Journal of Al-Azhar University – Gaza (Humanities)

Volume 18
Issue 1 المجلد 18 العدد 1 يونيو 2016

Article 3

2016

حكَاياتُ المَوْتِ فِيْ روايةِ "تِلْك العَتَمةِ البَاهرِة" للطّاهر بنِ جلّون

وليد محمود أبو ندى أستاذ مشارك
الجامعة الإسلامية-غزة, wnada@iugaza.edu.ps

Follow this and additional works at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/alazhar

Part of the Arabic Language and Literature Commons, and the Arabic Studies Commons

Recommended Citation

وليد محمود أبو ندى, أستاذ مشارك (2016) "حكَاياتُ المَوْتِ فِيْ روايةِ "تِلْك العَتَمةِ البَاهرِة" للطّاهر بنِ جلّون," *Journal of Al-Azhar University – Gaza (Humanities)*: Vol. 18 : Iss. 1 , Article 3.
Available at: https://digitalcommons.aaru.edu.jo/alazhar/vol18/iss1/3

This Article is brought to you for free and open access by Arab Journals Platform. It has been accepted for inclusion in Journal of Al-Azhar University – Gaza (Humanities) by an authorized editor. The journal is hosted on Digital Commons, an Elsevier platform. For more information, please contact rakan@aaru.edu.jo, marah@aaru.edu.jo, u.murad@aaru.edu.jo.

مجلة جامعة الأزهر – غزة، سلسلة العلوم الإنسانية 2016، المجلد 18، العدد 1 ص 63-90

حكَاياتُ المَوْتِ فِيْ روايةِ "تِلْك العَتَمةِ البَاهِرة"

للطّاهر بنِ جلّون

وليد محمود أبو ندى

الجامعة الإسلامية–غزة

تاريخ الاستلام 15/02/2016 تاريخ القبول 17/03/2016

ملخص:

تدورُ الدراسة حول حكايات الموت في رواية " تِلْك العَتَمةِ البَاهِرة"، للروائي المغربي "الطاهر ابن جَلّون"، وتسردُ الروايةُ حكاياتِ الموتِ والمسخِ والألم، عبرَ ثماني عشرةَ سنةً قضاها ثمانيةٌ وخمسون سجيناً، أضاعوا كلّ ما يمتُّ لهم بصلة إلى البشر، مات جلّهم وظلَّ القليلُ يقاومُ الموتَ والقهرَ والنسيانَ، فقد كانوا في قلب صراعٍ دائمٍ مع الموت، الذي يَذْهمُ كلَّ مرّةٍ المكان عائداً بروحِ أحدهم.

وتتكدسُ الرّوايةُ بحكايات الموتِ، فللموتِ مع كلّ سجينٍ حكايةٌ متفردةٌ تقشعرُ لها الأبدانُ، وقد وقفت الدراسة على قِرَاءةٍ سيميائية للعنوانِ، وقِراءةٍ سرديةٍ لصيغة السّرد، وتجليّاتِ حكاياتِ الموتِ، وارتباطها بفضاء المكان، وبِنْية الزّمن، وشعريّة اللغة السردية.

***كلمات مفتاحيّة: حكايات، الموت، رواية، تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلّون.**

Tales of Death

Telk Al Etma Al Bahira

Abstract:

The study discusses tales of death in Taher Ben Jaloun's Telk Al Etma Al Bahira.

The novel illustrates the tales of death, defacement and sufferings experienced by 58 prisoners over a period of 18 years. During this period, they were denied of their basic human rights. As a result most of them died while others resisted death, oppression and oblivion. The prisoners were in continuous struggle with death which left one death each time it attacked them.

The novel is packed with tales of death by which each prisoner has his own horrible story. The study provides a semiotic analysis of the title and a narrative reading of narrative forms. In addition, the novel points out the manifestations of death and their relation with space, time, and the poetics of narrative language.

Keywords: Tales, Death, Novel, Telk Al Etma Al Bahira, Taher Ben Jaloun.

مقدمةٌ:

فتحتِ الروايةُ العربيةُ الحديثةُ، جرحَ الإنسانِ العربيِّ، وكشفَتْ جاهزيتَهُ للقمعِ والاستبدادِ، فمنَ "البوابةِ السوداء" لأحمد رائف، إلى "الأسوارِ" لمحمد جبريل، "وشرقِ المتوسط" لعبدِ الرحمن منيف و"يسمعون حسيسها" لأيمن العتوم ، و"تلك العتمة الباهرة" للطاهر بن جلون"، فهذهِ الروايةُ تغوصُ في وجعِ الإنسانِ العربيِّ، وتتصلُ بكينونتِهِ الإنسانيةِ التي تعرَّضَتْ للقمعِ والتهشيمِ والسحقِ، وهي ظاهرةٌ شاذةٌ مارستْها الدولةُ العربيةُ الحديثةُ.

ويبدو أنَّ طقوسَ تعذيبِ الإنسانِ، لمْ يكنْ أمراً مستجداً ، فإنّ بطلَ مسرحيةِ الضفادعِ يخاطبُ أحدَهم بقولِه: " في السلّمِ اربْطهُ منْ رجليه، علّقْه، اضربْه بالسّوطِ، اسلخْه، شدّه على المِرْفَاح (آلة تعذيب تشد اليدين نحو الأعلى والساقين نحو الأسفل)، صبَّ قطراتٍ من الخلّ في فتحتيْ أنفِه، أردمْه بالأحجارِ..."[1].

بهذا الجنونِ، كان يقهرُ الإنسانُ أخاه الإنسانِ، وما دارَ في تزمامارت[2] يبدو كخلاصةٍ لفلسفةِ الانتقامِ، وفصلٍ جديدٍ في الفكر الإنساني المريض بعقدة "الأنا الصائبة"[3] التي تضخَّمت وتشوَّهت، فسوّغ لها انحرافُها أن تفعلَ بالإنسانِ من قهرٍ وعنفٍ ومسخٍ، ما يعجزُ العقلُ عنْ إدراكِ دوافعِهِ، وتغدو الكتابةُ في هذا الميدانِ التزاماً أخلاقياً، وواجباً إنسانياً، قبلْ أنْ تكونَ بَحْثاً علميّاً، فالأمرُ يتعلقُ بجوهرِ الإنسانِ وحقوقِه وكرامتِه.

وقدْ جفَّتِ الدراساتُ العلميةُ حولَ روايةِ القمعِ إلا من بعضَ الدراساتِ القليلةِ، مثلَ دراسةِ "الرواية والعنف" للشريف حبيلة[4]، وهيَ تتناولُ تمثيلات العنفِ في الروايةِ الجزائريةِ، و"السمات الفنية في رواية القمع العربية"، لنزيه أبو نضال[5]، وهي ترصدُ جملةً منَ الفنياتِ المشتركةِ لروايةِ القمعِ، وقد سلكَ الباحث المنهج الموضوعاتي تركيزاً على ثيمة الموت، والمنهج السيميائي قراءة لعتبات النص، ومنهج التحليل السردي، تحليلاً لمكوّنات السّرد في الرّواية.

([1]) مسرحية الضفادع، أريستوفانيس:125، ترجمة: عبد المعطي شعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون(الكويت) ط2012/1.

([2]) معتقل سري فتح في شهر أغسطس 1973 وأغلق بتاريخ 15 سبتمبر 1991 ، يقع على أطراف الصحراء الشرقية المغربية، كان من أشهر السجون المغربية، إذ استقبل العسكريين ممن شاركوا في المحاولتين الانقلابيتين: الصخيرات (1971) وانقلاب أوفقير (1972)، ثم معارضي النظام الملكي من أصحاب الرأي السياسي. (انظر، ذهاب وإياب للجحيم، محمد الرايس:124).

([3]) انظر، سيكولوجية العنف كولن ولسون:127، ترجمة: مالك الأيوبي، الأهلية للنشر والتوزيع (عمّان) ط2006/1.

([4]) نشر، عالم الكتب (الأردن) ط2010/1.

([5]) مجلة فصول، مج16، ع3، 1997: 120-134.

وتدورُ الدراسةُ حولَ سجنِ "تزمامارت" ذاك الجرحَ الغائرَ في الزمنِ المغربيِّ[1]، الجرح الذي تراكمَت فيه كلُّ تجلياتِ القسوةِ والألمِ والموتِ، ثماني عشرةَ سنةٍ قضاها ثمانيةٌ وخمسون سجيناً، أضاعوا كلَّ ما يمّت لهمْ بصلةٍ إلى البشرِ، ماتَ جلُّهم وظلَّ القليلُ يقاومُ الموتَ والقهرَ والنسيانَ، والمرضَ، واليأسَ والتفسخَ؛ بل إنَّ بعضَهم كانَ قدْ تفسخَ وتحولَ إلى لحمٍ مهتريءٍ، وجُنُّ آخرون، وعاش بعضُهم على حكاياتٍ تنتمي إلى عالمِهم القديمِ الذي أغلقَ عليهم مرةً واحدةً وبصورةٍ قاطعةٍ، ويكشفُ مشهدُ النهايةِ شيئاً منْ معاناتِهم "كنّا حفاةً، عصبوا أعيننا ووضعوا الأصفادَ في أيدينا، وصوتٌ مجهولٌ يجري التعدادَ؛ بتلك الطريقةِ علمْتُ بموتِ الذين لم يكونوا في معتقلنا، ثمانية وعشرون ناجياً منْ أصل ثمانيةٍ وخمسين محكوماً، ثلاثون ميتاً، ثلاثون معذباً، ثلاثون جلجلة، متراوحة في مدتها وضراوتها[2].

فقدَ استعان أولئك العائدون من اللاحياةِ ببقايا الإيمان في نفوسِهم، وقاوموا القمعَ، وانتصرتْ لديهم الحياةُ والإيمانُ على الموتِ والقسوةِ.

المبحث الأول

تحليل سيميائي لعتبات النص (لغلاف والعنوان)

الغلاف علامة مرئية جمالية، تكشف سراً من أسرار النص, "فالفضاء النّصي وما يقدم من صورٍ وأشكالٍ، وخطوطٍ طباعيّة، وكلّ ما يرتبط بالمدرك البصري، له صلة شديدة الوثوق بالمعنى، فالشكل قادر لا شك على توليد الدلالات"[3]، وتبرز وظيفة الغلاف في كونه "أيقونة إعلامية وكوّة نصيّة تسلط الضُّوء على ما يقومُ بحمايته وهو النص أو المتن"[4].

يتضمن غلاف الرواية"[5] رسماً تفكيكياً لإنسان مشوّه جاف مغلق الفم، مائل الرأس، مسجىً في حفرة، جامد القسمات، يكاد يشبه بقايا جثة إنسان، يسبح في فضاءٍ من الظلمة، وقليلٍ من النّور الباهت، ويخرج من رأسه سلكان رفيعان يتصلان بالفراغ، يشيران إلى بقايا الذاكرة أو الاتصال الواهي بالحياة، فهذه الصورة المشوهة للإنسان، هي حقيقة أولئك السجناء الذين جُرّدوا من سماتهم الإنسانية والحسية، وقبعوا في حفرة مظلمة وصمت وعزلة، قاتلة للإنسان والحياة، ولم يبقَ

(1) صدر كتاب "تزمامارت: الزنزانة رقم 10"، لأحمد المرزوقي، وكتاب محمد الرايس "ذهاب وإياب إلى الجحيم"، ترجمة: عبد الحميد جماهري، منشورات الاتحاد الاشتراكي، المغرب، ط2000/1

(2) تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون:207، ترجمة: بسام حجار، دار الساقي (بيروت) ط2002/1.

(3) التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، مهدي صلاح الجويدي:37، عالم الكتب الحديث (إربد) ط2012/1.

(4) عتبات النص في الرواية العربية، عزوز إسماعيل:290، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/2013.

(5) انظر، غلاف الرواية ص من البحث.

Published by Arab Journals Platform, 2016

لهم إلا بقايا إنسان: "كنت أقع في الحفرة، كجراب من رمل، كرزمة لها هيئة إنسان"[1]، فعاشوا على نور باهت من الذكريات والتواصل مع الحياة والأحياء، فغلاف الرواية يحوي بين طياته أهم الثّيمات المهيمنة على الرّواية، كالقمع، والصمت، والموت، والعزلة، والعتمة، والمسخ، ويحتوي على علامات لفظية تشير للمؤلف، وعنوان النصّ بخط عريض، فهو العلامة الإشهارية الأولى، وأسفل الصفحة تعريف بالنص أنّه (رواية)، للتفريق الأجناسي بين الرواية وغيرها من نصوص الأدب، ثم دار النشر، وهي علامات لغوية إطارية تعريفية بالرواية، أشبه بطقوس النشر.

والعنوانُ الأدبيُّ علامةٌ مركزيةٌ تشتغلُ منْ بدايةِ النّصِّ حتى نهايتِهِ، إذْ يظلُّ فضاءُ العنونةِ المعلّقِ في رأسِ النصِّ حاضراً ومؤثراً وموّجهاً في كلِّ مراحلِ القراءةِ، ويعدُّ العنوانُ على هذا الأساسِ المفتاحَ الأولَ لعالمِ الحكايةِ، وشعريةَ العنوانِ بكلِّ ما فيهِ منْ مباغتةٍ، وغاية وإدهاش، هي أبرزُ مظاهرِ الصياغةِ المعاصرةِ.

ويعرفُ النقادُ العنوانَ على أنّه: "مجموعةُ العلاماتِ اللسانيةِ التي تدرجُ على رأسِ نصٍّ لتحددَهُ، وتدلَّ على محتواهُ العامِّ وتغريَ الجمهورَ بقراءتِهِ"[2]، فيغدو العنوانُ الكلمةَ الأولى، التي يبدأُ المتلقي منها، في قراءةِ النصِّ وفكِّ ألغازِهِ، فهو بنيةٌ رحميةٌ تولِّدُ الكثيرَ من الدلالاتِ، وهو" نصٌّ مصغرٌ تقومُ بينَهُ وبينَ النصِّ الكبيرِ ثلاثةُ أشكالٍ منَ العلاقاتِ:

1- علاقةٌ سيميائيةٌ: حيثُ يكونُ العنوانُ علاقةً منْ علاقاتِ العملِ.
2- علاقةٌ بنائيةٌ: تشتبكُ فيها العلاقاتُ بينَ العملِ وعنوانِهِ على أساسٍ بنائيٍّ.
3- علاقةٌ انعكاسيةٌ: وفيها يُختزلُ العملُ في العنوانِ بشكلٍ كاملٍ"[3].

