The Islamic University of Gaza
Deanship of Research and Graduate Studies
Faculty of Arts
Master of Arabic Language

الجامعة الإسلامية بغزة
عمادة البحث العلمي والدراسات العليا
كلية الآداب
ماجستير اللغة العربية

المكان والزمان في رواية القمع العربية

Place and Time in Repression of Arabic Novel

إِعدَادُ البَاحِثَة

لبنى عبد العزيز جبر أبو جلهوم

إِشرَافُ

الأستاذ الدُكتُور

وليد محمود أبو ندى

قُدمَ هَذا البحثُ اِستِكمَالاً لِمُتَطلباتِ الحُصولِ عَلى دَرَجَةِ الْمَاجِستِيرِ

فِي اللغة العربية بِكُليةِ الآداب فِي الْجَامِعَةِ الإِسلامِيةِ بِغَزة.

شعبان/1439هـ– أبريل/2018م

إقـــــرار

أنا الموقع أدناه مقدم الرسالة التي تحمل العنوان:

المكان والزمان في رواية القمع العربية

Place and Time in Repression of Arabic Novel

بأن ما اشتملت عليه هذه الدراسة إنما هو نتاج جهدي الخاص، باستثناء ما تمت الإشارة إليه حيثما ورد، وأن هذه الرسالة ككل أو أي جزء منها لم يقدم من قبل الآخرين لنيل درجة أو لقب علمي أو بحثي لدى أي مؤسسة تعليمية أو بحثية أخرى.

Declaration

I understand the nature of plagiarism, and I am aware of the University's policy on this.

The work provided in this thesis, unless otherwise referenced, is the researcher's own work, and has not been submitted by others elsewhere for any other degree or qualification.

Student's name:	**لبنى عبد العزيز جبر أبو جلهوم**	اسم الطالب:
Signature:		التوقيع:
Date:	30-4-2018م	التاريخ:

الرقم: ج س غ/35/
Ref:

التاريخ: 2018/05/29م
Date:

نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير

بناءً على موافقة عمادة البحث العلمي والدراسات العليا بالجامعة الإسلامية بغزة على تشكيل لجنة الحكم على أطروحة الباحثة/ **لبنى عبد العزيز جبر ابو جلهوم** لنيل درجة الماجستير في كلية **الآداب**/ قسم **اللغة العربية** وموضوعها:

المكان والزمان في رواية القمع العربية

Space and Time in the Novel Arab

وبعد المناقشة التي تمت اليوم **الثلاثاء 13 رمضان 1439**هـ الموافق **2018/05/29**م، الساعة **الحادية عشرة صباحاً**، في قاعة مبنى **اللحيدان**، اجتمعت لجنة الحكم على الأطروحة والمكونة من:

أ. د. وليد محمود أبو ندى	**مشرفاً ورئيساً**	.....
د. محمد شحادة تيم	**مناقشاً داخلياً**	.....
د. عبد الفتاح أحمد أبو زايدة	**مناقشاً خارجياً**	.....

وبعد المداولة أوصت اللجنة بمنح الباحثة درجة الماجستير في **كلية الآداب/ قسم اللغة العربية**.

واللجنة إذ تمنحها هذه الدرجة فإنها توصيها بتقوى الله تعالى ولزوم طاعته وأن تسخر علمها في خدمة دينها ووطنها.

والله ولي التوفيق،،،

عميد البحث العلمي والدراسات العليا

أ. د. مازن إسماعيل هنية

الرقم العام للنسخة	3106575	اللغة	ع

التاريخ: ١٤ / ٦ / ١٤٣٨ 20

الموضوع/ استلام النسخة الإلكترونية لرسالة علمية

قامت إدارة المكتبات بالجامعة الإسلامية باستلام النسخة الإلكترونية من رسالة

الطالب/ لبنى عبد العزيز جبر أبو جلهوم

رقم جامعي: ٤٢٢٠١٣٠٢٢٩ قسم: اللغة العربية كلية: الآداب

وتم الاطلاع عليها، ومطابقتها بالنسخة الورقية للرسالة نفسها، ضمن المحددات المبينة أدناه:

- تم إجراء جميع التعديلات التي طلبتها لجنة المناقشة.
- تم توقيع المشرف/المشرفين على النسخة الورقية لاعتمادها كنسخة معدلة ونهائية.
- تم وضع ختم "عمادة الدراسات العليا" على النسخة الورقية لاعتماد توقيع المشرف/المشرفين.
- وجود جميع فصول الرسالة مجمَّعة في ملف (WORD) وآخر (PDF).
- وجود فهرس الرسالة، والملخصين باللغتين العربية والإنجليزية بملفات منفصلة (PDF +WORD)
- تطابق النص في كل صفحة ورقية مع النص في كل صفحة تقابلها في الصفحات الإلكترونية.
- تطابق التنسيق في جميع الصفحات (نوع وحجم الخط) بين النسخة الورقية والإلكترونية.

ملاحظة: ستقوم إدارة المكتبات بنشر هذه الرسالة كاملة بصيغة (PDF) على موقع المكتبة الإلكتروني.

والله ولي التوفيق،

توقيع الطالب لبنى .....

إدارة المكتبة المركزية .....

المُلَخّص

(المكان والزّمان في رواية القمع العربية)

تناولت هَذه الرّسالة ظاهِرة القمع في الرّواية العربيّة، حيث قامت بِدِراسة تطبيقية على سِتِّ روايات تَطَرّقت إلى موضوع القمع في المُجتمع العربي، وقد اتّخَذت مِنه أساساً لِحَبكِ قِصَصِها وأحداثِها، حيث وضّحت الدّراسة مفهوم القمع لُغة واصطلاحاً، وتناولت الدّراسة أسباب نشأة القمع في المجتمع العربي ودوافعه، كما علّلت أسباب اهتمام الرّواية العربية بموضوع القمع وتناوله ضمن أحداثها، كما عالجت الرّواية عنصرين من عناصر العمل الرّوائي؛ الزَّمان والمكان، فتَحَدّثت عن بؤرة الحِصار المَكاني السّجن ودوره في تشديد الخِناق على الذّات السّجينة، وكَشَفَت عن الزّمن النّفسي الذي انطلق مِن وعي الشّخصيّة وإدراكِها للزّمن، وكانت نظرتها مليئة بالشّك والقلق، وتحدّثت عن علاقة المكان والزّمان بِتقنيّات السّرد الأُخرى كالصِّراع الذّي تَشَعّبت أوجهه وتعدّدت مناحيه ، والأحداث التّي كانت مُتراكِمة واللُغة الرّوائيّة المُتَنَوّعة، وانتهى البحث بالحديث عن أهم النّتائِج التّي خلَصت إليها الدّراسة.

كلمات مفتاحية/ المكان، الزمان، رواية، القمع، العربية.

Abstract

This study discussed the phenomena of repression in the Arabic novel through conducting an applied study on six novels that broached the repression subject in the Arab community. These novels took this phenomenon as a fundamental basis for their plots and storytelling. In this regard, the study manifested the concept of repression linguistically and *terminologically, and presented a portrayal of* its emergence and motives among Arab community. It also highlighted reasons behind the interest of the Arabic novel in repression subject and its inclusion in the novels' plot. Additionally, the study tackled the most significant elements of novelistic work in these novels, which are place and time. They described the center of the spatial blockade, the prison, and its role in tightening the rope around the prisoners' necks. They also revealed the psychological time emerged from character's alertness and perception of time and its anxious, doubtful look. This is in addition to the relation of place and time to other narrating techniques that include various shapes and twists of the conflict, the accumulative plots, and the different novelistic dialogues. In the end, the study concluded with discussing the most important results.

