة الأنقاض التي تتكلم  
الصمت بطلاقة.<sup>19</sup>

الأسرة التي كانت مرتعاً للأحلام أو للشهوات أو للراحة، الأسرة التي كانت تجمع بين كائنات البيوت تصبح حيناً للوحدة والغربة والتشردم الوجودي، لم يعد الإنسان الكرديّ ينعم بنعمة النوم والاستلقاء والحلم، بدلاً من ذلك يصبح الشارع فراش المنازل وفراش الحارات الموحشة الخالية.

تحوّل الخصائص المتميّزة للأنقاض إلى خصائص الأدب والنصّ: هكذا يصبح الكشف عن مميزات الأنقاض كشفاً عن خصائص النصّ ومرجاته؛ فكلمها كانت هذه الأنقاض أكبر حجماً أو ذكرياتها أكثر ترصّفاً، ستكون حبكة الرواية والعالم القصصي وترتيب العناصر الروائية أكثر صلابة وقسوة، والعكس في هذه الحالة صحيح، فعندما تختفي هذه الأنقاض تنفجر الأحداث وتصبح آمال الحلول أكثر حضوراً على الرغم من مرارة الذاكرة. لذا تزود هذه الأنقاض الرواية بموادّ خام من الصلابة والقسوة والكتمان والصمت، ولكنها بالوقت عينه كنز دفين من براكين الذاكرة المتفجّرة.

في أدب الأنقاض لجان دوست، يكتسب النشاط المزدوج للهدم والبناء صلاحيةً شعريةً، وبذلك فهو أدب مرعب وكابوسيّ. أشكال الأنقاض والآثار الباقية الإسمنتيّة أو الطبيعية التي خربت عمداً، تشكّل في نثره علامة حزينة، ذاكرة مكسورة ومتصدّعة وجودياً وجيولوجياً. ومع ذلك، فإنّ الجانب الجيولوجي الإيجابي والبناء ليس له وزن في أدب دوست، لأنّ أهلية الفعل الأدبيّ تسعى جاهدة للتفتّت والدمار. إنّ النضوب المادّي للأشجار المتراكمة في عمل دوست؛ ارتكاس الأشجار في كوارث الكون، وتبلورها وتدميرها في دورات مختلفة يدلّ من الناحية الشعرية على المعيب والجزئيّ وانعدام الكمال، كما ذكرت أنفأ شعاع الضوء، الذي ألقى من الأدب على الحجر المكسور والمفقود والمنحلّ، يسعى إلى مواجهة ماضٍ كرديّ مسكون بالكوابيس. إنّ الإشارة المتكرّرة للماضي في أدب دوست منبثقة من أحداث التاريخ الكرديّ والسوريّ وهي تعيد خلق الأدب حركةً ديالكتيكيةً سلبيةً:

إنّه كابوس. إنّي ألهث. أشعر بالعطش. أهرب عبر الأنقاض. أمرّ من المساجد والدكاكين والبيوت المدمّرة. رعب الألعام ما زال يلازمي. ولكنني أسرع في الهرب. أسمع نشيجاً

19 دوست، كوباني، 63.

وحشرجة من مكبرات صوت المساجد. يبدو كأنّ أحداً يُخر. المآذن مضطجعة على الأرض كأنها جثث مرمية على الأنقاض. إنها أصابع الربّ المقطوعة هناك، صامتة ميته... ألمح إبريقاً. إنه إبريق وضوء المسجد الكبير وسط المدينة. يدفني الظمأ الشديد إليه. أرفع الإبريق لأشرب. أجده مليئاً بالدم. أرميه من يدي مرتعباً وأهرب كمن أصابه مس.<sup>20</sup>

تعدت الأنقاض في هذا المشهد العجيب فعل الصمت في وعي الراوي، إنها مشاهد مليئة بالأصوات الغريبة المنبعثة من اللاإنساني، أو المنبعثة من مخزون مخيلة الراوي. كابوسية المشهد تنبع من الهوة العميقة بين التوقع والحقيقة/الخيبة الكابوسية، التوقع مصدره الذاكرة الفردية والجماعية التي ترسم حقائق ما كان، أما الحقيقة/الخيبة الكابوسية فهي مشهد الأنقاض المشوش لعناصر الذاكرة. كل ما تبقى من هذه العناصر لا يتعدى الأجزاء المبعثرة، الأجزاء التي تحوّلت إلى نقيض ماهيتها، الإبريق على سبيل المثال، رمز الدخول إلى الطهر والاستعداد للقيام بطقوس الصلاة المقدسة، ينقلب من ماهية الطهارة إلى الدنس، من فعل الحياة، الماء، إلى فعل الموت؛ الدم.

ويطرح هذا الوصف الروائي للأثر الباقي في روايات دوست العلاقة بين الأزمة وسؤال الشاهد والشهادة بحسب تعبير دوري لاوب (Dori Laub, 1937-2018).<sup>21</sup> فالكارثة التي حلت بكوباني وعمودا أدت إلى انهيار الشهادة، وبدا إلى الإبادة، فتاريخ هذه الكارثة حدث على ما يبدو بدون "شهود" بعد أن أخلت هذه المدن من السكّان. تصرخ المناطق فلا أحد استطاع سماعها بالمضي ولا أحد يسمعها اليوم: "الآن أرى هضبة مشننور باكية شاكية. لا تجد غير سهل سروج تشكو له همها، لا تجد غير السماء تصغي إليها، لا تجد غير أنقاض تبكي في حضنها وتوح.<sup>22</sup> الظروف المرعبة لم تسمح بالتواجد بداخل الحدث والبقاء على قيد الحياة؛ في عالم الكارثة يصبح الآخر غير ممكن أيضاً: لم يكن هناك آخر يمكن التوجه إليه على أمل أن يسمعك، على أمل الاعتراف بك ذاتاً تستحقّ الجواب. من هنا، يشير لاوب لتحوّل الكارثة إلى وضعية فلسفية تنسف أية إمكانية للتوجه إلى الآخر أو الطلب منه، ومحاولة إعادة تشكيل الواقع من جديد. كذلك، تنسف القدرة على مساءلة النفس أو الشهادة على ما حلّ بنا: "كلّ ما أشير إليه

20 المصدر نفسه، 64.