إنّ العلاقةَ بينَ العنوانِ ونصِّه تقابليةٌ، أو انزياحيةٌ، أو ائتلافيةٌ، وقدِ اهتمَّ النقادُ اهتماماً عالياً بالنصِّ الموازي، أو عتباتِ النصِّ؛ لأنّه يمثلُ الشفرةَ الأولى من شفراتِ النصِّ الأدبيِّ، مما جعلَهم يضعون لهُ علماً مستقلاً، فأطلقوا عليه "علم التيترولوجيا"[4]، وعليهِ فإنّ المتلقيَ يحددُ مصيرَ المعنى وقوةَ حضورِه على أساسِ قوةِ العنوانِ الذي اختارَه المبدعُ.

([1]) تلك العتمة الباهرة:10.

([2]) عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية، فرج مالكي: 24، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين، 2003.

([3]) العنوان في النص الإبداعي "أهميته وأنواعه"، عبدالقادر رحيم:13، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العددان الثاني والثالث، جامعة محمد خيضر (بسكرة) الجزائر، 2008

([4]) سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبدالله العشي: شادية شقروش، جامعة محمد خيضر – بسكرة – الجزائر، 2002، ص269.

إنّ عنوانَ الروايةِ يتكونُ من ثلاثِ دوالٍ (تلكَ ، العَتَمة ، الباهرة)، وهي مفرداتٌ اسميةٌ؛ مما يعني أنَّ العنوانَ بني على الاسميةِ، التي تدلُّ على ثبوتِ الصفةِ في الاسمِ، وتأبيدِها لصاحبِ الوصفِ، لأنَّ "الجملةَ الاسميةَ أدلُّ على الدوامِ والاستمرارِ"[1].

(تلك) اسمُ إشارةٍ للمفردِ المؤنثِ البعيدِ، والكافُ فيه للخطابِ[2]، ممَّا يحملُ دلالةَ البعدِ والترائي من بعيدٍ، فهي (عتمةٌ) غائرةٌ في البعدِ لا تبينُ، مشوّشةٌ للعينِ والأعصابِ والحياةِ، وهي تبدو ذكرى بعيدةً ترحلُ رويداً رويداً.

و(العتَمةُ) مناقضةٌ للنهارِ، مناقضةٌ للحياةِ، مناقضةٌ للنورِ، وقدْ جاءَ في معاجمِ اللغةِ "عَتَمةُ الليلُ ظَلامُه"[3]، وموتُ الذاكرةِ يساوي العتمةَ يساوي الموتَ، إذ تغدو العتمةُ شبحاً يستغرقُ الحياةَ والذاكرةَ، ويحملُ اللونُ الأسودُ الداكنُ دلالةَ الحزنِ والألمِ والموتِ، كمَا أنّهُ يرمزُ للخوفِ وللمجهولِ والصمتِ والميلِ إلى التكتمِ[4]، وهوَ لونُ كلِّ الأشياءِ المفزعةِ، مثل: الأفكار السوداء، والسنوات السوداء[5]، ورفضَ السارِدُ استخدامَ الفعلِ الذي يدلُّ على الحدوثِ والتجددِ؛ لأنَّ هذهِ العتمةَ استقرَّتْ وثبتت ولازمَت حياتَهم، فهي ليسَ حدثاً يأتي ثمَّ ينقضي، إنّها الشيءُ الثابتُ الذي لا يتغيرُ أبداً في تزمامارت.

و(الباهرةُ) صفةٌ منْ صفاتِ الضوءِ لا منْ صفاتِ العتمةِ، فالبهور "شدةُ الإضاءة"[6]، بما يمثلُ انزياحاً في نحتِ العنوانِ فهذه العتمةُ حالكةٌ، شديدةُ الظلمةِ، طامسةٌ للرؤيةِ وللحياةِ، فهذا فضاءُ الروايةِ، "إذ يدخلُ العنوانُ والروايةُ في علاقةٍ تكامليةٍ وترابطية: الأول يعلن، والثاني يفسر"[7]، فقدْ كانَ نظامُ الحياةِ في تزمامارت " قائماً على السوادِ، على تلكَ العتمةِ، الحالكةِ، تلكَ الظلماتِ التي تنمي الخوفَ منَ اللامرئي، الخوفَ منَ المجهولِ..." [8] والعنوانُ ذو بعدٍ لونيٍّ، لذا يؤدي دوراً أكثرَ

(1) التفسير الكبير، الفخر الرازي:212/14، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع(بيروت) ط1981/1.
(2) جامع الدروس العربية، مصطفى غلاييني:127/1، المكتبة العصرية (بيروت) ط1987/21.
(3) لسان العرب: (عتم).
(4) اللغة واللون، أحمد مختار عمر:186، عالم الكتب (القاهرة) ط1997/2.
(5) جماليات اللون في القصيدة العربية، محمد حافظ دياب، مجلة فصول، مصر، مج5،ع2، 1985: ص44.
(6) تاج العروس: (بهر).
(7) السيميائيات السردية، رشيد بن مالك:81، دار مجدلاوي (الأردن) ط2006/1.
(8) تلك العتمة الباهرة:55.

Published by Arab Journals Platform, 2016

سيميائيةً منْ بقيةِ العناوينِ؛ لما لهُ من كثافةٍ دلاليةٍ عاليةٍ[1]، فاللونُ الأسودُ مهيمنٌ يمتصُّ جميعَ الألوانِ، فلا يعيدُ ولا يعطي أيَّ لونٍ منها [2]، لذا كانتِ العتَمةُ باهرةً، لا تعكسُ إلا الظلمةَ والسوادَ.

وتتكئُ الصياغةُ العنوانيةُ على "المكانيةِ واللونِ"، وهيَ سمةٌ أسلوبيةٌ تنتظمُ أغلبَ عنواناتِ رواياتِ السجنِ والقمعِ، كالبوابةِ السوداءِ، والقوقعةِ، والأسوارِ... وغيرها.

المبحث الثاني

الروايةُ والساردُ

"عزيز بنبين" هو أحدُ العسكرِ المغاربةِ المشاركينَ في حادثِ الصخيراتِ الشهيرِ عام 1971م، والمنفيين إلى "تزمامارت" ، الذي خرج شبحاً إنسانياً بعدَ آلاف الأيام المعتمةِ، ليدليَ بوجعِهِ إلى "الطاهرِ بن جلون"[3].

استطاعَ الطاهرُ بنُ جلون أنْ يحولَ شهادتَهُ، إلى روايةٍ شعريةٍ ممعنةٍ في الوجعِ والفزعِ، ترصدُ ثماني عشرة سنةً منْ عمرِ "عزيز بنبين" صاحبِ زنزانةِ رقم "13" من جناحِ "ب" في سجن "تزمامارت".

تعيشُ الشخصيةُ مأساةَ العلاقةِ المقطوعةِ أو السلبيةِ بالأبِ، فالأبُ تزوجَ امرأةً أخرى، وشغلَ بها عنْ عائلتِهِ الأولى، هو "مهرجُ الملكِ ثم صديقُه، كنتُ أصبحتُ في الجيشِ عندما جاءَ أحدُ إخوتي ليطلعني على النبأ: الملكُ ما عادَ يطيقُ الافتراقَ عنْ والدِنا، لقدْ أصبحا صديقيْنِ حميميْن! ولهذا السببِ ما عدنا نراهُ، إنّه يمضي أوقاتَه كلَّها في القصرِ"[4].

وعندَما علمَ بحادثةِ الصخيراتِ ومشاركةِ ابنهِ فيها، سرعانَ ما أنكرَه أمامَ الملكِ معتبراً إياهُ ميتاً ونسيًا منسيًّا "إني بريءٌ منه، إني بريء منه. بريء منه! إنّي ألعنُه.ألعنُه.ألعنُه!"[5].

كانَ –هو ورفاقُه– في قلبِ صراعٍ دائمٍ لا يهدأُ أبداً، الصراعُ معَ الموتِ، الذي يَدْهمُ المكانَ عائداً كلَّ مرةٍ بروحِ أحدِهم، الصّراعُ معَ العقلِ، بينما كانَ الجنونُ يزحفُ في المكانِ، ناشباً أظفارَهُ في أدمغتِهم واحداً تلوَ الآخرِ، الصراعُ معَ العتمةِ التي تشبهُ احتضارَ الموتِ، الصراعُ معَ

([1]) انظر: اللون لعبة سيميائية، فاتن عبدالجبار جواد: 92، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، (الأردن) ط2010/1.

([2]) فلسفة الألوان، إياد محمد الصقر:101، الأهلية للنشر والتوزيع (عمّان) ط2010/1.

([3]) ولد في فاس سنة 1944، ينتمي إلى الجيل الثاني من الكتاب المغاربة، وله إصدارات كثيرة في الشعر والرواية والقصة، وتتميز أعماله بالطابع الفولكلوري والعجائبي، من أهم أعماله الروائية: طفل الرمال 1985، ليلة القدر 1987، ليلة الغلطة 1996، تلك العتمة الباهرة 2002(انظر، اغتراب الشخصية الروائية "دراسة في روايات الطاهر بن جلون، يحيى العبدالله: ص1، جامعة مؤتة، الأردن، 2004).

([4]) تلك العتمة الباهرة:34.

([5]) تلك العتمة الباهرة:36.

النسيانِ والتغييبِ، إذْ تقومُ السلطةُ على مفهومِ الإخضاعِ والسيطرةِ ونفي الآخرِ، وأداتُها الوحيدةُ القوةُ[1]، أمَّا الضوءُ الحقيقيُّ الذي أمدَّهُ بالحياةِ داخلَ الزنزانةِ، فكانَ ضوءَ الإيمانِ، ضوءَ "الحجرِ الأسودِ".

وعندما خرجَ الراوي منَ السجنِ وشاهدَ وجهَهُ في المرآةِ بعدَ ثمانيةَ عشرَ عاماً انتابَهُ خوفٌ ما، وأغمضَ عينيهِ لا على وجههِ المخيفِ؛ بلْ على ماضٍ كانَ فيهِ بلا وجهٍ ولا اسمٍ ولا مستقبلٍ ولا ماضٍ أيضاً، أحسَّ أنَّهُ ولدَ ولادةً ثانيةً؛ ولكنْ ولادةُ عجوزٍ لا طفلٍ.

ويوظفُ الساردُ الضميرَ الثانيَ(الأنا) ويُسمى أيضًا "سردُ الشخصِ الأولِ[2]، أوْ سردُ الضميرِ الأولِ[3]، وهو الأسلوبُ الثاني منَ الأساليبِ السرديةِ الثلاثةِ الذي يأتي "في المرتبةِ الثانيةِ منْ حيثُ الأهميةُ بعدَ (ضميرِ الغائبِ)، ذلكَ بأنه استُعملَ في الأشرطةِ السرديةِ منذُ القدمِ، فـ(شهرزادُ) مثلًا كثيرًا ما كانتْ تفتتحُ حكاياتِها في (ألفِ ليلةٍ وليلةٍ) بعبارةِ (بلغني)"[4]، وقدْ أسهبَ (مرتاضُ) في الحديثِ عنُه، لا سيما في دفاعِه عنْ مكانتِه، معترضًا على (رولان بارت) الذي فضَّلَ (ضميرَ الغائبِ) عليه[5].

ويظهرُ ضميرُ المتكلمِ بنمطيْنِ اثنينِ، وهما: "الأنا كشاهدٍ، ويتصلُ هذا الوضعُ بروايات (ضميرِ المتكلمِ) التي يختلفُ فيها الساردُ عنِ الشخصيةِ، والأنا كمشاركٍ ويمثلُ هذا الوضعُ حالةَ الروايةِ التي يكونُ فيها الساردُ هو الشخصيةُ الرئيسةُ"[6].

ولا يظهرُ "عزيز" في الروايةِ بجلاءٍ؛ لأنَّ الساردَ هو "الصوتُ الخفيُّ الذي لا يتجسدُ إلا منْ خلالِ ملفوظِه"[7]، ووظفَ هذا الضميرُ لأنَّ أحداثَ الروايةِ تدورُ في سجنٍ مغلقٍ وفي عتَمةٍ وعزلةٍ شديدتيْنِ، فالراوي يجبُ أنْ يكونَ مشاركاً ومشاهداً لأحداثِها، وهذا ديدنُ رواياتِ السجنِ فالساردُ مشاركٌ، وهو شخصيةٌ رئيسةٌ، ولذا ظهرَ صوتُه مهيمناً على الروايةِ "إنَّ (الأنا) الساردةَ صوتٌ مهيمنٌ فرديٌّ، ولكنَّها على الرغمِ منِ هذه الفرديةِ والهيمنةِ تعبرُ عنِ المجموعِ في إطارِ وجهةِ نظرٍ

(1) انظر، الرواية والعنف، الشريف حبيلة: 165 عالم الكتب (إربد) ط2010/1.

(2) انظر، الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، محمد أيوب:102، دار سندباد (مصر) ط2001/1.

(3) انظر، نقد الرواية في الأدب العربي الحديث، أحمد الهواري:263، عين للدراسات والبحوث (مصر) ط1/ 2003.

(4) في نظرية الرواية، عبد الملك مرتاض: 184، عالم المعرفة (الكويت) ط/1998.

(5) انظر، السابق: 160-163.

(6) تخيل الحكاية، عبد الفتاح الحجمرى:27، المجلس الأعلى للثقافة (القاهرة) ط/ 1998.

(7) المتخيل السردي،، عبد الله إبراهيم:61، المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ط1990/1.

خاصةٍ، وهي في تعبيرِها عنْ هذا المجموعِ منْ خلالِ تشكيلِ الشخصياتِ لا تُشكلُ شخصياتٍ فقط، وإنَّما تُشكلُ أنماطًا، يمكنُ أنْ تكونَ كاشفةً عنْ كثيرينَ ينضوونَ داخلَ ذلكَ النمطِ"[1].