Keywords: place, time, novel, repression, Arabic

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿وَعَدَ اللَّهُ الَّذِينَ آمَنُوا مِنكُمْ وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ لَيَسْتَخْلِفَنَّهُمْ فِي الْأَرْضِ كَمَا اسْتَخْلَفَ الَّذِينَ مِن قَبْلِهِمْ وَلَيُمَكِّنَنَّ لَهُمْ دِينَهُمُ الَّذِي ارْتَضَىٰ لَهُمْ وَلَيُبَدِّلَنَّهُم مِّن بَعْدِ خَوْفِهِمْ أَمْنًا يَعْبُدُونَنِي لَا يُشْرِكُونَ بِي شَيْئًا وَمَن كَفَرَ بَعْدَ ذَٰلِكَ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْفَاسِقُونَ﴾

[النُّور: 55]

الإهداء

إلى روحِ مَن بَذَر فيَّ معنى العِزّة والأَنَفة، أَفتَقِدُكَ كثيراً وأتَمَنّى مِن أَعماقِ قَلبي أَن يكون هذا البحثُ صَدَقَةً جاريةً على روحك الطَّاهِرة (أبي).

إلى من تَلُفّني دَعَواتُها بِغِشاءٍ شفيفٍ مِن الدّفء والطّمَأنينة، إلى مَن زَرَعت في قَلبي مَعاني الطُّهرِ والنَّقاء وحبّ العَطاءِ دونما انتظار، إلى سَنَدي في الدُّنيا بَعد الله (أُمّي).

إلى شَريكي الّذَي يَنتَشِلَني من أقسى اللّحظات ويُعيدُني بروح جديدة، (زوجي).

إلى من أَشعَروني بِدِفءِ الأُمومة واستوطنوا قلبي (أبنائي).

إلى مَن يَعرِفون أنّ قلبي يَرتَبِطُ بهم بِرِباطٍ مَتين ويَرجو لَهُم الخَير (إخوتي)

إلى روح تَمَنّيتُ أَن تكونَ بين الحاضِرين؛ لِتَملأ المَكان بهجةً وفرحاً، روح أختي ريم.

إلى القُلوب الجَميلَة التّي تُشبِهُني (أخواتي).

إلى عمّي الغالي، وعمتيّ العزيزتين ، وخاليّ الكريمين .

إلى العائلةِ التّي تَحتَضن روحي، وأشعُرُ أنّني واحِدةٌ منهم (عائلة زوجي) عمّي وعمّتي وأخواتي.

إلى أرواح جَدّيّ وجَدّتيّ وأعمامي وعمّاتي، إلى أقاربي وعائلتي، وصديقاتي.

إلى مَن غيّبتهم السُّجون، وتركوا مُزَقَ أجسادِهم على سياطِ جلاديهم، وإلى الذين تلاشت أجسادهم، إلى سُجناء الرَّأي في كُلّ مكان.

شكرٌ وتقديرٌ

﴿وَمَا تَوْفِيقِي إِلَّا بِاللَّهِ عَلَيْهِ تَوَكَّلْتُ وَإِلَيْهِ أُنِيبُ﴾[1]

الحَمدُ لله ربّ العالمين، الحمد لله الذّي علّمنا بالقلم، الحمد لله الذي علّمنا ما لم نعلم، والصّلاةُ والسّلام على أشرف الخلق وأطهرَهم أجمعين محمد صلوات الله وسلامُه عليه، ومن سار على دربه بإحسانٍ إلى يوم الدّين أمّا بعد.

الشُّكر لله أولاً وآخِراً عِرفاناً بِفَضلِه وتوفيقه، أن وفّقَني وأعانني على إتمام هذا البحث، ومنحني شَرَفَ التَّعَلُّم والعِلمِ ، وإنّه لَمِن دواعي امتناني أَن أَتَقَدّم بأسمى آيات الشُّكر والعرفان بالجميل، إلى من كان له الفضل الكثير في إرساء دعائم هذا البحث.