21 Laub, "Truth and Testimony: The Process and The Struggle," 75-91; Felman and Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature*; Loftus, *Eyewitness Testimony*.

22 دوست، كوباني، 68.

أنقاض وذكرى بيوت. يا إلهي. تستبدّ بي رغبة عارمة أن أذهب إلى كلّ تلك البيوت وأطرق أبوابها. أبواب؟ وهل بقيت أبواب تُطرق في هذه المدينة المنكوبة؟ لا أبواب ولا جدران تستند إليها الأبواب. ولا أحد هنا يطرق الأبواب، سوى الريح والفاجمة.<sup>23</sup>

إنّ فقدان أهلية الشهادة من داخل الحدث يحمل في داخله المعنى الحقيقي للإبادة، فمجرد إلغاء الشهادة هو عملياً إلغاء هوية الضحية. هذا ما يفعله جان دوست في وصفه الأثر الباقي، حيث يخرج ضدّ التحطيم أو الإبادة، ضدّ إلغاء الشهادة أو المقدرة على توثيق الحدث وبذلك المحو التام للإنسان الكردي السوري وتاريخه وهويته:

أركض عبر الدكاكين على طرفي الشارع، الدكاكين؟ يصحّ خيالي المرعوب العبارة من جديد: أركض عبر أطلال الدكاكين الجاثمة على طرفي الشارع وكأنّها تعبت من الوقوف فأرادت أن تستريح فانهارت [...] أمامي في الجنوب هضبة مشنّورة. تبدو مثل عجوز غاضب. تبادل النظرات. تؤلّني نظراتها. إنّها مليئة بالغضب والأسى، مليئة بحقد مقدّس. أرمقها بدوري بنظرات ملؤها الاعتذار. البيوت التي كانت فيما مضى تتسلّق سفح الهضبة تبدو الآن مرتميةً على الأرض. ميّمة. لا حراك فيها ولا حياة.<sup>24</sup>

إنّ العودة المتردّدة إلى الأنقاض هي فعل صدمويّ من الدرجة الأولى، فعل قد يكون مشوباً بشعور مختلط من فرح العودة وهول المشهد الحاضر. في فصل "عودة اليمام"<sup>25</sup> برواية كوبياني يتحدّث الراوي عن عودة النازحين إلى بيوتهم في كوبياني بعد أن قصفتها الطائرات الأمريكية في حربها مع فصائل تنظيم الدولة الإسلامية داعش. يسرد اللقاء مع الأنقاض في هذا الفصل مدى الشقاء الذي أصاب العائدين الذين فرحوا بدايةً لتحرير مدينتهم من داعش. "يا للهول! لقد قامت القيامة هنا. لا يمكن أن تتعرّف إلى المكان! [...] لم يتركوا لنا جداراً على حاله. [...] أين نحن؟ ما هذا المكان؟ حين اقتربت من حارتها نددت منها صرخة ضعيفة. لم تتعرّف إلى المكان. البيوت منهاره والشوارع مليئة بالأنقاض تفوح منها رائحة البارود والحريق."<sup>26</sup> على أنّ فرح العودة حمل معه شعوراً بالموت المجاني وانحراب العبيّ الذي لم يأخذ بعين الاعتبار أنّ هذه منازل لأشخاص

23 المصدر نفسه، 70.

24 المصدر نفسه، 64-65.

25 المصدر نفسه، 510-518.

26 المصدر نفسه، 515.



بنوها على امتداد سنين طويلة. "التحرير" العسكري من داعش لم تصاحبه أية اعتبارات إنسانية تأخذ بالحسبان عودة النازحين. يتناسب مصطلح "المحو الجميل"، والذي يتغاضى بحسب نعومي كلاين (Naomi Klein، 1970-)<sup>27</sup> عن إعادة توطين سكان الكارثة بل التخلّص منهم وبيع مناطقهم لشراخ سكانية ميسورة، يتناسب ومشاهد الأنقاض وعدم القيام بإعادة ترميم المباني لتعود مكاناً للأمان الوجودي وحيزاً يزود العائدين بروتين حياة طبيعية.

من جهة أخرى، فإن مغادرة الأنقاض، كما حصل في مدينة حلب، يعني الوداع أو الشعور بالنفي القسري، إن النازحين في الباصات الخضر يستغلون الأنقاض لتكريس وجودهم، على الأقل محاولة إبقاء شيء منهم للذكرى، لقد تحوّلت الأنقاض إلى جداريات للتعبير عن المشاعر المختلطة ومشاعر الحزن أو مشاعر الغضب:

حدّق أبو ليل في الخارج حيث الأنقاض المغسولة لتوّها بالمطر، فرأى مقاتلاً يتنكبّ بندقيّة على كتفه مع امرأة ترتدي حجاباً أسود وجلباً طويلاً، لونه أقرب إلى الأزرق، كان وجههما إلى الأنقاض وظهراهما إلى العالم، كتب الشاب شيئاً بجّاح دهان أسود، وسرعان ما ظهرت الحروف الأولى. ثمّ كلّما تحرك الشاب المقاتل والفتاة إلى جهة اليسار ظهرت بقية الأحرف: راجع. راجع. راجع. راجع. استلمت الفتاة علبه البخّاخ من رفيقها وأضافت لكلمة "راجعين" عبارة "يا هوا" في استحياء واضح من أغنية طالما تغنّى بها العشاق في مشرق الظلمات. "راجعين يا هوا؛" ظهرت الكتابة المفعمّة بالأمل وسط أنقاض أحد شوارع حيّ السكّري بوضوح، ثمّ دون المقاتل ذو اللحية الخفيفة تاريخ خروجه وصاحبته ومئات مثلهما.<sup>28</sup>

## 2 الأنقاض: الحدية ومسارات النزوح والمجوء

يتشابك وصف الأنقاض والأثر الباقي في هذه الروايات ومصطلح الحدية أو العتبية<sup>29</sup> في علم الاجتماع، فالراوي يزودنا على الدوام بمراحل انتقالية مفروضة على الأكراد والسوريين،

27 Klein, *The Shock Doctrine*.

28 دوست، باص أخضر يغادر حلب، 91.