زالَ السجنُ وزالتْ عتمتُه ولمْ تبقَ سوى جراحاتِ الذكرياتِ، التي تقاومُ التدميرَ والتزويرَ، فالصراعُ لمْ ينتِه خارجَ السجنِ، فهناكَ إصرارٌ على إنكارِ الجريمةِ، ومحوِ آثارِها، ولذا يأتي صوتُ الأمِّ يتساءلُ عنِ المكانِ الذي غابَ فيهِ "عزيز": "قلْ لي: يبدو أنَّ تزمامارت لمْ يكنْ موجودًا في يومٍ منَ الأيامِ؟ – هذا ما يقالُ؛ ولكنْ ما الفرقُ. صحيحٌ أنهُ لمْ يوجد يومًا، ولا رغبةَ لي على الإطلاقِ في الذهابِ إلى هناك للتثبت من الأمر، يبدو أنّ دغلًا منْ شجرِ السنديان العتيقِ قدِ انتقلَ وغطَّى الحفرةَ الكبيرةَ، ويقالُ حتى إنَّ البلدَ نفسَها ستغيرُ اسمَها. ويقال...ويقال..." [2]

ويأتي صوتُ الراوي رافضاً التهميشَ والنسيانَ؛ لتكونَ الروايةُ تعبيراً عن بطولةِ الذاكرةِ، وانتصارِ الإنسانِ على الموتِ والاستبدادِ، فالشيءُ الوحيدُ الذي يعملُ في هذا المدفنِ الأرضيِّ هو الذاكرةُ، فالذاكرةُ هيَ النقيضُ الوحيدُ والحقيقيُّ، للسجنِ والنسيانِ والدفنِ والعاهةِ والتشوهِ.

المبحثُ الثالثُ

حكاياتُ الموتِ

لمْ يكنْ تزمامارت –كما يبدو– في الروايةِ سجناً عادياً، يتكونُ منْ جدارٍ عالٍ، وحراسٍ غليظي القلبِ، ويوظفُ الأساليبَ التقليديةَ للتعذيبِ، مثلَ: "الضرب، السجن الانفرادي، التعليق في السقف، المياه الباردة أيام الشتاء، المنع من النوم"[3]، إنّه آخرُ ما توصلتْ إليهِ عقليةُ القمعِ للآخرِ، التي كانتْ تقومُ على إحداثِ الأذى والألمِ المُبرحيْنِ، اللذيْنِ سيفضيانِ إلى الموتِ، إذْ يغدو الموتُ جائزةً لا تنالُ إلا على آلةٍ حدباءَ منَ التهشيمِ والسحقِ، ويرتقي الموتُ ليكونَ خلاصاً للروحِ والجسدِ منْ حالةِ الاحتضارِ، فقدْ "يصيرُ الموتُ المفاجئُ، كأنّهُ خلاصٌ! قلبٌ يتوقفُ عن الخفقانِ! شريانٌ ينفجرُ! نزفٌ حادٌّ! غيبوبةٌ تامةٌ! مرَّت عليَّ أيامٌ تمنيْتُ فيها أنْ تنتهيَ حياتي على الفورِ"[4].

ففلسفةُ الانتقامِ تقومُ على "الإجهادِ الجسديِّ الذي يفضي إلى اختلالِ التوازنِ النفسيِّ أوِ الموتِ"[5]، إذْ تبرزُ خطةُ الموتِ طريقاً شائكاً عليهم أنْ يسيروا فيهِ، وهمْ أحياءٌ يحملون معَهم أوجاعَهم وشقاءَهم حتى يبلغوا ساحلَهُ المفضي للآخرةِ، إذْ يأتي صوتُ السارِدِ مؤكدًا هذه الحقيقة: "منَ المؤكدِ أنَّهم ألقوا بنا هناك؛ لكي نموتَ، وكانتْ مهمةُ الحراسِ تقضي بأن يبقوا علينا في حالٍ

(1) في السرد الروائي، عادل ضرغام:54، الدار العربية للعلوم ناشرون (بيروت) ط2010/1.

(2) تلك العتمة الباهرة:223.

(3) شرق المتوسط(رواية)، عبد الرحمن منيف:22، المكتبة العالمية (بغداد) د.ت.

(4) تلك العتمة الباهرة:29.

(5) الإنسان المهدور، مصطفى حجازي:141، المركز الثقافي العربي، (الدار البيضاء) ط2005/1.

منَ الاحتضارِ أطولَ مدةٍ ممكنةٍ، وكانَ على أجسادِنا أنْ تعانيَ التحللَ شيئاً فشيئاً، وأنْ يطولَ أمدُ عذابِنا"[1].

وتتعددُ حكاياتُ الموتِ في (حفرةِ الأحياءِ) فللموتِ معَ كلِّ سجينٍ حكايةٌ متفردةٌ تقشعرُّ لها الأبدانُ، إذْ يبدأُ الموتُ لدى الرقم"12" الذي أحرقَ المراحلَ، بفقدانِ العقلِ في الأشهرِ الأولى:" الرقم"12" كانَ أولَ منْ فقدَ عقلَهُ، وسرعانَ ما أصبحَ لا مبالياً، أحرقَ المراحلَ، دخلَ سرداقَ الألمِ الكبيرِ تاركاً رأسَهُ أو ما تبقى منْهُ عندَ بابِ المعسكرِ، وزعمَ بعضُهم أنهُ رآهُ يومئُ وكأنَّهُ يخلعُ رأسَهُ، ثمَّ ينحني ليطمرَهُ بين صخرتيْن، دخلَ طليقًا لا شيء يمسُّه، يحادثُ نفسَه بلا انقطاعٍ، حتى عندَ نومِه، كانت شفتاه لا تكفانِ عن التمتمةِ بكلماتٍ غامضةٍ..."[2].

تُمسخُ الشخصيةُ إلى مجردِ رقمٍ لا قيمةَ لهُ "رقمٌ مبهمٌ بينَ أرقامٍ مبهمةٍ"[3]، وتفقدُ خصائصَها الإنسانيةَ، وتجردُ منْ أسمائها وماضيها ومستقبلِها "ما عادَت لنا أسماءٌ، ما عادَ لنا ماضٍ أو مستقبلٌ، فقدْ جُردنا منْ كلِّ شيءٍ؛ ولمْ يبقَ لنا سوى الجلدِ والرأسِ...كنّا نرفضُ أنْ نناديَ بعضَنا بعضاً بغيرِ أسمائنا وكنياتنا، وهو ما كانَ محظوراً علينا"[4].

فالمسخُ النفسيُّ مقدمةٌ لانتحارِ الجسدِ وتعجلِ الموتِ، حينَ يغدو السجينُ عبئاً على نفسِهِ، وعلى الحياةِ منْ حولِهِ، لذا تعجلَ "الرقم12" الموتَ، وعندما أبطأَ عليه الموتُ، بادرَ إليه مترجلاً عنْ صهوةِ اللاحياةِ "ضربَ الحائطَ برأسِه مراراً، أطلقَ صرخةً متماديةً، ثمَّ ما عادَ صوتُهُ مسموعاً ولا نشيجُه، تلا الأستاذُ الفاتحةَ بلْ أنشدَها تجويداً وكانَ إنشادُه جميلاً، ثمَّ سادَ صمتٌ رهيبٌ"[5].

الضحيةُ الأولى (حميد) كانَ سببَ موتِهِ هي (الصدمةُ)، التي صعقَتْ عقلَهُ ونفسَهُ، منْ هولِ ما رأى منَ اللحظاتِ الأوّلِ في تزمامارت، ولعدمِ تصديقِه بأنَّ أحلامَه قدْ أُحرقَتْ كما أُحرقَت مراحلُ حياتِه، فقدْ كانَ يحلمُ بأنْ يكونَ طيارًا مدنيًا بعدَ أنْ يتركَ الجيشَ، فهوَ يشعرُ بالظلمِ أكثرَ منْ زملائِه، كونُ أحلامِهِ المستقبليةِ لمْ تكنْ ذا صلةٍ بالجيشِ، لذا كانَ الجنونُ –مصيره– نتيجةً متوقعةً، فقَدَ عقلَهُ، وأخذَ يتمتمُ بكلماتٍ مبهمةٍ في يقظتِهِ ونومِهِ إلى أنْ كانَ رأسُهُ هو أداةُ موتِهِ.

ونلاحظُ سرعةَ الساردِ في سردِ موتِ حميد (كانَ أولَ منْ فقدَ عقلِهِ، وسرعانَ ما أصبحَ لا مباليًا، أحرقَ المراحلَ...)، هذه أولى الكلماتِ التي تحدثَ الساردُ بها عنْ حميد كلماتٍ تلخصُ

(1) تلك العتمة الباهرة:18.

(2) تلك العتمة الباهرة:15.

(3) قضايا الرواية الحديثة، جان ريكاردو:95، تر: صياح الجهيم، وزارة الإرشاد القومي(دمشق) ط1/ 1977 .

(4) تلك العتمة الباهرة:15

(5) تلك العتمة الباهرة:17.

مأساتِهِ بسرعةٍ فائقةٍ، والخلاصةُ: تقنيةٌ زمنيةٌ لتسريعِ السردِ، تقومُ على تلخيصِ الأحداثِ الكثيرةِ في أسطرٍ قليلةٍ دونَ ذكرِ تفاصيلِ الأحداثِ[1]، وقولُهُ: بل(أحرقَ المراحلَ) توحي باقترابِ موتِهِ، فالسرعةُ متحققةٌ في وصفِ موتِهِ، والعباراتُ متلاحقةٌ، والمفرداتُ سريعةُ الإيقاعِ (وجاءَه الموتُ، حين ألمَّت بهِ الرعدةُ، وضربَ الحائطَ برأسِه مرارًا، أطلقَ صرخةً، ثمَّ ما عادَ صوتُهُ مسموعًا ولا نشيجُهُ، تلا الأستاذُ الفاتحةَ) عباراتٌ قصيرةٌ مختزلةٌ، والأحداثُ متواترةٌ، والأفعالُ متتابعةٌ، لا وصفَ فيها، ولا إغراقَ، والسردُ يتراكضُ (سرعان، أحرق، دخل، جاءه الموت، أطلق، صرخة، تلا الفاتحة...) لتصلَ بنا إلى نهايةِ حميد.

وإيقاعُ السردِ موافقٌ لموتِ حميد وحالِهِ، فَسرّعَ السردُ؛ لكيْ يدل على عجلةِ النهايةِ، وموتِهِ المفاجئِ، لمْ يمهلْ أحدًا للاستعدادِ أو التريث.

تنشرُ تجربةُ الموتِ الأولى في تزمامارت شعاعاً منَ الغبطةِ بينَ السجناءِ؛ لأنَّهمْ سيتقاسمون متاعَهُ المهترئَ، وسيمنُحهم موتُ أحدِهم الفرصةَ الوحيدةَ للخروجِ منَ العتَمةِ الباهرةِ.

والملاحظُ أنَّ الاهتمامَ لا ينصرفُ للموتِ نفسِهِ، ولكنَّهُ لمَا بعدَ الموتِ: (الدفن، الغنيمة، الضوء،...) الذي أخذَ مساحةً أكبرَ في وصفِ موتِ حميد، الذي لمْ يتجاوزْ (ثمانيةَ أسطر)، لذا عجَّل الساردُ في وصفِ موتِهِ؛ ليكشفَ فرحَهم المبكي بموتِ أحدِهم؛ ليغتنموا ملابسَهُ وليشاهدوا النورَ، إنّها (التراجيدكوميديا) تتحققُ في حياةِ أولئكَ السجناءِ.

أمَّا (مصطفى) فحكايةُ موتِهِ بطعمِ السُمِّ، عندَما يتحالفُ العقربُ معَ السجانِ ضدَّ جسدِ السجينِ وروحِهِ، "كانَ مصطفى، في الزنزانةِ رقم"8" يزعقُ، هلْ لدغتْه عقرب؟ كانَ ألمُهُ شديدًا، فيتلوى قافزًا في مكانِهِ، ثمَّ يهويَ بثقلِهِ على أرضيةِ الإسمنتِ، والألمُ يزدادُ شدةً، لمْ يكنْ ممكنًا استدعاءَ الحرسِ كيْما يُحضروا واكرين المختصَّ بامتصاصِ السمِّ، كانَ الوقتُ ليلًا، وقدْ أعلمنا كريم الذي أيقظَهُ الزعيقُ بالساعةِ: "إنها الثالثةُ وستَّ عشرةَ دقيقةً فجرَ الخميس25نيسان 1979"[2].

أنْ تعرفَ أنكَ ستموتُ وأنَّ إنقاذَك ممكنٌ وبجانبِك طوقُ النجاةِ لكنَّك لا تسطيعُ استخدامَهُ، هو الموتُ بعينِه، الموتُ قبلَ الموتِ الحقيقيِّ، فـ(واكرين) – أحدُ السجناءِ– مختصٌّ بامتصاصِ السمِّ، ولكنْ حينَ لدغَتِ العقربُ مصطفى، كانَ الليلُ متأخرًا، والحراسُ غيرَ موجودينَ؛ لهذا لنْ يستطيعَ (واكرين) التوجهَ إلى مصطفى، فالذنبُ ذنبُ (مصطفى) كيفَ سمحَ للعقربِ أنْ تلدغَهُ في الليلِ لا في النهارِ، إذْ كانَ لهمْ أنْ ينقذوه؟؟!!!

(1) انظر، الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة, موريس أبو ناصر : 98، دار النهار, (بيروت) ط/1979.

(2) تلك العتمة الباهرة:71.

فهوَ يموتُ بحسرتِهِ وعدمِ رغبتِهِ في الموتِ بهذهِ الطريقةِ "أريدُ أنْ أموتَ، ولكنْ ليسَ بهذا النحوِ، ليسَ بلسعةِ عقرب سامّة.." [1].

وتبدأ حكايتُهُ بالألمِ الشديدِ الذي أنهكَهُ حتى الموتِ (كانَ ألمُهُ شديدًا، فيتلوى قافزًا في مكانِه ثم يهوي بثقله على أرضيةِ الإسمنتِ، كان مصطفى يزعقُ..) ويوظفُ السارِدُ صيغةَ المضارعيةِ استحضارًا حيّاً لمشهدِ الألمِ والموتِ، كما جرى في سننِ العربِ بأنَّهم:" يعبرونَ عنِ الماضي والآتي، كما يعبرونَ عنِ الشيءِ الحاضرِ؛ قصداً لإحضارِهِ في الذهنِ حتى كأنَّهُ مشاهدُ حالةِ الإخبارِ [2].

أمَّا الصحراويُّ النحيفُ أسمرُ البشرةِ (موح) فاختلطَ عقلُهُ وبدأَ طائرُ الموتِ يحومُ حولَ روحِهِ المنهكةِ وجسدِهِ الواهنِ: "منذُ ذلكَ اليوم، بدأ موح يفقدُ رشدَهُ، وصرنا نسمعُهُ وهوَ يحادثُ أمَّهُ في مواقيتِ الطعامِ"[3].