بداية أَشكُرُ من أعماق قلبي والدتي الكَريمة التّي تابعت هذا البحث مُنذُ أن كان فِكرة حتّى اكتمل وأصبح رِسالةً عِلميّة، وقد كان لها الفضل الكبير في جميع مراحلي الدّراسيّة، وكانت دعواتها هي النّور الذّي يُضيء عتمة طريقي في لحظات الضعف وأعلم أنّ جميع كلمات الشُّكر لن تفي بحقّك عليّ، ولو مَكَثتُ دَهراً كامِلاً ما استطعت، وأدعو الله أن يُعينني على رَدِّ جزء مِن أفضالك الكثيرة عليّ فلك منّي كلّ الحُب والتّقدير والعرفان بالجميل ما أَمَدّني الله بالحياة.

كما أَتَقَدّمُ بالشُّكر الجَزيل إلى أُستاذي ومُشرفي الفاضل الأُستاذ الدّكتور/ **وليد محمود أبو ندى،** الذي تَفَضّل بِقَبول الإشراف على رِسالتي الماجستير، وإنّه لمن الواجِب عليّ أن أَرُدّ الفَضل لِصاحِب الفضل، فقد أسبغني بفضله وعطائه في تقويّم هذا البحث ، وأثراه بآرائه السّديدة ونظرته الثّاقِبة المُتَعَمّقة، أَتَشَرّفُ به مُشرِفاً، بعد أن كُنت إحدى طالباته في مرحلة البكالوريوس، يجزيه اللّه عنّي خير الجزاء.

كما أَتَقَدّمُ بالشُّكر الجَزيل إلى أُستاذيّ الفاضِلَين عضويّ لجنة المُناقشة اللّذين تكَرّما بقَبول مُناقشة رسالتي، وتقويمها وتنقيحها بآرائهم النّقدية النّيّرة ، الدّكتور/ **محمد شحادة تيّم** الذّي تتلمذتُ على يديه في

(1) سورة هود، آية 88.

مرحلتي البكالوريوس والماجستير فله منّي كلّ الشُّكر والتّقدير ، والأستاذ الدّكتور/ **عبد الفتّاح أبو زايدة** الذّي ناقش هذا البحث مُناقشة علميّة جادّة ، فله كلّ الشُّكر والتّقدير.

وأَتَقَدّمُ بأجمل عبارات الشُّكر والتّقدير إلى الصَّرح الشّامِخ الذي لطالما أَفتَخِرُ بانتمائي إليه، في مرحلتي البكالوريوس والماجستير، إلى منارة العِلم ومَهدِ العُلَماء (الجامعة الإسلامية) التّي زَرَعت فينا أسمى المبادئ وأرقى القيم، هيئة وإدارة، وأساتِذة وعاملين، وأخُصُّ بِالذّكرِ كُلية الآداب وعلى رأسِها عميد الكُلّية/ الدكتور **رائد صالحة** وأَخُصُّ بالّذكر قسم اللُّغة العربيّة أساتِذة وعاملين.

وكما لا يفوتني أن أشكُر كلّ من لم يَتّسِع المقام لِذِكرِه، وكان عوناً أو ترك بصمة ولو بِكَلِمة، في تشكيل هذا البحث، إلى كلّ مَن دعا لي بالخَير والتّوفيق، أسأل الله أن يجعل جهده في ميزان حسناته، وأن يجزيه عنّي خير الشُّكر والجزاء.