29 الحدية (Liminality)، عبور الحدود بين المواقف الاجتماعية والوجودية، مصطلح في الخطاب الأنثروبولوجي يحدّد الوضعيات الحدية التي يمرّ البشر بها في نقاط حاسمة في حياتهم. يشير المصطلح،

الأنقاض في سياق دراستنا هذه عتبة تفضي إلى مستقبل أكثر سواداً، الأنقاض نذير تدمير وانعدام لاحتمالية العيش كما كانت الأوضاع عليه من قبل. فالحرب تُنهي حقبةً ولا تسارع إلى فتح حقبة جديدة، بل يبقى الناس في حالة ترقب غامضة، حالات مرحلية قاسية من المواجهة الاجتماعية والوجودية والحياتية. فعمل الحروب لا يُبقي الأمور على حالها بل يجبر الهامش المقصوف بكل أنواع التشرد والقسوة على ملاءمات معيشية قاسية يستعدّ بعدها للملاءمات قد تكون أقسى وأوحش:

مات أطفال كثيرون، سحقتهم ككلُ إسمنتِ سقوف بيوتهم وجدران مدارسهم التي انهارت، فهشمت عظامهم الهشة الطرية. ماتوا محتنقين بالهواء الذي سمّمته طائرات، يقودها طيارون من بلادهم ذاتها قبل أن ينضم إليهم طيارون من بلاد الفيتو أيضاً، ماتوا بقصف الفصائل المسلحة العشوائي لمناطق سموها مناطق النظام.<sup>30</sup>

آثار الخراب في حلب هي مشهد ديستوبي من الدرجة الأولى، إنّه المكان الذي تتحوّل فيه الأمراض الاجتماعية والجسمية والأخلاقية إلى بؤرة للدلالة على بؤس الحالة الوجودية التي آلت إليها البلاد جرّاء الحرب، أو جرّاء من افتعلها، محلياً، وإقليمياً، وعالمياً. يفرض وجود الأنقاض إمّا الموت أو النزوح والهروب نحو أفاق ضبابي. إنّها صور مقلقة عن وضعيات حديّة متعاقبة تزهق الأرواح وترهق الضحايا:

أصبحت حلب الشرقية بعد أشهر طويلة من الحصار وشهور من القصف المستمر منطقة غير قابلة للسكن والحياة. انعدمت فيها وسائل المعيشة كلّها وباتت أقرب إلى خرائب تسكنها الأشباح. تهدمت المدارس والمستشفيات والأبنية. سُويت كثير من الدور بالأرض ومات الكثيرون تحت ركام الأنقاض. زلزلت حلب زلزالها، ولم تكن العبارة التي وردت في كتاب البداية والنهاية لابن الأثير الجزري عن مأساة حلب في ظلّ المغول "وبقيت حلب كالحمار الأجرّب" بعيدة عن صفة حلب خلال أشهر القصف الرهيبة، بل

المرتبط بأرنولد فان جينيب (Arnold Van Gennep، 1873-1957)، إلى الدور العالمي للهراسم التي تؤكد الطقوس الانتقالية "Rites de Passage"، حيث يغيّر الناس فيها، طوعاً أو قسراً، روتين حياتهم ويواجهون مواقف التغيير الجذري. راجع:

Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage; Turner, Dramas, Fields and Metaphors; Idim, "Liminality and the Performative Genres."*

30 دوست، باص أخضر يغادر حلب، 38.

أصبحت حلب في ظلّ تلك الحرب العمياء والقصف العنيف الذي لم يميّز بين الأهداف جثة فارس أثنائه الجراح ولم يجد من يسعفه فينتشله من ميدان المعركة فأت بعد أن نزت جراحه الدم الموجود كلّهُ في شرايينه. ذهبت صيحات المنكوبين كلّها "وينكن يا عالم؟" سدّى دون أن تعود الروح إلى تلك الأحياء المدمّرة في حلب بل خرج منها بقية الأرواح التي صمدت في الأزقة والحارات، ليعلن نعي شرقيّ المدينة على مسامع العالم كلّهُ.<sup>31</sup>

الأفق المطروح بعد هذه الصرخات ينذر بالمجهول، والباص الأخضر الذي سينقل من يرغب بالانتقال إلى أماكن أخرى لا يعد بشيء إلا بالخروج، لا يعد بأق وجودي أفضل. حلب أصبحت مدينة أنقاض لا تفضي إلا للزوح ومسارات الالتباس. لا يخبرنا الراوي عمداً أين استقرّ الباص، وماذا جرى لركّابه من النازحين قسراً عن بيوتهم المهذّمة جزئياً أو كلياً، انتهت الرواية بموت بطلها العجوز بعد أن انتهى من سرد ما كان، دون الإفصاح عمّا سيكون. الزمن الكرديّ والسوريّ بماضيه وحاضره ومستقبله سمته الموت، والقلق، والرعب. أبو ليليّ الشاهد على الأحداث وأحد ركّاب الباص الأخضر يرى مشهد موته ومستقبل الباص بعين سوربالية تحيلنا إلى وضعيات الدمار، يقول:

بعثرت الريح التي أثارها الأجنحة الغشائية الصور التي كان "أبو ليلي" يتمنّ فيها قبل قليل، طار فستان العرس الأبيض من يديه. حاول أن يأتي به، ليضعه في الحقيبة، أراد أن يجمع الصور من جديد، لكنّه شعر بشلل تامّ. أراد أن يصرخ، فشرع بجنجرتة مخدّرة. لم يعد "أبو ليلي" قادراً حتّى على تحريك عينيه. صار تمثالاً من الشمع. بقيت نظراته الجامدة معلّقة إلى الأمام فيما بدت الطيور المرعبة كأنّها تنبع من المقعد، لتصبح نهراً يتدفّق باتجاه المؤخّرة حتّى امتلأ الباص بأسراب وعناقيد لا تحصى من الخفافيش.<sup>32</sup>

لا شيء واضح في التاريخ الكرديّ إلا مسارات الموت: حرب، وأنقاض، وموت، وتشرّد لا نهائيّ. الخفافيش المرعبة، علامة الموت المؤكّد والمجهول السوداويّ، تملأ الباص، وسيلة الملاذ يعلنها "أبو ليلي" قبل موته بأن ليس من ملاذ أبداً، بل موت محقّق.