فقَدَ شهيةَ الطعامِ، أرخى رباطةَ جأشِهِ، استسلمَ للموتِ، استبطأَ مجيئَهُ، عافَ الطعامَ، واعتزلَ فتاتَ الحياةِ "بمضيِّ الوقتِ، كانَ صوتُهُ يزدادُ خفوتاً؛ يتمتمُ، يغمغمُ فنسمعُ صريفَ أسنانِهِ، ثمَّ يطلقُ تنهيداتٍ عميقةَ، كانَتْ أطباقُ النشوياتِ تتكدَّسُ في زنزانتِهِ، وتتعفنُ، كفَّ عنِ الاغتسالِ، وبأظافرِهِ التي استطالَتْ راحَ يخدشُ الجدارَ، خارَتْ قواهُ ووهنَ صوتُهُ، كانَ مستسلماً للموتِ؛ لأنّهُ توقفَ عنِ الأكلِ منذُ مدةٍ، استغرقَ الأمرُ بضعةَ أسابيعَ قبلَ أنْ يموتَ"[4].

(موح) هذا كانَ يحبُّ أمَّهُ المقعدةَ، وهو بارٌ بها، كانَ يُطعمُها ويعتني بها، كانَ يطبخُ لها ويطعمُها بيديْهِ، وحينَ جاءَ إلى السجنِ أوجعَهُ فراقُ أمِّهِ، فقدَ رشدَهُ، فأخذَ يحادثُ أمَّهُ متخيلًا إياها أمامَهُ، يطعمُها.. يحادثُها.. يطبخُ لها ما تشتهي، إلى أنْ فقدَ شهيتَهُ، وامتنعَ عنِ الأكلِ مستسلمًا للموتِ.

ماتَ (موح) بسببِ رفضِهِ الأكلَ، فجاءَتِ الصياغةُ السرديةُ تخدمُ هذهِ الكيفيةَ: (صوتُهُ يزدادُ خفوتًا؛ لأنَّهُ امتنعَ عنِ الأكلِ فرويدًا رويدًا تخورُ قواهُ، نسمعُ صريفَ أسنانِهِ) الأسنانُ أداةٌ منْ أدواتِ الأكلِ، (بأظافرِهِ التي استطالتْ راحَ يخدشُ الجدارَ)، والأظافرُ محلُّها اليدُ التي هي أيضًا أداةٌ منْ أدواتِ الأكلِ، فأرادَ بهذا الخدشِ أنْ يعطلَ اليدَ؛ ليساعدَهُ ذلكَ على الامتناعِ عنِ الأكلِ، حتى لوْ أرادَ أنْ يفكرَ بذلكَ لمَا استطاعَ، لأنَّ يدَهُ معطلةٌ، كلُّ هذا يسهمُ في تعميقِ حالةِ الموتِ، ومما يجلّي

(1) تلك العتمة الباهرة:71.
(2) مغني اللبيب، لابن هشام الأنصاري:690/2، ت: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية(بيروت) ط/1987.
(3) تلك العتمة الباهرة:73.
(4) تلك العتمة الباهرة:76.

ذلكَ، قولُ السارد: (كانَ مستسلمًا للموتِ لأنَّهُ توقفَ عنِ الأكلِ منذُ مدةٍ، كما توقفَ عنْ إطعامِ أمِّهِ) أهوَ الوفاءُ يا (موح) أنْ تمنعَ نفسَكَ الأكلَ؛ لأنكَ امتنعْتَ عنْ إطعامِ أمِّكَ المقعدةِ مرتيْنِ: مرةً في الحقيقةِ حينَ جيءَ بكَ إلى السجنَ، ومرةً في خيالِك حينَ توقفْتَ.

الاقتباسُ السرديُّ المتقدم مكدسٌ بمفرداتٍ، تحتاجُ إلى وقتٍ أطولَ في القراءةِ لكثرةِ الأفعالِ المتلاحقةِ، في وصفِ المشهدِ، ولارتباطِ هذه الأفعالِ بمعانٍ وأوصافٍ تطيلُ التفكيرَ بها (صوتُهُ يزدادُ، يتمتمُ، يغمغمُ، فنسمعُ، يطلقُ، تتكدسُ، تتعفنُ، كفَّ، ...).

ويوظفُ الساردُ الحذفَ أداةً بلاغيةً تنتمي إلى لغةِ السردِ، فحذف الفاعلَ منعاً لتكرارِهِ، ثمّ حذفَ المفعولَ" للإيذانِ بالتعميمِ"[1]، فهو غيرُ مهتمٍ بما يقال ساعة الاحتضار، فهو هذيانٌ لا يعني شيئاً ذا بالٍ.

ما أيسرَ أنْ تنتظرَ الموتَ في تزمامارت خائراً مستسلماً، لكنْ أن تؤذيَ نفسَك بالانتقامِ منْ نفسِكَ، كحكايةِ الضابطِ (ماجد) "وحدَهُ ماجد استطاعَ أنْ يشنقَ نفسَهُ في ذلكَ المعتقلِ، ربطَ كلَّ ملابسِهِ بحيثُ جعلَ منْها حبلاً لفَّهُ حولَ عنقِهِ، وشدَّهُ بكلِّ ما أوتيَ منْ قوةٍ، ثمَّ علَّقَ طرفَ قميصِهِ بكوةِ التهويةِ، واستلقى على الأرضيةِ ضاغطاً برجليْهِ على البابِ؛ ممَّا أدَّى إلى اختناقِهِ، كانَ عارياً تماماً، جسدُهُ محرَّقٌ، كأنَّ أعقابَ سجائرَ أُطفِئت في جلدِهِ، كانَ خفيفًا، وعيناهُ جاحظتيْنِ محتقنتيْنِ، لمْ يكنْ موتُهُ خدعةً، أو قناعاً على وجهِهِ، للأسفِ، لمْ يكنْ يتظاهرُ بالموتِ"[2].

قدْ فعلَتِ الشخصيةُ شيئاً غيرَ مألوفٍ، قتلتْ نفسَها بطريقةٍ مؤلمةٍ، تشي باليأسِ منَ الحياةِ والكرهِ الشديدِ لها، وقدْ تميَّزت هذهِ الخاتمةُ بالتركيزِ والتكثيفِ العالي الذي اتجَهَ ناحيةَ بؤرةِ النهايةِ[3]، فهوَ يموتُ عارياً منْ كلِّ شيءٍ، كلُّ شيءٍ يربطُهُ بهذا المكانِ/السجنِ، وجاءَ قولُ الساردِ (وحدَهُ ماجدٌ استطاعَ ...) ليدلَّ على الانفرادِ الذي تميزَ به موتُ (ماجد)، فهوَ الوحيدُ الذي ماتَ شنقًا، ساعدَهُ على ذلك طبيعةُ حياتِهِ وخشونتُها، فهوَ منْ بربرِ أغادير، ذو شكيمةٍ، فساعدتْهُ نشأتُهُ البربريةُ على الإقدامِ على الموتِ دون وجلٍ.

كانَ ماجدٌ مولعًا بالوقتِ، ينتظرُ شيئًا أو يخيلُ إليهِ أنَّهُ ينتظرُ شيئًا، ولا يكفُّ عنِ السؤالِ كمِ الساعةُ؟ فيبدو أنهُ استبطأَ مجيءَ ما ينتظرُهُ، فاستعجلَهُ بالانتحارِ، (لم يكنْ موتُه خدعةً، أو قناعًا) لقدْ ختمَ الساردُ موتَ ماجدٍ بهذهِ العباراتِ؛ لأنَّ ماجدًا أخبرَهم غيرَ مرةٍ، أنَّ الذينَ ماتوا في المعتقلِ همْ أحياءٌ، يتظاهرونَ بالموتِ:" أولئكَ الذين دفنتموهم ليسوا أمواتاً، هذا يقيني، وحدي، أنا أعلمُ، لذا

(1) هَمْع الهوامع، جلال الدين السيوطي:12/3، ت: عبدالعال مكرم، مؤسسة الرسالة(بيروت) ط1992/1.

(2) تلك العتمة الباهرة:111.

(3) انظر، التجربة والعلامة القصصية، محمد صابر عبيد:110، عالم الكتب الحديث (إربد) ط2011/1.

أعلمُكم بأنَّهمْ يتظاهرونَ بالموتِ، كونوا مستعدينَ للانضمامِ إليهمْ، إنَّهمْ ينتظروننا عندَ المقلبِ لآخرِ منَ الهضبةِ، إنَّهمْ، جميعاً هناك"[1].

غدا للموتِ فلسفةٌ أخرى غير التي نعرفُها، ويتماهى الجميعُ معَ مقولةِ ماجدٍ، حتى ينقلبَ الأحياءُ أمواتاً " نحنُ أيضًا، أمواتٌ، إننا نقيمُ في الجحيمِ، إنَّها غلطةٌ، غلطةٌ قضائيةٌ مؤسفةٌ، والبرهانُ على أنَّنا نتظاهرُ بأننا أحياءٌ، هوَ أنَّ مَنْ نعتبرُهم أمواتًا، يتظاهرونَ بأنَّهمْ أمواتٌ وينتظروننا؛ لكي نغادرَ هذهِ البلادَ"[2].

وهذهِ فلسفةٌ لمْ تكنْ تحتاجُ إلى برهانٍ وحِجَاجٍ، فالموتُ يملأُ المكانَ، ويحيطُ بهمْ منْ كلِّ جانبٍ، وهوَ الحقيقةُ الوحيدةُ التي يعيشونَها ويرونَها صباحَ مساء.

أمَّا (بوراس) الذي تكدسَتِ النشوياتُ في بطنِهِ، وأبتْ أنْ تخرجَ، فقدْ أصيبَ بإمساكٍ شديدٍ، فكانَ موتُهُ مزيجاً منَ الألمِ والقذارةِ والموتِ الفاضحِ لكلِّ قيمِ الإنسانيةِ المزيفةِ، "كانَ بوراس قدْ شقَّ شرجَهُ؛ لأنَّهُ حزَّكَ قطعةَ الخشبِ بشدةٍ، وراحَ ينزفُ؛ لكنَّهُ لمْ يتخلصْ منْ برازِهِ، وفي لحظةٍ ما، عاودتْهُ نوبةُ الحَنَقِ، فأطلقَ صرخةً مدويةً ثمَّ هوى على الأرضِ، لا بدَّ منْ أنَّه فقدَ وعيَهُ مِنْ شدةِ الإعياءِ، وماتَ في اليومِ التالي. معَ الموتِ تراخَتْ صارّاتُ الشرجِ، وأخرجَ الجسدُ كلَّ ما فيهِ، كانتْ رائحةٌ خانقةٌ تنبعثُ منَ الدمِ الممزوجِ بالبرازِ..."[3].

الموتُ بالقذارةِ هوَ امتدادٌ لقذارةِ المكانِ والطعامِ "كنَّا قذرينَ ومُلْتَحِين، وكلُّ شيءٍ بجوارِنا جُعِلَ حقْلاً خصباً؛ لتكاثرِ الجراثيمِ والأمراضِ...كانَ العفنُ ينالُ مِنْ أجسادِنا عضوًا تلوَ آخرَ"[4].

لقدْ رسمَتِ القذاراتُ التي خرجَتْ منْ بوراس بعدَ ارتخاءِ صاراتِ شرجِهِ، صورةً لا إنسانيةً للسجانِ العربيِّ الظالمِ، وقسوةَ قلبِهِ، وحقارةَ نفسِهِ وهو يرضى بمثلِ هذا العملِ.

ويمتدُّ الموتُ بالقذاراتِ طريقةً للتخلصِ منَ الحياةِ، فهذا (فلّاح) يموتُ حصرًا بالبولِ " كانَ فلّاح قدْ أصبحَ عاجزاً عنِ التبولِ، فتوفي إثرَ أوجاعٍ لا تحتملُ، توقفَ عنِ الكلامِ، صارَ يهذي مرددًا كلامَهُ، يتمتمُ، يصرخُ، يضربُ البابَ بقدميْهِ، ثمَّ آخرُ الليلِ سكنَتِ الضوضاءُ، والغريبُ أنَّ الطيرَ لمْ يتنبأْ بموتِهِ، في تلكَ الليلةِ لمْ نسمعْ حداءً مشؤومًا"[5].

([1]) تلك العتمة الباهرة: 107.

([2]) المصدر السابق:110.

([3])المصدر السابق:119.

([4])المصدر السابق:40

([5])المصدر السابق:183.

Published by Arab Journals Platform, 2016

كانتِ القذارةُ حاضرةً في أغلبِ مشاهدِ موتِهمْ، الموتُ بالبرازِ، الموتُ بالبولِ، الموتُ بالصراصيرِ، وتتدرجُ هذهِ القذارةُ ضمنَ فلسفةِ الشيطانِ في تحقيرِ الإنسانِ، فـ" الوساخةُ الجسديةُ تتسحبُ على الدلالةِ النفسيةِ المعنويةِ على شكلِ وساخةٍ ورجسٍ وسوءٍ، وهيَ منْ أبرزِ مجالاتِ التحقيرِ التي يمارسُها الجلادونَ على المعتقلينَ" [1].

والسجينُ (صبّان) حكايةُ موتِهِ تنتمي إلى عصورِ ما قبلَ التاريخِ " كانتِ الغنغرينةُ قدِ انتشرَتْ في أنحاءِ جسمِهِ بسرعةٍ كبيرةٍ...لقدِ التهمتْهُ آلافُ الصراصيرِ والحشراتِ الأخرى التي هجرَتْ زنزاناتِنا، كانَ الحراسُ يخشوْنَ فتحَ بابِ زنزانتِهِ، ويسألونَهُ إذا كانَ لا يزالُ حياً فتُسمعُ طرقةٌ أو طرقتانِ على البابِ، أثناءَ النهارِ كانتْ رائحةُ الموتِ تحولُ حولَ الزنزاناتِ...لمحْتُ دوداً يخرجُ منْ عقبيْهِ، أعدادٌ هائلةٌ منَ الصراصيرِ تجمَّعتْ هناكَ بحيثُ تعذَّرَ طردُها، وبمشقةٍ رُفعَتِ الجثةُ ووضِعَتْ في جرابٍ منَ البلاستيك..."[2].