الباحِثة/ لبنى عبد العزيز أبو جلهوم

فهرس الموضوعات

إقرار ..... أ
نتيجة الحكم على أطروحة ماجستير ..... ب
المُلَخّص ..... ت
Abstract ..... ث
آية قرآنية ..... ج
الإهداء ..... ح
شكرٌ وتقديرٌ ..... خ
فهرس الموضوعات ..... ذ
المقدمة ..... س
أهمية الدراسة ..... ش
أهداف الدراسة ..... ش
أسباب اختيار الموضوع ..... ش
الدّراسات السّابِقة ..... ص
صعوبات الدراسة ..... ض
منهجُ الدراسة ..... ض
خُطّةُ الدّراسة ..... ض
التمهيد رواية القمع المفهوم والنشأة والخصائص 1
أوّلاً: مفهوم القمع: 2
ثانياً: أسباب نشأة القمع في المجتمع العربي: 5
ثالثاً: الرواية العربية وموضوع القمع: 8
رابعاً: الخصائص الفنية لرواية القمع: 11
الفصل الأَوّل قراءة في روايات القمع 16
المبحث الأول تحليل سيميائي للعناوين 17
المطلب الأوّل: البوابة السّوداء 18
المطلب الثّاني: رواية عـــو 20
المطلب الثّالث: رواية تلك العتمة الباهرة 20
المطلب الرابع: رواية القوقعة 22

المطلب الخامس: رواية يسمعون حسيسها 24
المطلب السادِس: رواية شرق المتوسط 25
المبحث الثاني المضمون السردي للروايات..... 26
المطلب الأوّل: رواية البوابة السوداء 26
المطلب الثاني: رواية عو..... 29
المطلب الثالث: رواية تلك العتمة الباهرة..... 34
المطلب الرابع: رواية القوقعة..... 39
المطلب الخامس: رواية يسمعون حسيسها 41
المطلب السادس: رواية شرق المتوسط 44
المبحث الثالث أشكال القمع في الحياة اليومية..... 47
المبحث الرابع صِوَر مِن مَشَاهِد القَمَع..... 56
الفصل الثاني المكان في رواية القمع..... 65
المبحث الأول مفهوم المَكانِ وَأَهَمّيَّتِه..... 66
المطلب الأوّل مفهوم المكان لغةً..... 66
المطلب الثّاني مفهوم المكان اصطلاحاً..... 67
المطلب الثالث مفهوم المكان الروائي..... 68
المطلب الرابع العِلاقة بين المكان والفضاء..... 69
المطلب الخامس أهميّة المكان..... 70
المبحث الثاني وصف المكان في رواية القمع 73
المطلب الأول مفهوم الوصف لغة واصطلاحاً 73
المطلب الثّاني: أهميّة الوصف ووظائفه..... 74
المطلب الثالث وصف المكان في رواية القمع..... 76
المبحث الثالث أنواع المكان في رواية القمع..... 93
المبحث الرّابع أنماط التقابلات المكانية في رواية القمع 100
المطلب الأوّل فضاء العتبة..... 100
المطلب الثّاني الفضاء الواصل..... 103
المطلب الثّالِث التشكلات المكانية..... 106
الفصل الثالث الزمان في رواية القمع..... 109
المبحث الأول مفهوم الزمان وأهمّيته..... 110

المطلب الأول مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً وأهميّته..... 110
المطلب الثاني أنواع الزمن ومستوياته في رواية القمع..... 113
المبحث الثاني المفارقات الزمنية..... 119
المطلب الأول الاسترجاع..... 119
المطلب الثّاني تقنيّة الاستباق..... 126
المبحث الثالث الحَركات الزَّمَنِيّة..... 131
المطلب الأوّل حركات التسريع السردي..... 131
المطلب الثاني تبطيء السرد..... 138
المبحث الرابع التواتر الزمني..... 143
المطلب الأوّل التواتر المفرد..... 143
المطلب الثّاني التواتر التكراري..... 144
المطب الثّالث التواتر النمطي..... 145
الفصل الرابع علاقة المكان بتقانات السرد في رواية القمع..... 147
المبحث الأول علاقة المكان بالزّمن النّفسي..... 148
المبحث الثاني علاقة المكان بالشخصية..... 156
المبحث الثالث علاقة المكان بالصراع..... 168
المبحث الرابع علاقة المكان بالأحداث..... 173
المبحث الخامس علاقة المكان باللغة الروائية..... 176
الخاتَمة..... 186
المصادر والمراجع..... 190