ويرتبط موضوع الحدية بأشكال الهامش الذي يتعرّض في هذه الحالة للإقصاء المستديم، فليس الرحيل عن حلب، في نهاية المطاف، إلا نتيجة حتمية لعدم الأهلية للسكن بعدما

31 المصدر نفسه، 92.

32 المصدر نفسه، 141.

دمرتها الطائرات وكوّمت قصداً أكوام الحجارة على رؤوس من فيها دون تمييز. الباص الذي يستوعب النازحين أو الخارجين من حلب، بعد أن تحوّلت إلى أنقاض، يمثل نوعاً من العتبية التي ستليها مراحل حديثة أخرى، أو فنقل مراحل إقصاء جماعي. تبدأ عملية الإقصاء برغبة الأيديولوجيا المهيمنة، المتوافقة مع المركز، على دفع الآخر والأجنبي والمختلف والهامش عن عالم النفوذ والقرار. وفقاً لميشيل فوكو (Michel Foucault، 1926-1984)، تستند أساليب الإقصاء إلى الرغبة في تعريف خطاب الآخر على أنه خطاب متحيّز وزائف، وبذلك فهو غير ذي صلة ويفتقر إلى السلطة. أولئك الذين يتبوّؤون السلطة يشددون على تطّلعهم ورغبتهم بالكشف عن الحقيقة، ولكنها في جوهرها ليست سوى الرغبة في السلطة.<sup>33</sup> هكذا يتم الإقصاء وفق منطق المركز ومصالحه، دون أية اعتبارات إنسانية للآخر المغيب.

ويشكّل هذا الوصف للأثر الباقي أو الأنقاض في روايات دوست مدخلاً إلى تصوير مسار اللجوء القسري، فالأنقاض محور لمسكن كان يقطنه بالأمس بشر فقدوا إمكانية العودة إليه. يترتب على هذه الأنقاض وصف لمسارات النزوح والتهجير: "لكن الوصول إلى أين؟ لم يحدد أحد هدفه. كانت الأهداف تتغير بين لحظة وأخرى. سندهب إلى حلب. لا سندهب إلى بلدة نبل. لا سنعود. لا سنخيّم هنا في الحقول والبساتين ريثما تبدأ الأوضاع. لا بل ستكون هناك مخيمات."<sup>34</sup> الخيّم موقع تمارس فيه السياسات المحليّة والعالميّة والأخلاقيّة. وإذا كانت الأنقاض عملية طمس لمعالم الأشياء، ففي الخيّم يتواجد "الأشخاص المكشوفون"، مصابو الكارثة، مجهولو الأسماء، العاجزون، المحرومون من الحقوق السياسيّة. الخيّم، النتيجة الحتمية للأنقاض الموصوفة في روايات دوست، هو الموقع الذي يمكن فيه ممارسة استراتيجيات السيطرة على "ضحايا الكارثة" ومراقبتهم، وهي نتيجة منظّمة للوضع الكارثي. في الفصل الأخير لرواية ممر آمن الموسوم بـ "ليلة التحوّلات الأخيرة"<sup>35</sup> يصف الكاتب كيف تحوّل الخيّم، موقع الأمان المؤقت، إلى طوفان أودى بما تبقى من حياة لقاطنيه: "لكنّ الوضع خارجاً كان أشبه بالقيامه فعلاً. شاهدت رجالاً ونساء يخوضون في المياه وهم يحملون على رؤوسهم أشياءهم المهمّة وبعض الأطفال. شاهدت رجال الهلال الأحمر يتراخضون من خيمة إلى أخرى لإنقاذ الأطفال والمسنّين، وشاهدت أيضاً أثر انخراء الذي نثره حديث المسؤول الحزبي البارز يجرفه السيل بعيداً عن الخيّم الغارق."<sup>36</sup> الخيّم الذي كان من المفروض أن تقيمه الفصائل الكرديّة المنبثقة عن شعبها لتحميه أصبح بفعل السياسة الخاطئة

33 Foucault, "Nietzsche, Genealogy, History," 139-64.

34 دوست، ممر آمن، 87.

35 المصدر نفسه، 167-179.

36 المصدر نفسه، 176-177.

وغير المسؤولة، كما يظهر من الاقتباس أعلاه، أصبح كارثة تالية لكارثة الأنقاض التي فرّ منها المهمّشون قسراً، وأصبح جزءاً من التاريخ الكرديّ الذي لا يعرف الأمان والاستقرار، المخيمّ من هذا المنظار الوجه الآخر للأثر وانحراب، المرآة العاكسة لوجوده. ويمثّل المخيمّ بهذا السياق جزءاً من فعل الندامة التي يعاتب بها الإنسان الكرديّ النازح نفسه، لأنّه قبلَ بهذه الحلول الضعيفة:

أحد الأطباء قال إنّ حميدة مصابة بانهيار عصبيّ. كانت تصرخ وتولول وتهذي حتّى حقنوها بإبرة، فهدأت ونامت. ماذا فعلنا حتّى حلّت بنا كلّ هذه المصائب؟ ما ذنبنا في كلّ ما يحصل؟ لم نكن نعرف من الدنيا سوى جني الزيتون. نعني بالأشجار الخضراء، تنتظر الموسم لنقطف حبّات الزيتون ونرسلها إلى المعصرة. نخزّن من الزيت مؤونتنا لعام كامل ونبيع ما تبقى. هكذا تكّنا نعيش بأمان حتّى هاجمتنا الذئاب. ليتني متّ في قريتي ودفنت تحت شجرة زيتون في ترابها ولم أخرج منها إلى ذلّ النزوح والعيش كالقرباط في الخيام.<sup>37</sup>

ينتج عن هذا تساؤلات دوست المضمرة ومقارناته الكامنة: هل صمّم "المخيمّ" الذي أعدّ لإنقاذ الأرواح بما يتشابه والمعسكر العسكريّ أو "معسكر الاعتقال" أو معسكر التركيز، بكلمات جورجيو أغامبين<sup>38</sup>. للإجابة عن هذه التساؤلات يمكن القول إنّ المخيمّ الذي أقامته الفصائل الكرديّة للأغراض الإنسانيّة لا يُفصل عن معسكرات الاعتقال التي تقيمها الدول. من الواضح وجود تشابه بين المخيمّ الإنسانيّ الذي يسعى إلى إنقاذ الأرواح ومعسكر الاعتقال الذي يسعى للقضاء على الحياة.<sup>39</sup> هذا التشابه مرده برأيي إلى الكمّ الهائل للأثر الباقي/الأنقاض في هذه المدن التي دُمّرت عن بكرة أبيها، دون أيّة اعتبارات حياة هؤلاء النازحين.