لقدْ كانتْ نهايةُ (صبّان) أشنعَ ميتةً، يمكنُ أنْ يموتَها إنسانٌ، أنْ يصابَ الإنسانُ بالغرغرينا، فتغزو جسمَهُ جيوشُ الصراصيرِ تنهشُ بقايا لحمِهِ الميتِ، وهوَ نصفُ حيٍّ لا يقدرُ أنْ يدفعَ عنْ نفسِهِ صَرْصَاراً واحداً، وقولُ الساردِ (التي هجرَتْ زنزاناتِنا) يجسدُ شيئًا منْ مأساةِ السجناءِ، فالهجرةُ لا تكونُ إلا منْ مكانٍ ضيقٍ بائسٍ، إلى مكانٍ ترجو فيهِ السّعةَ، لقدْ تركَتِ الصراصير الزنازينَ المجدبةَ الباردةَ، تركَتْ جحورَها، واجتمعَتْ؛ كأنَّ هناكَ منْ يغريها بالهجرةِ أو يجبرُها قسرًا عليْها.

وتتعمقُ قسوةُ الموتِ والجلادِ في قولِ الساردِ (كانَ الحراسُ يخشونَ فتحَ بابِ زنزانتِهِ ويسألونَهُ إذا كانَ لا يزالُ حيًا فتُسمعُ طرقةٌ أوْ طرقتان...)، وهذا ما كانَ يصيبُ بعضُهمْ بالصدمةِ، فيصرخُ " لمْ أصدقْ كيفَ أنَّ الجلادين، يتركونَ كائناتٍ بشريةً تتآكلُ وتتعفنُ، دونَ أن يحركَهم وازعٌ، وينقذونَ منّا ما هوَ قابلٌ للإنقاذِ؟! "[3].

لقد اعتادَ المُحتضَرُ أنْ يرى أهلَهُ يلتفُّون حولَهُ، يواسونَهُ يشجعونَهُ على البقاءِ حياً، أنْ يرى في أعينِهم الدمعَ الدافئَ، أنْ يلتمسَ لدى قلوبِهمْ دعاءً بالشفاءِ والبقاءِ، أنْ تكونَ أيديهِمْ وأحضانُهم قبرَهُ الدافئَ الحانيَ قبلَ قبرِهِ الحقيقيِّ الموحشِ، أمَّا في حالةِ (صبّان) فلا أحدَ حولَهُ، على الرغمِ منْ أنَّهمْ حولَهُ ويعرفونَ أنَّهُ يموتُ، لكنَّهم خلفَ البابِ، لا يستطيعونَ الاقترابَ منهُ.

([1]) الإنسان المهدور :142.

([2]) تلك العتمة الباهرة:141،140.

([3]) ذهاب وإياب إلى الجحيم: 250.

وموتُ (عبدِ الملكِ) استكمالًا لمنهجِ العداءِ معَ الحشراتِ والصراصيرِ، عبدُ الملكِ الشجاعُ الصبورُ، الكتومُ، كانَ موتُهُ غريبًا مفاجئاً، فقدْ كانَ أشجعَهمْ فهوُ الوحيدُ الذي حاولَ الفرارَ، وكانَ أحملَهم للألمِ.

ماتَ مسمومًا، فقدْ خالطَتْ آلافُ بيوضِ الصراصيرِ الخبزَ في الجرابِ الذي صنعَهُ للخبرِ، لمْ يكنْ يميزُ الخبزَ منَ البيوضِ منْ شدةِ آلامِهِ: "توفى جراءَ آلامٍ مبرحةٍ دامتْ بضعةَ أيامٍ، بعدَ أنْ تولى الحراسُ نقْلَ جثتِهِ، احتفظت بملابسِهِ وبطانيتِهِ وجرابِهِ الذي كانَ لا يزالُ محشواً بالخبزِ، عندَما فتحْتُهُ أمامَ أحدِ الحراسِ الذي أسعفني بإشعالِ مصباحِهِ، صعقْتُ: لقدْ كانَ الجرابُ يحتوي على صراصيرَ أكثرَ منَ الخبزِ، وبيوضُها تخالطُ الفتاتَ، لمْ يكنْ عبدُ الملكِ البائسُ، قادراً على تمييزِ ما يأكُل، لقدْ ماتَ مسموماً؛ بتناولِهِ الآلافَ منْ بيوضِ الصراصيرِ"[1].

ماتَ (صبّان) لأنَّ الصراصيرَ كانتْ تقتاتُ منْ جسدِهِ، أمَّا صاحبُنا هذا، فقدْ ماتَ لأنَّهُ أكلَ بيوضَ الصراصيرِ، هلِ انتقمَ لصاحبِهِ، فأكلَ بيوضَها، أمْ أنَّهُ القدرُ، جمعَهما في سجنٍ واحدٍ، وجعلَ الصراصيرَ سببًا في موتِهما، أحدُهما مأكولٌ، والآخرُ آكلٌ، وهذا يذكرُنا بقولِ الشاعرِ العربيِّ(المُمَزَّق العَبْدي):

فإنْ كُنْتُ مَأكُولاً فكُنْ خيرَ آكِلٍ = وإلاَّ فَأَدْرِكْنِي ولمَّا أُمَزَّقِ[2]

وموتُ (الأستاذِ) كانَ موتًا هادئاً مفاجئاً لمْ يعانِ أوجاعَ الاحتضارِ، كأنّهُ أرادَ أنْ يرحلَ بهدوءٍ دونَ أنْ يُثقلَ نفوسَهم بأحزانِهِ: "توقفَ قلبُه بعدَ ذلك بهنيهاتٍ، كنَّا ما زلْنا في الرواقِ، لمْ يحركِ الحراسُ ساكنًا، وهوى الأستاذُ على الأرضِ، احتضنْتُهُ بينَ ذراعيَّ، واستمهلَ كيما يشهرُ سبابتَهُ ويتلو الشهادتيْنِ، كنتُ ممسكًا بيدِهِ مرددًا منْ بعدِهِ العباراتِ، التي ينبغي أنْ يتلفظَ بها كلُّ مسلمٍ، قبيلَ رحيلِهِ عنِ الدنيا"[3].

موتٌ نبيلٌ لإنسانٍ نبيلٍ، وممَّا يُتوقفُ عندَهُ لا مبالاةُ الحراسِ، الذين لمْ يحركوا ساكناً، كأنّهمْ كانوا يتوقَّعونَ موتَهُ، أو يتمنوْنَهُ، وهو وحدَهُ مَنْ حظيَ بدفنٍ على الطريقةِ الإسلاميةِ " أذِنَ لنا مفاضلُ أنْ ندفنَ الأستاذَ غريبيَّ كما ينْبغي، كنَّا قدْ أصبحْنا أقلَّ عددًا، أحضرَ لي أحدُ الحراسِ شرشفًا أبيضَ؛ لأجعلَ منْهُ كفنًا، كانَ ذاكَ هو الدفنُ الوحيدُ الذي أُجريَ بحسبِ الأصولِ"[4].

([1]) تلك العتمة الباهرة:161.

([2]) الأصمعيات، عبدالملك قريب(الأصمعي):166، ت:أحمد محمد شاكر، عبدالسلام هارون، دار المعارف(مصر) ط4،د.ت.

([3]) تلك العتمة الباهرة:187.

([4])المصدر السابق:187.

وطقوسُ الموتِ رتيبةٌ ومتشابهةٌ " هذهِ الأحلامُ، تنذرُ كلُّها، بشؤمٍ وحيدٍ، فتتسربُ رائحةُ الموتِ وتغشو داخلَ المعتقلِ، تحومُ، وتردُ حولَ بعضِ الزنزاناتِ إلى أنْ تهتديَ إلى إحداها، وفي الليلِ، تطلقُ طيورُ الخَبَلِ صيحاتِها المشؤومةَ، معلنةً بلغتِها: رحيلَ أحدِنا، وكانَ غناؤها الجنائزيُّ يدومُ أحيانًا خمسةَ عشرَ يوماً ولا يتوقفُ إلا بعدَ مراسمِ الدفنِ"[1].

لقدِ امتصَّ الموتُ أجسادَهمْ، ولمْ يخلفْ وعدَهُ معَهمْ، فقدْ كانَ يزورُهم في أصدقائِهمْ، ويطوفُ حولَهمْ، فيدفنُ الأصدقاءَ في الباحةِ دونَ كفنٍ أوْ صلاةٍ أوْ غسلٍ، كأنَّهمْ جثةُ حيوانٍ كريهٍ، كانَ الموتُ ينازعُهمْ أرواحَهمْ، كانَ السكونُ والصمتُ والتكورُ على الذاتِ، حالُهمْ بعدَ موتِ أحدِهمْ، كانَ الموتُ لعبتَهمُ الخطرةَ، فقدْ باتوا أصحابَ خبرةٍ في الموتِ، مضَتْ سنونُهم صامتةً جافةً حافلةً بالموتِ والأوجاعِ.

المبحثُ الرابعُ

فضاءُ الموتِ

إذا كانَ للشخصياتِ فضاءٌ تتحركُ فيهِ، وهوَ: "الوسطُ أوِ الحيزُ الذي تدورُ فيهِ الأحداثُ، وتتحركُ فيهِ الشخصياتُ وتنمو وتتطورُ وتتلقى منْهُ المؤثراتُ المختلفةِ"[2]، وتهربُ منْ ضيقِ المكانِ إلى رحابةِ الفضاءِ، فإنَّ فضاءَ الموتِ في تزمامارت لا يقلُّ فظاعةً عنِ الموتِ، بلْ هوَ موتٌ ممتدٌ عبرَ النهاراتِ والليالي، وإذا كانَ الإنسانُ لا يموتُ إلا مرةً واحدةً، فإنَّ معتقلي تزمامارت كانوا يموتون كلَّ يومٍ، كلَّ ساعةٍ، كلَّ لحظةٍ، أصبحَ للموتِ ديمومةٌ منَ الزمنِ مثلَه مثلَ الحياةِ نفسِها، فالناجونَ منَ الموتِ مرةً، قدْ ماتوا ثمانيَ عشرةَ سنةً، في جحيمٍ يتكررُ فيهِ الموتُ والعذابُ إلى مالا نهايةٍ، لمْ يكنِ الناجونَ إلا بقايا قلوبٍ وبقايا منْ أرواحِ بشرٍ عادوا منْ فضاءِ الموتِ.

حجراتُ السجنِ أوْ حفرُ الموتِ أشبهُ بحظائرِ الحيواناتِ، زنازينُ ضيقةٌ تفوحُ منْها روائحُ نتنةٌ امتزجتْ بروائحِ المراحيضِ، التي لا تنظفُ بسببِ قلةِ المياهِ، وروائحِ أجسادٍ حُرمت لسنواتٍ طويلةٍ منَ النظافةِ والاغتسالِ والعلاجِ، منْ نجا منَ الموتِ بمعجزةٍ ربانيةٍ سيعيشُ في قنطرةِ الشقاءِ "موتى أحياء، محكومين بالموتِ البطيءِ"[3].

وتبدو الصورةُ الذهنيةُ للسجنِ في ارتفاعِ الجدرانِ، إذْ تتحولُ هذهِ إلى أسوارٍ عاليةٍ تحاصرُ جسدَ السجينِ وروحَهُ وحواسَّهُ، وفي تزمامارت تتحولُ الزنزانةُ إلى قبرٍ ضيقٍ "في الواقعِ، كانَ القبرُ زنزانةً يبلغُ طولُها ثلاثةَ أمتارٍ، وعرضُها متراً ونصفَ المترِ، أمَّا سقفُها فوطيءٌ جداً، يتراوحُ ارتفاعُهُ

(1)المصدر السابق:152.

(2) معجم مصطلحات فروع الأدب المعاصرة، سمير حجازي:90، القاهرة، مكتبة جزيرة الورد (القاهرة) د.ت.

(3) تلك العتمة الباهرة:54.

بينَ مائةٍ وخمسينَ ومائةٍ وستينَ سنتمتراً، ولمْ يكنْ بإمكاني أنْ أقفَ فيها، حفرة للتبول والتبرز، حفرة قطرها عشرة سنتمترات، كانتْ جزءاً منْ أجسادِنا، والأفضلُ أنْ نسارعَ إلى نسيانِ وجودِها؛ لكيْ نكفَّ عنِ اشتمامِ روائحِ البرازِ والبولِ لكيْ نتوقفَ عنِ الشمِّ إطلاقاً"[1].

بهذا الوصفِ الفيزيائيِّ للمكانِ السرديِّ بأبعادِهِ الهندسيةِ، وبهذهِ التقاطباتِ المكانيةِ المحددةِ (الضيق، الانخفاض، القذارة، الظلمة، الوحدة، العزلة...) تبدو طبيعةُ المكانِ وتتحددُ وظيفتُهُ في السردِ، فهوَ أداةٌ لتعذيبِ الجسدِ وعصرِ الروحِ، وجمود الحركةِ وقتل الحياةِ، فإنّ وظيفتَهُ:" تهدفُ إلى السيطرةِ على المعتقلينَ وإذلالِهم تجميدهم إخافتهم تحقيرهم"[2].

وهذا الوصفُ الفيزيائيُّ للسجنِ الذي يقومُ على الضيقِ والقسوةِ والارتفاعِ يكادُ يتقاطعُ معَ أكثرَ منْ سجنٍ "يبلغُ طولُ المهجعِ خمسةَ عشرَ متراً وعرضُهُ حوالي ستةَ أمتارٍ، بابٌ حديديٌّ أسودُ، في أعلى الجدرانِ نوافذُ صغيرةٌ ملاصقةٌ للسقفِ ومسلحةٌ بقضبانٍ حديديةٍ سميكةٍ، لا يتجاوزُ عرضُ النافذةِ خمسينَ سنتمتراً وطولُها حوالي المتر، أهمُّ ما في المهجعِ هو الفتحةُ السقفيةُ هي فتحةٌ في منتصفِ السقفِ طولُها أربعةُ أمتارٍ وعرضُها مترانِ، مسلحةٌ بقضبانٍ حديديةٍ متينةٍ هذهِ الفتحةُ تسمى الشرّاقةَ، تتيحُ للحارسِ المسلحِ ببندقيةٍ والذي يقفُ على سطحِ المهجعِ أنْ يراقبَ ويعاينَ كلَّ ما يجري داخلَ المهجعِ"[3].