المقدمة

الحمدُ لله الملك المحمود، المالِك الودود، الحمدُ لله الذي يقول الحقَّ وهو يهدي إلى سواء السّبيل والصّلاة والسّلام على الذي ما طابت الدُّنيا إلا بِذِكرِه، وما طابت الآخِرة إلّا بِشفاعتِه، وما طابت الجَنّة إلا برؤيتِه، جدّدَ الله به رِسالة السَّماء وأحيا بِبِعثَتِه سُنّةَ الأنبياءِ ونَشَر بِدَعوتِه آيات الهِداية وأَتَمّ به مكارِم الأخلاق وعلى آله وصحبِه الذين فَقَّهَهُم الله في الدّين أمّا بَعد.

يُعَدُّ الأَدَبُ بِقِسميه الشّعري والنّثري من أهمّ أنواع الفُنون وأكثَرها حساسيّةً واستشعاراً بِقَضايا المُجتَمع، ويُمَثّلُ مِرآة صادِقةً لِأُطُرِه الثّقافيّةِ والحضاريّةِ، وتتميّزُ الرَّوايةُ بِأَنّها أكثر الأشكال النّثريّةِ شُهرةً، حيثُ تَبَوّأت مركزِ الصَدَارَةِ على الأنواع السّردية الأُخرى شتّى بما أثبتته مِن قُدرةٍ فائِقةٍ على التّعبير عن هُموم الإنسان العربيّ، والغوص في تفاصيل حياته، والتّعبير العميق عن أحوال المُجتمعات العربيّة، بِما اجترحته مِن طرح لِمُختَلَف القضايا الشّائِكةِ والمصيريةِ، وعبّرت عن الواقِع العربيّ الهَشّ الذي اتّخَذ مِن تحطيم الإنسانِ وقمعِه أساساً للسّيطرة وإحكامَ النّفوذِ.

فلم تخشَ الرّوايةُ التّعبيرَ عن الحُرّياتِ المُنتَزَعةِ والحُقوقِ المُنتهكةِ، إضافةً إلى طرح القضايا التّي تتعلّقُ بوجودِ الإنسانِ وكينونَتِه، حيثُ أثبَتت الرّوايةُ عبرَ تطوير تِقنيّاتِها السّرديّة مقدرَتها المُتَمَيّزةَ على تمثيلِ أبرزَ القضايا التّي تُؤرّق الإنسانَ العربيَ، لذا وجدها ملاذاً ومرآة تعكسُ واقِعه المُنهَزِم، دون أن يُخِلَّ ذلك بالقيمةِ الفنيّةِ التي تتركها في النّفس بطريقة مُباشِرة وغيرِ مباشرة.

وَتَصَدّرت ظاهِرة القمع في الخِطاب الرّوائي أبرز الأعمال الرّوائيّة في الآونة الأخيرة، فقد اتّخذ القمعُ ملمحاً بارِزاً في تأصيل هذا الاتّجاه، وتَصَدّت الرّوايات لهذا الموضوع وطرحت قِصصَ القمعِ والتّعذيبِ في أبشع الصّور التّي تُهين الإنسانَ وتسحقُ كرامته الإنسانيّة.

وقد وقفت هذه الدّراسة على توضيح مفهوم القمع وأسبابه وخصائصه الفنيّة، كما وضّحت تطبيقَ تقنيتي الزّمان والمكان وحضورَهما البارِز في الرّوايات، كما تَطَرّقت إلى العِلاقة التّي تربطهم بِتِقَانات السّرد الأُخرى.