### 3 نصوص الأنقاض وكتابة السيرة الذاتية واليوميات

لم يكتب جان دوست سيرته الذاتية أو يومياته بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكنّه استخدم الإطار الشكليّ لهذين النوعين من الكتابة، بحيث يتقمّص الراوي شخصيّةً هي قناع المؤلّف، يسرد فيها مآسي شعبه والدمار الذي حلّ به، مؤرّحاً في حالات كثيرة للوقائع بزمن واقعيّ متعاقب. يعود

37 المصدر نفسه، 154.

38 Agamben, *Homo Sacer*.

39 Zizek, *Welcome to the Desert of the Real*, 91-2.

المؤلف افتراضياً في رواياته إلى موطنه ويسرد من وجهة نظر ذاتية سيرته بواسطة قصص عايشها بالماضي بنفسه، أو سمعها عن أقربائه أو عايش بنفسه حالات ما بعد الصدمة التي مرّ بها أقرباؤه وأصدقاؤه. إنها في الآخر يوميات شعبه وحواراته التي عاش بها وسيرة توثق للدمار الداخلي والخارجي. كانت هذه وظيفته التي وعد بها نفسه ووعد الآخرين:

قفلت السيّارة راجعة ببطء حتّى وصلت بيت الملا سعد الدين، جدّ الفتى القليل سعد وخال الراوي. نزل منها. استقبله عبد الباقي سعد مبتسماً بحزن، كانت عينا عبد الباقي طافحتين بألم لا تسعه محيطات الدنيا كلّها، تقدّم ثمّ عانق الروائيّ طويلاً، عانقه بحرارة ثمّ تركه، لم يتكلّم كثيراً. كلّ شيء كان قد قيل. كلّ شيء. -عدي أن تكتب عن سعد ورفاقه شيئاً يليق بهم يا صالح. بأسى كبير قال والد سعد دون أن ينظر في عيني الروائيّ. -أعدك يا خال. أعدك. بأسى كبير ردّ الروائيّ.<sup>40</sup>

تقدّم كتابة السيرة واليوميات للشاهد الافتراضيّ عند دوست دليلاً على الأزمنة التاريخية والزمنية في نصوص هذه اللحظة في التاريخ الكرديّ. من الناحية الرسمية، يحتوي أدب اليوميات أو السيرة على عدّة أشكال نموذجية لـ"نصوص الانقراض": الوقت الحاضر، والتخبّط في الماضي قدماً، وعدم وجود قوس سردية للأحداث (narrative arc)، وتأمّلات في فعل الكتابة. تقدّم نصوص الركاب والانقراض أمثلة أخرى على جماليات التشظّي، والوعي الذاتي المرتبط بمفهوم "الانقراض" وعلى محاولة أفراد مساحة جديدة للثقافة الكردية والسورية في فترة ما بعد الحرب. وتشتمل هذه الروايات على طرح المسائل الزمنية وكتابة التاريخ، وآليات الكتابة في أوقات الأزمات، وسياسات نصوص الركاب في سياق مشاريع الحرب وما بعد الحرب ضدّ الأكراد على وجه الخصوص.

ويشكّل هذا النموذج من كتابة السيرة أو اليوميات زمناً حاضراً للغاية، فهي تُكتب عادة متزامنة والأحداث المروية. يسمح انفتاح شكل اليوميات للكتاب والمعاني بالتمثيل والعمل في فترة الأزمنة، ممّا يتيح التفكير في مرور الوقت ومكان موضوع الكتابة في التاريخ.

إنها في الواقع الكتابة الضديّة للرواية التاريخية كما صيغت في عهد النظام السوريّ أو الأحزاب الكردية الموالية له، والتي تميّزت بالوحدة والكمال والبطولات القومية والأمان المزعوم، ولذا فهي تبتّ عدم اليقين بشأن معنى العيش في الوقت الحاضر. تقدّم اليوميات، على وجه الخصوص،

40 دوست، دم على المئذنة، 160. راجع أيضاً ما كتبه الروائيّ في مستهلّ روايته عن تشابه ما كتبه والأحداث الحقيقية التي حدثت في مدينة عامودا الكردية عام 2013، ما يدلّ على أنّه يروي سيرة شعبه بخدافيرها تقريباً، انظر: المصدر نفسه، 6.

أدلةً تاريخيةً مقنعةً للأزمة التاريخية والزمنية في هذه الفترة، بينما تقدّم المذكرات أمثلةً عن حالة عدم اليقين وعن تداعيات الأزمات. يرصد دوست بفصل "هندسة الخراب"<sup>41</sup> في رواية دم على المئذنة الحقيقة الأخرى لسيرورة ممارسات قمع النظام السوري على الأكراد، ويوثق للوجه الضدي الذي يكشف عن تاريخ من الاضطهاد المدروس الذي خطّط له النظام على مدى سنوات، ضدّ أناس عزّل، حيث هندس النظام كيفية سلب هؤلاء لوجودهم وهوياتهم ولعنتهم وسلوكهم الطبيعي. كانت هذه مهمة الروائي صالح الذي أخذ على عاتقه سرد تفاصيل هذه المسيرة الحالكة من حياة الأكراد تحت سيطرة نظام الحكم السوري والأحزاب الكردية الموالية له وبدعم روسي وإيراني:

سيرة وطن من سراب مات أبناؤه عطشاً. دونها الروائي صالح حين استيقظ من كابوسه المرعب الذي سردت فصوله فيما سبق من صفحات تحت اسم "دم على المئذنة" [...] في البدء كانت الأصابع. والأصابع صارت تكتب. والكتابة جريمة تقتل مرتكباها. ولا شك أنّكم تذكرون أنّي، أنا جان دوست مدوّن هذه الوقائع الأليمة والسيرة الناقصة، ادّعت حين دبّجت هذه الرواية أنّي كتبت العبارة تلك ذات رسالة ضائعة لصديق لي ضائع هو الآخر.<sup>42</sup>