ويواصلُ الساردُ وصفَ أشياءِ المكانِ، فهيَ تُضيفُ مزيداً منَ العذابِ والشقاءِ على ساكنيها، فقدْ جُرِّدوا منْ كلِّ شيءٍ يربطُهم بالحياةِ: "لمْ يكنْ لدينا أسرةٌ ولا حتى رقعةٌ منَ الإسفنجِ بمثابةِ فراشٍ، ولا حتى كومةً منَ القشِّ، أوْ ورقِ الحلفاءَ التي تربضُ عليها البهائمُ، وُزِّعت على كلٍّ منا بطانيتانِ رماديتانِ طُبعَ عليها الرقم 1936، أكانَ ذلكَ تاريخَ نسجِهما أمْ أنَّهُ شارةٌ خاصةٌ بالمحكومينَ بالموتِ البطيءِ؟ كانتْ بطانياتٍ خفيفةً ومتينةً، وتفوحُ منها رائحةُ المستشفياتِ، كأنَّها غُطّسَتْ بمحلولٍ معقمٍ، وكانَ علينْا أنْ نعتادَ الرائحةَ، لمْ تكنْ ذاتَ نفعٍ كبيرٍ أيامَ الصيفِ، وفي الشتاءِ لا تقينا البردَ"[4].

نرى الساردَ قدِ سلكَ في الوصفِ المتقدمِ أسلوباً يقتربُ من التقريريةِ، وقدِ استخدمَ فيهِ الأرقامَ لتحملَ دلالةً توثيقيةً، تمتازُ بها روايةُ القمعِ، التي تأخذُ طابَعَ التسجيلِ والتوثيقِ واستخدامِ الأعدادِ والأسماءِ الحقيقيةِ في وصفِ معالمِ المكانِ أوْ عددِ المعتقلينَ وأسمائِهمْ وطعامِهمْ وحياتِهمْ.

([1]) تلك العتمة الباهرة:9،10.

([2]) الإنسان المهدور:156.

([3]) القوقعة "يوميات متلصص"، مصطفى خليفة:60، دار الآداب (بيروت) ط2010/2.

([4]) تلك العتمة الباهرة:10.

وفضاءُ المكانِ مشبَّعٌ بالقذارةِ والروائحِ المنتنةِ وتكاثرِ الحشراتِ والجراثيمِ " كنَّا قذرينَ وملتحين، وكلُّ شيءٍ بجوارِنا، جعلنا حقلاً خصبًا لتكاثرِ الجراثيمِ والأمراضِ"[1]، فكانَ لا بدَّ منَ الدربةِ على الانفصالِ عنِ الحواسِّ، حتى يتخلصوا منْ أذى المكانِ "لا ينبغي أنْ نسدَّ أنوفَنا. لا، إطلاقًا؛ بلْ ينبغي أنْ ندعَ أنوفَنا مفتوحةً ونتوقفَ عنِ الشمِّ، في البدايةِ كانَ الأمرُ شاقًا كانَ دربةً، عتهًا لا بدَّ منْها، اختبارًا ينبغي اجتيازَهُ بأيِّ ثمنٍ، أنْ تكونَ هناكَ منْ دونِ أنْ تكونَ هناكَ، أنْ يغلقَ المرءُ حواسَّهُ ويسلطَها في اتجاهٍ آخرَ، ويمنحَها حياةً أخرى، كأنّي رميتُ في تلكَ الحفرةِ مجرداً منْ حواسي الخمسِ"[2] .

وفضاءُ المكانِ مكتنزٌ بأدواتِ التعذيبِ والقهرِ المتعددةِ، فقدْ أقبلَ الشتاءُ وحشاً يمارسُ سطوتَهُ الطبيعيةَ في شكلِ عذابٍ زمهريريٍّ تتصدعُ لهُ عظامُ هؤلاءِ البشرِ "كانَ البردُ عدوَّنا اللدودَ، يهاجمُنا بثباتٍ فيصيبُنا إمَّا بالرعدةِ وإما بالإسهالِ، ولا مجالَ لتفسيرِ ذلكَ. في العادةِ البردُ لا يسببُ إسهالًا، لكنَّ الخوفَ هوَ الذي يسببُهُ، وعندمَا يحلُّ البردُ الشديدُ، كانَتْ أيدينا تستحيلُ قطعًا منَ الجمادِ، ومفاصلُنا أيضًا، فلا نعودُ قادرينَ على فركِها أو حتى تحسسَ وجوهنا بها، ويسري فينا يباسُ الجثثِ، وإذْ ذاكَ ينبغي أنْ نقفَ؛ فكنتُ أنهضُ منحنيَ الكتفيْنِ مطأطئَ الرأسِ، وأحيانًا أبقى مقرفصاً وأسيرُ في زنزانتي متتبعًا خطَّ الزاوي، كانَ البردُ الشديدُ يمنعُني منَ التفكيرِ، ويُسمعُني أصواتَ أصدقائي، مثلَ سرابٍ يتراءَى لتائهٍ في الصحراءِ، كانَ البردُ الشديدُ يمحو كلَّ أثرٍ، كأنَّهُ ثقابٌ كهربائيٌّ يحدثُ ثقوباً في الجلدِ، ولا تسيلُ دماءً، لأنَّ الدماءَ جمدَتْ في العروقِ، المهم ألا تغمضَ عينيْكَ، ألا تنامَ، فمنْ يُزينُ لهمْ وهنُهمْ أنْ يستسلموا للنعاسِ، يموتوا في غضونِ ساعاتٍ، إذْ تتوقفُ دورةُ الدماءِ في الشرايينِ، فتجمدُ، ويحلُّ الصقيعُ في الدماغِ وفي القلبِ، فلكيْ نقاومَ البردَ الشديدَ ينبغي أنْ نبقى متيقظينَ، أنْ نحركَ أقدامَنا، أنْ ننطنطَ في مكانِنا، أنْ نتكلمَ، أنْ نحدثَ أنفسَنا، أنْ نتغافلَ عنْ وخزِهِ، أنْ ننكرَ وجودَهُ، أنْ نرفضَهُ..."[3].

والبردُ جزءٌ منْ فضاءِ المكانِ الصحراويِّ، فالصحراءُ الواسعةُ الممتدةُ حصرتْ في زنازينَ ضيقةٍ أشبهَ بالقبورِ، وبقيَ البردُ المتولدُ في ليلِ الصحراءِ حارساً قاسياً يترصدُهمْ ليمنعَ عنهمُ النومَ والراحةَ.

ويمثلُ الطعامُ نوعاً منَ العقابِ الساديِّ تجاهَ الآخرِ، ممَّا يدفعُ الشخصياتُ لهذا الصراخِ الجنونيِّ المثقلِ بالوجعِ والحقدِ "النشوياتُ كآبتي، وصحبي، وزائري، وعادتي القسريةُ، وبقائي، وحقدي

(1) تلك العتمة الباهرة:40.

(2)المصدر السابق:10.

(3)المصدر السابق 41.

الصـميميُّ، وحبـي المسـتنفذُ، المحـرَّقُ، المرمـيُّ، حصـتي مـنَ السـعراتِ، جنـوني الملحـاحُ! نشـوياتٌ ألتهمُها ثمَّ أطردُها منْ معدتي...على هذا النحوِ أمضيْتُ ثمانيةَ عشرَ عاماً، وبالضبطِ ستةُ آلافٍ وستمائةٍ وثلاثةٌ وستون يوماً، لا أطعمُ إلا النشوياتُ والخبزُ اليابسُ، لمْ أعرفِ اللحمَ، لمْ أعرفِ السمكَ، وينبغي ألَّا أقولَ أُطعمتُ؛ بلْ أُبقيتُ على قيدِ الحياةِ"[1].

وحصـةُ المـاءِ القليلـةُ التـي لا تتجـاوزُ خمسَ ليتراتٍ، مختلطـةً بالأكدارِ والقذارةِ، استكمالاً لحلقاتِ شقاءِ المكانِ، "كنتُ أملكُ كرازاً منَ البلاستيكِ أسكبُ فيهِ الماءَ، وأدعُهُ يوماً كاملاً ليرسبَ وقدْ تجمَّعت في قعرِ الكرازِ طبقةٌ منَ الوحلِ والقذاراتِ اللزجةِ"[2].

ونجـمَ عـنْ ذلـكَ شـيوعُ الأمـراضِ والأوجـاعِ، وأصـبحَتْ عبـارةٌ عـنْ مركـبٍ مـنَ العاهـاتِ والأمراضِ التي لمْ تكنْ تجدُ أبسطَ دواءٍ لعلاجٍ " لكلِّ واحدٍ منّا موضعٌ منْ جسمِهِ أوْ دماغِهِ أصابَهُ التلفُ، تفاقَمَتْ كلُّ أمراضِنا وكلُّ أوجاعِنا، وما منْ طبيبٍ، تلكَ هيَ القاعدةُ"[3].

فيحلُّ المرضُ الطارئُ إلى ساكنٍ دائمِ الأوجاعِ في الأجسادِ المهترئةِ المتفسخةِ، لذا كانَ العطبُ والعفنُ يتسللُ إلى الأجسادِ ينهشُ عافيتَها، ويمنعُها منَ الحركةِ والحياةِ؛ لتتحولَ إلى كتلةٍ منَ اللحمِ التالفِ التي تشكَّلُ عبئاً على الجسد، " كانَ العفنُ ينالُ منْ أجسادِنا عضواً تلوَ آخرَ، والشيءُ الوحيدُ الذي تمكنْتُ منَ الحفاظِ عليْهِ هوَ رأسي؛ عقلي..."[4]

وفضاءُ السجنِ مسكونٌ بالعتمةِ والعزلةِ والصمتِ، إذ تُجرّدُ الحواسَ منْ وظائفِها المعتادةِ، فالعتمـةُ الصـدمةُ الأولـى " حينَ رفعُوا العصابةَ عنْ عينـيَّ لمْ أرَ سوى العتمـةِ، ظننْتُ أنـي فقدْتُ البصرَ، لقدْ وضعْنا في سجنٍ مؤبدٍ شُيدَ لكي يبقى، إلى الأبدِ، غارقاً في الظلماتِ"[5].

كانتِ الشمسُ شيئاً يسمعُ عنهُ ولا يُرى, والضوءُ ذكرى زمنٍ جميلٍ ولّى، لمْ يكنْ أمامَهم سوى الاستسلامِ لعتمةٍ أبديةٍ ماتَ فيها الكثيرونَ وجنَّ الآخرونَ واهترأتْ عظامُ الباقي، ومنْ بقيَ حياً سيتعذَّبُ بعالمِ العتمةِ المدونِ على غشاءِ الليلِ، "لكنْ أينَ كنَّا ؟ كنَّا بلغْنا المكانَ منْ دونِ أبصارِنا، أكانَ الليلُ؟ الأرجحُ أنَّهُ كانَ، فالليلُ سيكونُ صحبتَنا ومرتعَنا وعالمَنا ومقبرتَنا، كانتْ تلكَ أولَ معلومةٍ بلغتْني، فبقائي حياً, وتعذيبي واحتضاري، أمورٌ مدونةٌ على غشاءِ الليلِ أدركْتُ ذلكَ على الفورِ"[6].

([1]) تلك العتمة الباهرة:46.

([2])المصدر السابق:11.

([3])المصدر السابق:57.

([4])المصدر السابق:125.

([5])المصدر السابق:31.

([6])المصدر السابق:8.

Published by Arab Journals Platform, 2016

يبرزُ السؤالُ في مطلعِ الاقتباسِ السرديِّ، منبئاً عنْ حيرةِ الشخصيةِ السجينةِ، ثمَّ يتكررُ السؤالُ إمعاناً في التيهِ والحيرةِ، لذا تغرقُ الذاتُ في بحرٍ عدميٍّ منَ الخواءِ والصمتِ "... لبثْتُ صامتاً لمْ أكنْ أفكرُ في شيءٍ كنْتُ أحاولُ أنْ أتلاشى في العدمِ فلا أسمعُ شيئًا ولا أحسُّ بشيءٍ"[1].

والاستغراقُ في الظلمةِ يستدعي السؤالَ عنِ النورِ (النورُ! ما هوَ)؛ لأنَّ الظلمةَ هيَ الحقيقةُ المطلقةُ القائمةُ أمامَهم التي تغوصُ في حيواتِهم، لذا يبرزُ السؤالُ المثيرُ للوجعِ (ما هو؟)، حيثُ لا جوابَ، فالصمتُ رفيقُهم وخدنُهم الذي لا يفارقُهم: "صمتُ الليلِ، وكانَ ضروريًا لنا، صمتُ الرفيقِ الذي يغادرُنا ببطءٍ، الصمتُ الذي نلزمُهُ شارةَ حِدادٍ، صمتُ الدمِ الذي يجري متباطئاً، الصمتُ الذي ينبئُنا بوجهةِ سيرِ العقاربِ، صمتُ الصورِ التي تلحُّ وتلحُّ على أذهانِنا، صمتُ الحراسِ الذي يعني الكللَ والروتينَ، صمتُ ظلِّ الذكرياتِ المحترقةِ، صمتُ السماءِ الداكنةِ التي تكادُ لا تهدينا، ولوْ علامةٌ واحدةٌ، صمتُ الغيابِ، غيابُ الحياةِ الباهرِ[2].

هذا الصمتُ القاتلُ المتغلغلُ في كلِّ تفاصيلِ الحياةِ، الصمتُ المتآمرُ على الإنسانِ والمتحالفُ معَ السجانِ، قلبُ حياتِهمْ إلى موتٍ بطيءٍ طويلِ المراحلِ، ولمْ تكنِ العتمةُ والصمتُ هما أدواتُ القتلِ البطيءِ، بلْ كانَتِ العزلةُ التامةُ أداةً ثالثةً يكملونَ بها الإطباقَ على ما تبقى من إحساسِهم بالحياةِ، ولحسنِ حظِّهمْ أنَّ أصواتَهم لمْ تجفَّ فكانَتْ وسيلتُهمُ الوحيدةُ في التواصلِ بينَهمْ " فيما كنّا نحيا، جميعًا، في عزلةٍ تامةٍ، معرَّضين لشتى أنواعِ المرضِ واليأسِ، كلُّ يومٍ كانَ عبدُ القادرِ يطالبني بأنْ أحكيَ لهُ حكايةً، يتوسلُ قائلًا:" سليم، يا صديقي، يا أديبَنا، يا صاحبَ المخيلةِ الرائعةِ، أرِ لي عطشي، فبالنسبةِ إلي، كلُّ عبارةٍ هيَ كوبُ ماءٍ عذبٍ، ماءٍ رقراقٍ، بإمكاني الاستغناءُ عنْ أطباقِ نشوياتِهمْ، وأنْ أقاسمَكَ حصتي منَ الماءِ؛ ولكنْ، أرجوك، احكِ لي حكايةً، حكايةً طويلةً مجنونةً. أحتاجُ إليها. إنَّها أمرٌ حيويٌّ بالنسبةِ إليّ، إنَّها رجائي، هوائي، حريتي، سليم، الذي قرأَ كلَّ شيءٍ، ويحفظُ غيبًا كلَّ أبياتِ الشعرِ، بالنقاطِ والفواصلِ، الذي يعيدُ خلقَ العالمِ الآخرِ حيثُ كلُّ شيءٍ ممكنٍ، سليم هذا لمْ يتركْني وحيداً، أرجوك لا تدخلْني في النسيانِ، مرضي لا يبرأُ إلا بالكلماتِ والصورِ..." [3].

هذه الحكايا وهذا التواصلُ زادُهُمْ للبقاءِ والصمودِ، وسيلتُهم للنجاةِ، رجاؤهم هواؤهم، حريتُهم المسلوبةُ، هيَ عطرُ الحياةِ الذي يبقيهم أحياءً.

(1) تلك العتمة الباهرة:14.

(2)المصدر السابق:66.

(3)المصدر السابق:94.

ويُعدُّ الزمانُ أحدَ العناصرِ الرئيسةِ المكونةِ للحياةِ، والإحساسُ بالزمنِ يمدُّ الإنسانَ بالحماسِ والسعادةِ والإحساسِ الدائمِ بالحياةِ، رغْمَ أنَّهُ: "امتدادٌ موهومٌ غيرُ قارٍّ الذَّاتِ، مُتَّصِلُ الْأَجْزَاءِ" [1]، فهوَ: خيطٌ وهميٌّ مسيطرٌ على كلِّ الأنشطةِ والأفكارِ[2].

وقدْ عاشَ أولئكَ السجناءُ في فضاءِ الموتِ، في عزلةٍ تامةٍ مطلقةٍ عنِ الزمانِ والإحساسِ بهِ، "منذُ ليلةِ العاشرِ منْ تموز 1971 توقفَتْ سنواتُ عمري، لمْ أتقدمْ في السنِّ ولمْ أجدْ صبايَ، منْ يومِها فقدْتُ سنّي، فلمْ يعُدْ باديًا على محيايَ، والواقعُ أنّي ما عدْتُ هناك لكيْ أمنحَ عمري وجهاً، إذْ وقفْتُ ناحيةَ العدمِ هناكَ حيثُ لا وجودَ للزمنِ..."[3].

يتمططُ الزمانُ؛ بلْ يتكومُ على نفسِهِ كأفعى تتهيأُ للانقضاضِ، وينقلبُ سوطاً بيدِ الجلادِ تتعذبُ بهِ الأرواحُ والأجسادُ، الزمنُ الذي لا سلطةَ للإنسانِ عليهِ يتحكمُ بتفاصيلِهِ الجلادُ ويسحبُ منْهُ كلَّ تفاصيلِهِ الرائعةِ، المتعلقةِ بالثانيةِ والدقيقةِ والساعةِ واليومِ والصباحِ والمساءِ؛ ليغدوَ هوةً سوداءَ لا قرارَ لها.

ويمايزُ الدارسون بينَ الزمنِ السرديِّ العامِّ الذي ينتظمُ الروايةَ، والزمنِ النفسيِّ للشخصيات، أمَّا الزمنُ في قبورِ "تزمامارت" فهوَ الزمنُ النفسيُّ: وهوَ زمنُ الشعورِ والوعيِّ الباطنيِّ للعالمِ الخارجيِّ[4]، وهوَ الذي يهيمنُ على أجزاءِ الروايةِ، ويخترقُ الشخصياتِ والأحداثَ والمكانَ طولاً وعرضاً، وهذا الزمنُ مليءٌ بالتقطيعِ والتخليصِ والتمطيطِ، ويلتفُّ في داخلِهِ إحساس الشخصيات بالزمنُ، وهذا الزّمنُ الشّخصيُّ جوهرُ الّرواية، وإحدى تجلياتِ الشقاءِ الإنسانيِّ، فيتوقفُ الزمنُ ويتوقفُ الإحساسُ الناعمُ بهِ.

وحارسُ المكانِ المتحكمُ في هذا الفضاءِ لا يقلُّ قسوةً ولؤماً عنِ المكانِ ذاتِهِ، فالقمندارُ قائدُ السجنِ مثالٌ لجفافِ الإنسانِ وقسوتِهِ وتوحشِهِ "القمندارُ، الضابطُ الخفيُّ، كانَ هوَ الرعبُ، كانَ الحراسُ يتحدثونَ عنهُ كأنّهُ قطعةٌ منَ المعدنِ، لا يلينُ، غيرُ آدميٍّ، قابضٌ على كلِّ السلطاتِ، كانوا يرددونَ: "القمندارُ رجلٌ منْ حديدٍ" نحتَ منْ خامةٍ على حدةٍ، نحتَ في ضربٍ منَ البرونزِ أوِ الفلذِّ[5]، إنَّهُ "بلا إحساسٍ لا يرحمُ غليظُ القلبِ، قلْ: إنّهُ الشيطانُ بعينِهِ"[6].

(1) الكليات، أبو البقاء الكفوي: 486، ت: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة (بيروت) ط1993/2.

(2) بناء الرواية، عبد الفتاح عثمان:27، مكتبة الشباب (مصر) ط1/ 1982.

(3) تلك العتمة الباهرة:12.

(4) انظر، المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث، أحمد الخفاجي:342، دار صفاء (عمان) ط1/ 2012.

(5) تلك العتمة الباهرة:58.

(6) ذهاب وإياب إلى الجحيم:129.

Published by Arab Journals Platform, 2016

فالإنسانُ الذي فقدَ إنسانيتَهُ، انقلبَ ذئباً ينهشُ جسدَ السجينِ وروحَهُ، ويمثّلُ حضورُهُ امتداداً لشقاءِ المكانِ، وهو ينتمي إلى هذا الفضاءِ: "إني قائدُكمْ وأُدعى دبّاحاً، لمْ تكنْ ليَ يومًا مشاعرٌ، لا طيبةٌ ولا رديئةٌ، إنّي في خدمةِ وطني وربي ومَلكي، لقدْ كنْتُم ثلاثةً وعشرينَ عندما وصلتُ إلى هذا السجنِ، ولمْ يتبقَّ منْكمْ سوى أربعة، وكما تلاحظونَ مهمتي ليستْ مكتملةً مائةً في المائةِ، وليشهدُ اللهُ أني أديْتُ واجبي بانضباطٍ واستقامةٍ ودقةٍ، ولكنْ ما باليدِ حيلةٌ، ووجودُكمْ ها هُنا برهانٌ على أنَّ اللهَ هوَ الذي يشاءُ"[1].

ينتقلُ السارِدُ منْ ضميرِ (الأنا) إلى ضميرِ (الأنت)، ليعكسَ بضميرِ المواجهةِ (أنت) مضموناً سريالياً عبثياً، فمهمتُهُ القتلُ البطيءُ فهوَ يشعرُ بتأنيبِ الضميرِ؛ لأنَّ أربعةً منْهمْ ما زالوا أحياءً، وتفسيرُ هذا أنّ "ممارسةَ التعذيبِ تحتاجُ إلى إلغاءِ الشعورِ بالذنبِ أو تعليقِهِ وهو ما يتمُّ منْ خلالِ إسباغِ المشروعيةِ على التعذيبِ بلْ وجعلِهِ عملًا اقتصاصياً يكتسبُ دلالةَ الواجبِ النبيلِ"[2].

أمَّا الجنودُ والسجانونَ فقدِ اخْتيروا بعنايةٍ، للقيامِ بأقذرِ الأعمالِ، فلا مشاعرَ لديْهمْ ولا قيمَ إنسانيةٍ، وبعضُهمْ أوفى في اللؤمِ منْ بعضٍ، لذا يفاضلُ السارِدُ في القسوةِ بينَ سجانٍ وسجانٍ، "مِنْ بينِ الحراسِ الثمانيةِ كانَ اثنانِ هما الأشدُّ قسوةً وسوءاً، فنطس، الرجلُ ذو الأسنانِ الذهبِ، النحيلُ، المديدُ القامةِ؛ كانُ يبصُقُ دائماً ويبدي لؤماً شديداً، عندَما ينطقُ لا يستخدمُ سوى العباراتِ البذيئةِ والشتائمِ، وكنَّا نتجنبُ الردَّ عليهِ تاركينَ لهُ التخبطَ في فظاظتِهِ، ثمَّ بلغْنا في ما بعدُ، أنَّهُ كانَ يحررُ تقاريرَ بزملائِهِ الذينَ لا يضاهونَهُ لؤماً في التعاطي معَنا، متهمًا إياهُمْ بالضعفِ، وحتى بالتعاطفِ معَ "الكلابِ والخونةِ"[3].

ووصفُهمْ بالخونةِ هوَ مسوغٌ لتعذيبِهمْ وتحقيرِهمْ ومسخِهمْ، إذْ تُستبعدُ الضحايا منْ قائمةِ المواطنةِ والقوميةِ لتبريرِ قمعِهمْ ومسخِهم[4].

يُمعنُ السارِدُ في وصفِ أشياءِ المكانِ وفضائِهِ؛ لكيْ تتعمقَ سوداويةُ المكانِ ويبرزُ دورُهُ الحقيقيُّ في تعذيبِ الشخصياتِ؛ لأنَّ المكانَ في روايةِ القمعِ كانَ لهُ أبلغُ الأثرِ في تحديدِ علاقاتِ الشخصياتِ ببعضِها وعلاقتِهمْ بالحياةِ، ولا تقومُ روايةُ القمعِ إلا بتفاعلِ الشخصياتِ السرديةِ معَ المكانِ وعلاقتِها بالمكانِ، ولذا يحتلُّ وصفُ المكانِ موقعاً متقدماً، لا في ذكرِهِ فقط، لكنْ في أبعادِهِ وطقوسِهِ ودلالتِهِ السرديةِ والشعوريةِ وعلاقتِهِ بالشخصياتِ، لا سيَّما رواية القمعِ هيَ سيرٌ ذاتيةٌ لناجينَ

(1) تلك العتمة الباهرة:197.

(2) الإنسان المهدور:154.

(3) تلك العتمة الباهرة:58.

(4) انظر، سيكولوجية العنف:22.

منَ الموتِ والقمعِ، فيأخذُ بعداً موضوعيًّا في الوصفِ، فهوَ ليسَ مكاناً مُتَخيلاً منْ صنعِ الخيالِ، إنّهُ مكانٌ واقعيٌّ ارتبطَ بالذاكرةِ، وعاشتْهُ الشخصيةُ الإنسانيةُ واقعاً وحقيقةً، ولذا عنيتْ روايةُ القمعِ بوصفِ شَقاءِ المكانِ؛ لتكشفَ شقاءَ الإنسانِ السجينِ القابعِ في هذا المكانِ، "فهيَ تستغرقُ في اليوميِّ والتفصيليِّ والتسجيليِّ الحيِّ، وكأنَّها وثيقةٌ حقيقيةٌ أو مذكراتٌ حميميةٌ"[1].

وهذا المكانُ المغلقُ يمثلُ قهراً للشخصياتِ السرديةِ، وقدْ وضعَتْ فيهِ بغيرِ إرادتِها، فسطوةُ المكانِ وقهرُهُ في روايةِ القمعِ جعل الرواية، رواية "قمع المكان" فهو شريكٌ كاملٌ للسجانِ في قمعِ الإنسانِ العربيِّ بكلِّ أبعادِهِ وتفاصيلِهِ الكبيرةِ والصغيرةِ، و"مجردُ الإشارةِ للمكانِ تجعلُنا ننتظرُ قيامَ حدثٍ ما، وذلكَ أنَّهُ ليسَ هناكَ مكانٌ غيرُ متورطٍ في الأحداثِ"[2].

فالمكانُ يتسمُ بالعداءِ والقسوةِ، و"يتخذُ هذا المكانُ صفةَ المجتمعِ الأبويِّ بهرميةِ السلطةِ في داخلِهِ وعنفِهِ الموجهِ لكلِّ مَنْ يخالفُ التعليماتُ وتعسفِهِ الذي يبدو كأنَّهُ ذو طابعٍ قدريٍّ"[3].

فهوَ المكانُ الشمسُ الذي يلفحُ بفضائِهِ الشخصياتِ ويعذبُها، فهوَ مصدرُ شقائِها، لذا ظلَّ الحجرُ الأسودُ يمثلُ المكانَ الظلَّ للشخصيةِ الروائيةِ " سأغادرُ الحفرةَ، سأذهبُ للمسِ حجرِ الكعبةِ الأسودَ في مكةَ، والحجرُ الأسودُ ذاكَ، حجرُ البَدْءِ الذي حفظَ بصمةَ إبراهيمَ، والذي تختلطُ ذاكرتُهُ بذاكرةِ العالمِ، هو الذي خلَّصني، ما زلتُ مؤمناً بذلكَ، ولا أدري لِمَ أقامَ تفكيري على هذا الرمزِ، كانَ نقطةَ هدايتي، ونافذتي على الجهةِ المقابلةِ منَ الليلِ، أفتحُها فأبصرُ ما هوَ مشرقٌ"[4].

وهذا الاستباقُ وهو: "تداعي الأحداثِ المستقبليةِ التي لمْ تقعْ بعدُ، واستبقها الراوي في الزمنِ الحاضرِ"[5]، أو الاستشرافُ المأمولُ الذي كانَ يدغدغُ ذاكرةَ السجينِ، ونفسَهُ، هوَ مصدرُ قوتِهِ وسببُ صمودِهِ، وعلامةُ انتصارِهِ في معركتِهِ القاسيةِ معَ الموتِ والنسيانِ واليأسِ.

واللغةُ شعريةٌ صوفيةٌ مكثفةٌ، موجعةٌ تسيلُ منْ رحمِ العتَمةِ والصمتِ والعزلةِ، وهي أشبهُ بمونولوجٍ طويلٍ، ينثالُ على صفحةِ الذاكرةِ المنتصرةِ على التدميرِ والفناءِ.

(1) السمات الفنية في رواية القمع العربية، نزيه أبو نضال، مجلة فصول (مصر)، مج16، ع3، 1997:ص120.

(2) بينية الشكل الروائي، حسن بحراوي:30، منشورات المركز الثقافي العربي (الدار البيضاء) ط1/ 1990.