يلفت كوسليك (Koselleck، 1923-2006)<sup>43</sup> الانتباه إلى المفاهيم التي استخدمها المؤلفون في كتابة التاريخ، وإلى حقيقة أنّ التجارب البشرية للوقت تتجاوز المقاييس الطبيعية، مثل الوقت الجرد الذي يقاس بالتقويمات والساعات، متنهياً إلى أنّ التماذج الزمانية مكانية بالضرورة. يطور كوسليك تصنيفات "فضاء الخبر"، حيث يصنع الماضي حاضراً، ويصنع "أفق التوقع"،<sup>44</sup> أي المستقبل حاضراً وضبابياً بالوقت ذاته. يقترح الأفق "حدّاً مطلقاً" لما يمكن تخيله أو توقعه: "إنّه يوجّه نفسه إلى ما لم يتم بعد، إلى غير المجرب، إلى ما سيتمّ الكشف عنه."<sup>45</sup> إنّ الأنقاض بما تحتويه من أبعاد زمانية تجمع بين ذكرى الماضي وهول الحاضر وضبابية المستقبل، وأبعاد مكانية

41 المصدر نفسه، 141-149.

42 المصدر نفسه، 141؛ وانظر أيضاً الفصل الثالث من الرواية نفسها "سيرة حياة طلبة" عن الأسلحة التي صنعت في روسيا لتسافر إلى سوريا ويتقاتل بها الأكراد المدعومون من النظام السوري والأكراد المدعومون من تركيا، 57-61.

43 Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, 259-61.

44 Gadamer, *Truth and Method*, 301-6.

45 المصدر نفسه.

تتراوح هي الأخرى بين كمال مكانيّ ماضويّ وتشظّ مكانيّ مضارع، هذه الأنقاض لتتلاءم مع أدب السيرة والمذكرات الافتراضية عند دوست، لكونهما تنزعان إلى التجربة التاريخية الذاتية (فضاء الخبرة الذاتية) التي ترسم حدود التاريخ من قصص الراوي الذي عاين الأحداث بنفسه أو كان مشاركاً فيها. الأنقاض تقضي عند دوست على إدراك الزمن الواقعيّ أو التاريخيّ الخطيّ، ليحلّ محلّه الزمن الشخصيّ الذي يروي أحداثه بنفسه عن طريق معاينة شخصية وتجربة ذاتية. يعثر بين الأنقاض، على سبيل المثال، على ساعة المحراب ملقاة وتشير إلى زمن يعرفه الروائيّ جيّداً، الساعة التي أرخت لأحداث الماضي ما زالت بالنسبة له تتوّخ بالزمن النفسيّ لما يمرّ به شخصياً وما يمرّ به الأكراد:

ساعة الحائط المعلقة على يمين المحراب تشير إلى الخامسة وأربع عشرة دقيقة. أكاد أصعق! الزمن ثابت! منذ متى تشير الساعة إلى الخامسة وأربع عشرة دقيقة؟ إنها لا تتقدّم. أصغي إليها. تك تك تك تك. هي نفس الدقات التي سمعتها قبل خمسة عشر عاماً حين ودّعت أهلي وقبر أبي وأمي وخرجت من البلاد. إنها تدقّ إلى الآن. الساعة لم تتوقّف. ما توقّف ربّما هو الزمن نفسه.<sup>46</sup>

هذا التشابك بين نصوص الأنقاض والسيرة الذاتية والمذكرات المفترضة يكشف عن العلاقات المتبادلة بين الوقت والثقافة والتاريخ، مع إيلاء اهتمام خاصّ للتجربة الذاتية للوقت ولكتابة هذه التجربة. إنّ قراءة روايات دوست من هذا المنظار توضح كيف يحاول الأفراد الذين يعيشون في لحظة تاريخية انتقالية وصف المواقف التي يُختبر الوقت فيها بطريقة مختلفة، وأكثر حدّة. يستعمل دوست في رواياته كتابة هيكل اليوميات والسيرة واصفاً الأنقاض لمعالجة الشعور بأنّ طبيعة الوقت قد تغيّرت، وتغيّرت معها إمكانيّات التعبير عن الذات والتواصل:

تابعت أنا أيضاً دمار هذه المدينة التي شهدت ميلادي واحتضنت ذكرياتي، شاهدت دمار روجي ورأيت كيف أنّ ما يُدمر ليس فقط بيوتاً متناثرة في مدينة صغيرة منسية، بل إنّ تاريخ من الأحلام يُزال، أعشاش آلاف من الناس تُحرق وتُدمر في وضح النهار.<sup>47</sup>

46 دوست، كوباني، 89.

47 المصدر نفسه، 127.



يستكشف دوست الوقت على أنه مجزأً أو متسارع أو تاريخي. نصوص أنقاض الحرب وما بعد الحرب، تتوسط الخيال الزمني عن طريق جعل الماضي حاضراً، والمستقبل أفقاً للتأمل. في اليوميات، يكشف لنا المؤلف كيف يدرك الأفراد أن الزمن التاريخي يتداخل مع وقتهم بطريقة جديدة، وأن أفق المستقبل يزداد صعوبة في الفهم أو التخيل. يبنى الزمن المضارع للمذكرات هذا الأفق المحدود، حيث إن النص ليس سرداً أنثىً بأثر رجعي، ولكنه بالأحرى سرد يومي مستمر في التقدم. إنها كتابة الذات، ومسألة جمالية التجربة الصادمة. لذا يؤرخ للأحداث في رواياته بحسب أوقات الفجعة، تلك الأوقات التي تجمع بين طياتها الزمن النفسي أو الممارسة الشخصية:

في ذلك اليوم، أشارت التقاويم المعلقة على الجدران كلها، وكذلك المثبتة في أجهزة الهواتف النقالة الذكية وساعات اليد إلى العاشرة صباحاً من منتصف الشهر الأخير سنة 2016. وحدها تقاويم جدران الأبنية المهذمة كانت تشير إلى أيام القصف، فيما أشارت ساعات اليد في معاصم القتلى تحت الأنقاض إلى لحظات الدمار الرهيبة التي طالت أحياء كثيرة في حلب وغيرها من المدن المفجوعة. كانت قد مضت على بداية الحرب في تلك الجمعة الباردة خمس سنوات عجاف وسبعة أشهر أشدَّ عَجْفاً، سالت فيها الدماء مدراراً دون أن يتمكن مجلس الأمن الخاصي بمشروط الفيتو من صنع ضماد لإيقاف النزيف.<sup>48</sup>

هذه اللحظات الساكنة لمشاهد الأنقاض وما تحوي، تصنع فرقاً جوهرياً برأيي بين تقليد تأمل الآثار وصورها في سردية دوست الذاتية وسيرة شعبه، وبين الاستعارات وجماليات "الأنقاض" وشكلها. توقر الآثار توجيهاً في الزمان والمكان، مما يسمح للمشاهدين بتخيل ما كان وما يمكن أن يكون، في حين تشير الأنقاض إلى حالة من الارتباك والدمار على نطاق واسع، إلى عالم يتسم بالارتباك والتفكك - عالم قاسٍ من الخراب والأنقاض، من اليتم والقتل الأرعن:

فكم يَتمُّ هذه الحرب أطفالاً، وتركتهم لمصير مفعج! كم طفلاً خرج من تحت الركام مذهولاً بعد حفلة عربية للعفاريت المعدنية في الأعلى، ليجد نفسه وحيداً، ينادي على أبوين، ابتلعتهما الأنقاض! كم طفلة كانت تعود من مدرستها جذلي، وجديلتها تلهوان مع الريح، خطفتها رصاصة قناص؟ كم طفلاً مات رعباً قبل أن تقطع وريده سكين وحش بشري؟<sup>49</sup>

48 دوست، باص أخضر يغادر حلب، 10.

49 المصدر نفسه، 14.

يثير دوست تساؤلات حول معنى السلوك البشري في أعقاب الكارثة التي حلت بشعبه. ليست القصة المروية قصة تُروى "من أعلى"، بل "من أسفل"، من داخل الأنقاض، وفي كثير من الأحيان مع رؤية قريبة ذاتية تُعنى بالتفاصيل والحالات الفردية التي تبتعد عن الخط التاريخي الجماعي.

## إجمال

إنّ الإنسان هو جوهر عمل دوست الروائي، من هنا فالفردية واستقلال الفكر والحرية، والتي عبّر عنها أيضاً في ممارسته بصفته شخصيةً عامّة، ليست سوى جانب واحد من مبادئه الإنسانية. إنّ نقطة انطلاقه في جميع كتاباته هي الإنسان دون استثناء. فالفرد، الإنسان، بصفته نسيجاً من التجارب، والذكريات، والعواطف، وأنماط الحياة، تشكّل مجمل حماسه والوحدة الأساسية في تركيبة كتاباته.

إنّ روايات دوست تعطي في الواقع صورةً لعمق الرعب الذي يهدّد بإخضاع أيّ شخص ينظر بصدق إلى الأطلال المحيطة. عند قراءة الروايات وأناقضها المتراكمة، من السهل أن ندرك على الفور أنّ هذه الأنقاض ليست إلّا قصصاً قد وُسمت بحزن عضال، إذا صحّ التعبير، لا يمكن علاجه. الفصول مشحونة بطبيعة لأدرية راديكالية كئيبة، الدم الداكن يتخترق في كلمة لزجة أو جافة على أعضاء الضحايا، أو يتجمّد رعباً وخوفاً في عيون الأهالي الباحثين عن موتاهم. يرمز هذا الدم إلى اليأس المهووس الذي يعمل ضدّ الرغبة في البقاء، الكتابة نفسها التي لم يعد من الممكن إخفاؤها، والتي في الواقع كان من المفترض أن يغرق فيها الأكراد في مواجهة مثل هذه النهاية الرهيبة. تجرّاً دوست على كسر المحرّمات المتعلقة بذكر الدمار الخارجي والداخلي. الشخصيات الرئيسية في الروايات مرعوبة من فكرة أنه يتعيّن عليها الآن البدء بالعيش مرّة أخرى، ولا شيء يبدو طبيعياً بالنسبة لها أكثر من مجرد الاستسلام. إنّ عدم وجود رغبة حقيقية في الحياة هو سمة مميزة مشتركة بين العديد من أبطال دوست. هذه الأشجار المتشظية، النقص الذي تمسك به كوصمة عار، هو الإرث الذي تركه لهم التواجد بين الأنقاض.

في هذه الكتابات، كما في نثره عامّة، يعكس دوست بثباتٍ وغضبٍ جمّ تاريخ الأكراد. إنّه يفعل ذلك بواسطة تباعد نقديّ متزايد، ونابع من إدراكه لقربه الشديد، والانتماء إلى هذا التاريخ بالذات، إدراكه لوضعه كابن المكان والزمان الذي يكتب عنهما، كابن لهذه الأنقاض. تعمل أعماله الأدبية وسيطاً للذاكرة، وهي جزء من تراكم كامل لعمل الذاكرة الذي يسلب الضوء على التاريخ، التاريخ الذي اختبره هو نفسه أو شاهده بأّم عينه.

يخرج دوست ضدّ "خطاب الحقيقة"، الذي يخدم أولئك الذين يضعون حدوده ويتحكّمون في عمليّاته النظرية والعملية. مثل هذا الخطاب، كما يجادل فوكو في أعقاب نيتشه (Nietzsche)، (1900-1844)، لا يسعى إلى تعريف موضوعي للواقع ويرتكز بشكل أساسي على التشديد على السلطة والقوة، بما في ذلك العقوبات المختلفة ضدّ "الكافرين بالحقيقة"، الآخرين التابعين. عادة ما يُبعد هؤلاء "الكفار" عن طريق محوهم بصمت بطرق متنوّعة، مثل إخفاء مشكلة القوة أو إنشاء أساليب الفرز الداخليّ وأنماط السيطرة على ما يقال داخل مجتمعات الخطاب المختلفة. الهدف هو منع الجماعات والأفراد من المشاركة في إجراءات الخطاب التي تنتج معرفة مشروعة أو "معرفة علمية"، إنّ المعرفة المنتجة إذن ممارسة مختصّة بالسلطة يُستثنى منها الآخرون ولا يتمتّعون بثمارها.<sup>50</sup> هذا بالضبط ما يحاول دوست تفنيده، فهو يجتهد، في الكشف عن ماهية الأنقاض، لإنتاج معرفة أخرى عادلة ومنصفة لخطاب شعبه الذي غيّب عمداً من أجل السيطرة عليه.