(3) الرواية العربية: واقع وآفاق، مجموعة مؤلفين:226، دار ابن رشد (بيروت) ط1/1981

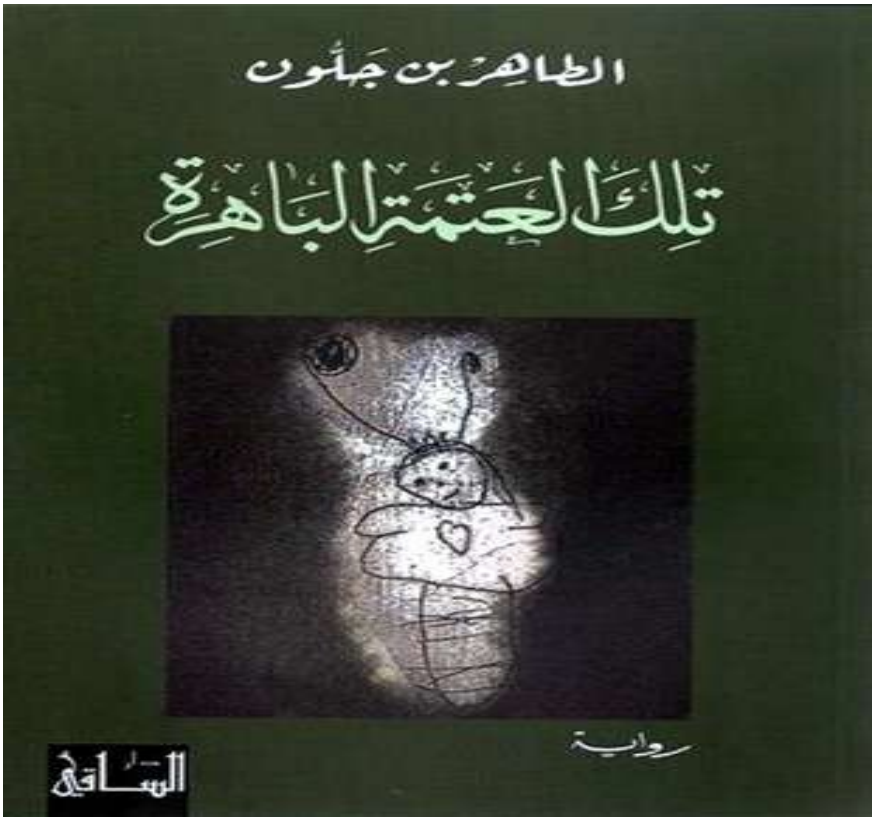
(4) تلك العتمة الباهرة:60.

(5) انظر، بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مراد مبروك:66، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط/2006.

خاتمة ونتائج

- مثّلتْ روايةُ القمعِ تياراً أصيلاً في واقعِ الروايةِ العربيةِ الحديثةِ، وتعددَتِ الأمكنةُ المفرزةُ لهذهِ الظاهرةِ بحيثُ تكادُ تشملُ مجملَ المكانِ العربيِّ.
- قلّتِ الدراساتُ العلميةُ حولَ روايةِ القمعِ، وما يزالَ الالتفاتُ إلى هذه الظاهرةِ قليلاً، على الرغمِ منْ أصالةِ هذه الروايةِ.
- جسّد الغلاف علامة مرئيّة، دالة شارحة للنص الروائي، وحوى بين طياته أهم الثّيمات المهيمنة على الرّواية، كالقمع، والصمت، والموت، والعزلة، والعتمة، والمسخ.
- تجلّى الانزياحُ السيميائيُّ في نحتِ العنوانِ الذي اتكأَ على قيمتيِ "المكانِ واللونِ" الداكنِ، كطائفةٍ منْ رواياتِ السجنِ والقمعِ.
- نجحَ السارِدُ في توظيفِ الضميرِ الثاني، وهوَ بذلكَ يشتركُ معَ رواياتِ السجنِ الأخرى؛ لأنَّ المكانَ مغلقٌ، والسارِدَ هو العينُ التي تنقلُ الأحداثَ.
- تتكدَّسُ الروايةُ بحكاياتِ الموتِ، ولا يبدو الموتُ ثيمةً مضمونيةً فقط، بلْ يغدو الموتُ بطلاً قاتلاً، ومحركاً رئيساً للأحداثِ في الروايةِ والحياةِ في تزمامارت.
- تعددَتْ أسبابُ الموتِ والفناءِ في الروايةِ، وقدِ اشتركَتْ جميعُها في القسوةِ والفظاعةِ، ولا مبالاةِ السجانِ، واستسلامِ السجينِ.
- يبدأُ دوارُ الموتِ بالمرضِ والجنونِ والتفسخِ والعطبِ، ثمَّ الاستسلامِ والانتظارِ، ويسيطرُ على مشهدِ الاحتضارِ الهذيانُ والغمغمةُ ثمَّ الصمتُ الأبديُّ.
- كانتِ الصياغةُ السرديةُ تتوافقُ ومضمونَ كلِّ حكايةِ موتٍ، وكانتْ تسهمُ في نقلِ مشاهدِ الاحتضارِ والموتِ بدقةٍ سرديةٍ عاليةٍ.
- وظّفَ السارِدُ جملةً منْ تقاناتِ السردِ، التي حضرَتْ بعفويةٍ وبدونِ كثافةٍ، فالسردُ تركزُ على وجعِ المضمونِ معَ قلةِ الاحتفالِ بأدواتِ السردِ.
- اقتربَ وصفُ المكانِ منَ الصيغةِ التقريريةِ، وقدِ استخدمَ فيهِ الأرقامَ لتحملَ دلالةً توثيقيةً، تمتازُ بها روايةُ القمعِ، التي تأخذُ طابَعَ التسجيلِ والتوثيقِ واستخدامِ الأعدادِ والأسماءِ الحقيقيةِ في وصفِ معالمِ المكانِ أوْ عددِ المعتقلينِ وأسمائِهِمْ وطعامِهِمْ وحياتِهِمْ؛ لأنَّ روايةَ القمعِ –في جملتِها– سيرٌ ذاتيةٌ للناجينَ منَ السجنِ والموتِ.
- تعذَّبَتِ الشخصياتُ بأبعادِ المكانِ الفيزيائيةِ والهندسيةِ، وفضاءاتِ المكانِ المتعددةِ، المكتنزِ بأدواتِ التعذيبِ والقهرِ والمسخِ.
- كانَ فضاءُ المكانِ فضاءً خطراً على السجناء، معادياً قاتلاً مفضياً إلى الموتِ أوِ الأذى والألمِ المبرّحيْنِ.

- يحتلُّ المكانُ وفضاؤهُ موقعاً متقدماً، لا في ذكرِهِ فقط، بلْ في أبعادِهِ وطقوسِهِ ودلالتِهِ السرديةِ والشعوريةِ وعلاقتِهِ بالشخصياتِ.
- يتمططُ الزمانُ بلْ يتكومُ على نفسِهِ كأفعى تتهيأُ للانقضاضِ وينقلبُ عدواً للإنسانِ السجينِ، وسوطًا بيدِ الجلادِ تتعذبُ بهِ الأرواحُ والأجسادُ، ويسحبُ الجلادُ منهُ كلَّ تفاصيلِهِ الرائعةِ المتعلقةِ بالثانيةِ والدقيقةِ والساعةِ واليومِ والصباحِ والمساءِ؛ ليغدوَ هوةً سوداءَ لا بدايةَ لها ولا قرار.
- اللغةُ شعريةٌ صوفيةٌ مكثفةٌ، موجعةٌ تسيلُ منْ رحمِ العتَمةِ والصمتِ والعزلةِ، أشبهُ بمونولوجٍ طويلٍ، ينثالُ على صفحةِ الذاكرةِ المنتصرةِ على التدميرِ والفناءِ.



مراجع الدراسة:

إبراهيم، عبدالله (1990): المتخيل السردي –مقاربات نقدية في التناص والرؤى والدلالة، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

أريستوفانيس (2012): الضفادع (مسرحية) ، ، ترجمة: عبد المعطي شعراوي، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، الطبعة الأولى.

إسماعيل، عزوز (2013): عتبات النص في الرواية العربية "دراسة سيميولوجية سردية"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

الأصمعي، (أبو سعيد عبدالملك قريب) (د.ت): الأصمعيات، تحقيق: أحمد محمد شاكر، وعبدالسلام هارون، دار المعارف، مصر، الطبعة الرابعة.

الأنصاري، ابن هشام (1987): مغني اللبيب عن كتب الأعاريب، تحقيق: محمد محيي الدين عبدالحميد، المكتبة العصرية، بيروت.

أيوب، محمد (2001): الزمن والسرد القصصي في الرواية الفلسطينية المعاصرة، دار سندباد للنشر والتوزيع، مصر، الطبعة الأولى.

بحراوي، حسن (1990): بنية الشكل الروائي، منشورات المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

بن جلّون، الطاهر (2002): تلك العتمة الباهرة (رواية)، ترجمة: بسام حجار، دار الساقي، بيروت، الطبعة الأولى.

بن مالك، رشيد (2006):السيميائيات السردية، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، الأردن، الطبعة الأولى.

جواد، فاتن (2010): اللون لعبة سيميائية – بحث إجرائي في تشكيل المعنى الشعري، دار مجدلاوي ،الأردن، الطبعة الأولى.

الجويدي، مهدي صلاح (2012): التشكيل المرئي في النص الروائي الجديد، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى.

حبيلة، الشريف (2010): الرواية والعنف "دراسة سوسيو نصية في الرواية الجزائرية المعاصرة"، عالم الكتب، إربد، الطبعة الأولى.

حجازي، سمير (د.ت): معجم المصطلحات فروع الأدب المعاصرة ونظريات الحضارة، مكتبة جزيرة الورد، القاهرة.

حجازي، مصطفى (2005): الإنسان المهدور دراسة تحليلية نفسية اجتماعية ، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، الطبعة الأولى.

الحجمري ، عبد الفتاح (1998): تخيل الحكاية – بحث في الأنساق الخطابية لرواية مالك الحزين لإبراهيم أصلان، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، الطبعة الأولى.

حمداوي، جميل (1997): السيميوطقيا والعنونة، مجلة عالم الفكر، الكويت، المجلد الخامس والعشرون، العدد الثالث (يناير–مارس).

الخفاجي، أحمد (2012): المصطلح السردي في النقد الأدبي الحديث، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى.

خليفة، مصطفى (2010): القوقعة "يوميات متلصص" (رواية)، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية.

دياب، محمد حافظ(1985): جماليات اللون في القصيدة العربية، مجلة فصول، مصر، المجلد الخامس، العدد الثاني، يناير– مارس 1985.

الرازي، الفخر (1981): التفسير الكبير، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع ، بيروت، الطبعة الأولى.

الرايس، محمد (2000): ذهاب وإياب إلى الجحيم "مذكرات محمد الرايس"، ترجمة: عبد الحميد جماهري، منشورات الاتحاد الاشتراكي، الرباط، الطبعة الأولى.

رحيم، عبد القادر (2008): العنوان في النص الأدبي– أهميته وأنواعه، مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية، العددان الثاني والثالث، جامعة محمد خيضر (بسكرة) الجزائر.

ريكاردو، جان (1997): قضايا الرواية الحديثة، ترجمة: صياح الجهيم، وزارة الإرشاد القومي، دمشق، الطبعة الأولى.

الزبيدي (محمد مرتضى)، (1965): تاج العروس من جواهر القاموس(المجلد الثالث)، تحقيق: عبدالستار أحمد فراج، ومصطفي حجازي، دار الهداية للطباعة والنشر والتوزيع، الكويت، د.ط.

السيوطي، جلال الدين (1992): هَمْع الهوامع في شرح جمع الجوامع ، تحقيق: عبدالعال سالم مكرم، مؤسسة الرسالة، بيروت، الطبعة الأولى.

شقروش، شادية (2002): سيمياء العنوان في ديوان (مقام البوح) للشاعر عبدالله العشي، جامعة محمد خيضر (بسكرة) الجزائر.

الصقر، إياد محمد (2010): فلسفة الألوان، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى.

صليبا، جميل (1973): المعجم الفلسفي، دار الكتاب اللبناني، بيروت، الطبعة الأولى.

ضرغام، عادل (2010): في السرد الروائي، منشورات الاختلاف ،الجزائر، الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت، الطبعة الأولى.

عبيد، محمد صابر (2011): التجربة والعلامة القصصية، عالم الكتب الحديث، إربد، الطبعة الأولى.

عثمان، عبد الفتاح (1982): بناء الرواية، مكتبة الشباب ،القاهرة، الطبعة الأولى.

عمر، أحمد مختار (1997): اللغة واللون، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، الطبعة الثانية.

غلاييني، مصطفى (1987): جامع الدروس العربية، المكتبة العصرية ، بيروت، الطبعة الحادية والعشرون.

الكفوي، أبو البقاء (1993): الكليات، معجم في المصطلحات والفروق اللغوية، تحقيق: عدنان درويش، محمد المصري، مؤسسة الرسالة ،بيروت، الطبعة الثانية.

مالكي، فرج (2003): عتبة العنوان في الرواية الفلسطينية (دراسة في النّص الموازي)، جامعة النجاح الوطنية، نابلس، فلسطين.

مبروك، مراد (2006): بناء الزمن في الرواية المعاصرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، د.ط.

مجموعة مؤلفين(1981): الرواية العربية: واقع وآفاق، دار ابن رشد ، بيروت، الطبعة الأولى.

مرتاض، عبد الملك (1998): في نظرية الرواية –بحث في تقنيات السرد، عالم المعرفة ،الكويت، د.ط.

ابن منظور (محمد بن مكرم)، (2003): لسان العرب، تحقيق: عبد المنعم خليل ابراهيم، دار الكتب العلمية للنشر والتوزيع، بيروت.

منيف، عبد الرحمن (د.ت): شرق المتوسط (رواية)، المكتبة العالمية ، بغداد، د.ط.

أبو ناصر، موريس(1979): الألسنية والنقد الأدبي في النظرية والممارسة، دار النهار للنشر والتوزيع, بيروت، د.ط.

أبو نضال، نزيه (1997): السمات الفنية في رواية القمع العربية، مجلة فصول، مصر، المجلد السادس عشر، العدد الثالث.

الهواري، أحمد (2003): نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر، عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، مصر، الطبعة الأولى.

ولسون، كولن (2006): سيكولوجية العنف "أصول الدافع الإجرامي البشري"، ترجمة: مالك الأيوبي، الأهلية للنشر والتوزيع، عمّان، الطبعة الأولى.