الآثار والأنقاض التي يتناولها جان دوست في رواياته لم تحصل نتيجة كوارث طبيعية كالزلازل أو الفيضانات أو البراكين، ولم تكن كذلك آثاراً وأنقاضاً خلفتها العناية الإلهية لتعاقب الإنسان على سلوكه المخالف للناموس الإلهي، بل هي أنقاض الحرب التي افتعلها الإنسان بنفسه ضمن لعبة القوة والسيطرة وتحقيق المصالح الفئوية. إنّها برأي دوست "هندسة الخراب" المقصودة التي افتعلها أصحاب القوة، من النظام السوريّ الحاكم والأحزاب الكردية المتعاونة معه والفصائل المتناحرة على الأراضي السورية والقوى الإقليمية والعالمية. الأنقاض في هذه الروايات إشارة إلى فعل متعمّد، مع سبق الإصرار، إذا جاز التعبير، للقتل من أجل السيطرة.

## المصادر والمراجع

أ. بالعربية

- دوست، جان. دم على المائدة. القاهرة: مقام للنشر والتوزيع، 2014.
- \_\_\_\_\_ . كوبياني. تونس: مسكيلياني، 2018.
- \_\_\_\_\_ . ممرّامن. تونس: ميايرة للنشر والتوزيع، 2019.
- \_\_\_\_\_ . باص أخضر يغادر حلب. ميلانو: المتوسّط، 2019.
- عبد الستار، نجدي. "الحدث الديستوبي في الرواية العربية: فكر وإبداع" 130 (نشرين أول 2019)، 313-345.
- ناظميان، هومن. "الديستوبيا في الرواية العربية المعاصرة: قراءة في رواية يوتوبيا لأحمد خالد توفيق"، في كتاب المؤتمر الدولي الثامن للغة العربية. دبي: المؤتمر الدولي الثامن للغة العربية، 2019، 160-164.

50 Goswami, "Michel Foucault: Structures of Truth and Power," 8-20.

## ب. بالأجنبية

- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Trans. D. Heller-Roazen. Stanford: Stanford University Press, 1998.
- Baker-Smith, D. (ed.). *Between Dream and Nature: Essays on Utopia and Dystopia*. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Böll, Heinrich. "Bekanntnis zur Trümmerliteratur," in *Werke*. Edited by Árpád Bernáth and Annamária Gyurácz. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2007. 58–62.
- Booker, M. K. *The Dystopian Impulse in Modern Literature, Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press, 1994.
- Felman, S. and Laub, Dori. *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York and London: Routledge, 1992.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-memory, Practice*. Cornell University Press, 2021.
- Gadamer, Hans-Georg. *Truth and Method*. Trans. Joel Weinsheimer and Donald G. Marshall. London: Continuum, 2004.
- Goswami, Sribas. "Michel Foucault: Structures of Truth and Power." *European Journal of Philosophical Research* 1 (2014), 8–20.
- Klein, Naomi. *The Shock Doctrine*. New York: Metropolitan Books, 2007.
- Klibansky, Raymond, Panofsky, Erwin and Saxl, Fritz. *Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy Religion and Art*. London: Nelson, 1979.
- Koselleck, Reinhart. *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*. Trans. Keith Tribe. New York: Columbia University Press, 2004.
- Kumar, K. *Utopia and Anti-Utopia in Modern Times*. Oxford: Basil Blackwell, 1987.
- Laub, Dori. "Truth and Testimony: The Process and the Struggle." *American Imago* 48.1 (1991), 75–91.
- Loftus, E. *Eyewitness Testimony*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1996.
- Richter, E. P. *Utopia/Dystopia?: Threats of Hell or Hopes of Paradise?, Issues in Contemporary Ethics*. Cambridge: Schenkman Pub. Co., 1975.
- Ruthven, A. "The Contemporary Dustfeminist Dystopia: Disruptions and Hopeful Gestures in Suzanne Collins *The Hunger Games*." *Feminist Review* 116. 1 (July 14, 2018), 47–62.
- Seeger, S. "Dystopian literature and the Sociological Imagination." *Thesis Eleven* 155. 1 (2019), 45–63.
- Shils, Edward. *Center and Periphery: Essays in Macrosociology*. Chicago and London: University of Chicago Press, 1975.
- Turner, Victor. *Dramas, Fields and Metaphors: Symbolic Action in Human Society*. Ithaca: Cornell University Press, 1974.
- Turner, Victor. "Liminality and the Performative Genres." In *Rite, Drama, Festival, Spectacle: Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*. Ed. L. MacAloon. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues, 1984. 19–41.

- Van Dijk, Teun A. "A Note on Linguistic Macrostructures." In *Linguistische Perspektiven*, eds. A. P. Ten Cate & P. Jordens. Tuebingen: Niemeyer, 1973. 75-87.
- Van Gennep, Arnold. *The Rites of Passage*. Trans. M. B. Vizedon and Garrielle L. Caffee. London: Routledge, 1960.
- Ward, Simon. "Ruins and the Imagination of Cultural Tradition after 1945." *German Literature, History and the Nation: Papers from the Conference 'The Fragile Tradition' Cambridge 2002*. Eds. Christian Emden and David Midgley. Bern: Peter Lang Publishing, 2004. 329-46.
- Willmetts, S. "Digital Dystopia: Surveillance, Autonomy, and Social Justice in Gary Shteyngarts Super Sad True Love Story." *American Quarterly* 70. 2 (June 2018), 267-89.
- Zizek, S. *Welcome to the Desert of the Real: Five Essays on September 11 and Related Dates*. London-New York: Verso Trade, 2002.