أهمية الدراسة:

وتَتّضح أهميّة الدّراسة من خلال نُدرة الدّراسات التّي تناولت موضوع القمع في الرّواية، مما جعله مجالاً خصباً للدّراسة، بالإضافة إلى العواملِ السّياسيّةِ والاجتماعيّةِ التّي طرأت على السّاحة العربية بشَكلٍ خاص فجعلت الرّواية تنعطف عن المسار المألوف وتطرح القضايا الجريئة، وتتمَرّد على الأنساق الفنيّة واللّغويّة المَألوفة، فكانت الرّواية هي الملاذ الذي يُعَبّر عن الواقع العربيّ المرير، لجميع الأسباب السّابِقة تَحَتّم علينا ضرورةَ تناولِ هذا الموضوع بالدّراسةِ والنّقدِ والتحليلِ والتمثيلِ، لِوضع الخطوط العريضة، ولفت الأنظار إلى أهميّة هذا الموضوع وأصالته، وتكمن أهميّةُ هذا الموضوع في التالي:

- تحديدُ مفهوم رواية القمع، وتوضيحُ أسباب نشأةِ العُنفِ في المجتمعِ العربيِّ بشكل خاص، وإبراز السّمات الفنيّة في روايةِ القمع.
- عرضُ نماذِجَ مِن الرّواية العربيّة اتّخذت مِن هذا الموضوع أساساً لِنسج أحداثِها، وتناول هذه النّماذج بالدّراسة والتّحليل.

أهداف الدراسة:

وتطمحُ هذه الدّراسة إلى تكوين دراسةٍ تحليليةٍ نقديةٍ سرديةٍ، تتناول مفهومَ القمعِ ونشأتِه وخصائِصه، بالإضافةِ إلى دراسةِ عنصرِ المكانِ وأنماطه وتقابلاته وعُنصرِ الزّمان وتقنيّاته، وعلاقة كلٍ من المكان والزمان بتقنيّات السّرد الأخرى، وتأسيس الحديث عن موضوع القمع في الرّواية العربية بشكل عام، وعدم الاقتصار على بلد بعينه من خلال إبراز وجهات النّظر المُختلفة.

أسباب اختيار الموضوع:

ترجع أسبابُ الاختيار إلى قسمين منها ما هو ذاتيٌّ خاص ومنها ما هو موضوعيّ عام.

أمّا **الموضوعي** فيعود إلى أهميّة الموضوعِ مِن النّاحية الفنيّة والفِكريّة، ولأنّ هذا الموضوع بحاجة إلى البحث والدّراسة والتحليل، فلم يلقَ الكفايةَ مِن الدّراسةِ، بالإضافةِ إلى حاجة المكتبة العربية إلى دراسةِ هذا الموضوع وتأصيلِه، بالإضافة إلى :

- نُدرةُ الدّراسات التي تناولت موضوعَ القمعِ بشكلٍ عام، وعدمُ وجودِ دراساتٍ تناولت تقنيّتي الزّمان والمكان.
- إنَّ الدّراسةَ تَتعلّقُ بموضوعٍ يَمَسّ الإنسانَ العَربيَّ، ويجيبُ عن أسئلته الحارِقة الموجِعة، وتُعدّ الكِتابةُ في هذا الموضع استِجابةً لِحاجةٍ إنسانيّةٍ ماسّة.

وأمّا **الذاتيّ** فإنّه يُلَبّي الرَّغبةَ والميلَ الذّاتي إلى الكتابة عن تجربة خاصة من خلال التطبيق ، وزيادة معرفتي بتجارب القمع التّي يتعرّض لها المواطن العربي .

الدّراسات السّابِقة

تجدرُ الإشارةُ أولاً إلى أنّه لم توجد حتّى الآن حسب جهد الباحِثة دِراسةٌ أدبيّةٌ تناولت موضوعَ المكانِ والزّمانِ في روايةِ القمعِ العربيةِ، مما أظهرَ أهميّةَ الموضوع وجِدّتَهُ، إلا أنّ الباحِثة وقفت على دِراساتٍ تناولت موضوع القمع والعُنف بِشكل عام، ومن أهم الدراسات:

- **أوّلاً:** (القمع في الخِطاب الرِوائي) للدكتور عبد الرحمن أبو عوف، عام 1999م حيث تناول الحديث عن القمع بمفهومه العام ونشأته وتطرّق إلى الحديث عن بعض الرّوايات التّي تناولت موضع القمع.
- **ثانياً:** مقالٌ منشورٌ في مجلّة فصول للنقد الأدبي بعنوان (السّمات الفنيّة في رواية القمع) لنضال أبو نزيه، عام1997م حيث تناول الحديث عن سِمات رواية القمع الفنيّة.
- **ثالثاً:** بعنوان (محنة الذّات بين السُّلطة والقبيلة دراسة لأشكال القمع وتجليّاته) لمحمد رضوان عام 2002م، وتناول فيها بعض الروايات التي تضمّنت موضوعَ القمعِ.
- **رابعاً:** دراسةٌ بعنوان (صور التّطرف في الرّواية الجزائرية المُعاصِرة) للشّريف حبيلة حيث تناول الحديث عن أشكالِ العنفِ في الروايةِ الجزائريةِ.
- **خامساً** :رسالةُ ماجستيرٍ بعنوان (صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصِرة) دراسةً نقدية لسعاد العنزي، عام 2008م حيث تناولت صورَ المتطرفِ وممارساته في الجزائر.
- **سادساً** (رواية القمع في تونس) لمنية قارّة بيبان، عام 2013م وتناولت الحديث فيها عن الرّواية التّونسيّة فقط.

صعوبات الدراسة:

إنّ مُتعَة العِلم لا تُضاهيها أيّ مُتعة أُخرى إلا أنّ سُلوك هذا الدّربِ لا يخلو مِن العوائقَ والعقبات التّي تعترض طريق الباحِث عن العِلم، لكنّ الرّغبة الذّاتية في المعرِفة تحتاج أن يكبحَ الإنسانُ جِماح رغباته ويَتَسَلّحَ بالصّبرِ والعزيمةِ لإزالةِ المُعيقات كافّة، ومن أهمّ المُعيقات التّي واجهتني باعتباري باحِثةٍ ناشِئةٍ في هذا المُحيط العميق، قلّةُ الدّراسات التّي تناولت موضوعَ القمعِ بشكلٍ خاص فالكتابة في مثل هذه المواضيع تحتاج نوعاً مِن الجُرأة العِلميّة، بالإضافة إلى قِلّة الكُتب التّحليلية السّرديّة، فعلى الرّغم من اتّساع هذا المجال إلا أن الدّراسات التطبيقية قليلةٌ جِدّاً.

منهجُ الدراسة:

اقتضت طبيعةُ التّحليلِ والدّراسةِ الاستعانةَ بِأكثرَ من منهجٍ، كالمنهجِ التّحليليِّ لتحليل نصوص الرّوايات ، والمنهجِ السّيميائي في تحليل العناوين، والمنهجِ الوصفي في وصف المكان.

خُطّةُ الدّراسة:

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يشتمل على مُقَدّمةٍ فيها أهميةُ الموضوعِ وأهدافُه وأسبابُ الاختيار والمنهج المُستخدم في الدّراسةِ وأهم الصّعوبات، والدراسات ِالسابقةِ.

التمهيد (رواية القمع المفهوم والنّشأة والخصائص)

وقد تناولت الحديث فيه:

أولاً –مفهوم رواية القمع.

ثانياً –أسباب نشأة القمع في المجتمع العربي.

ثالثاً –نشأة رواية القمع.

رابعاً –الخصائص الفنيّة لرواية القمع.

الفصل الأوّل (قراءة في روايات القمع)

المبحث الأول –تحليل سيميائي لعناوين الروايات.

المبحث الثاني –المضمون السّردي للروايات.

المبحث الثالث –مشاهد القمع في الحياة اليومية.

المبحث الرابع –صور مِن مشاهد القمع.

الفصل الثّاني (المكان في رواية القمع)

المبحث الأوّل –مفهوم المكان وأهميته.

المبحث الثّاني –وصف المكان في رواية القمع.

المبحث الثالث –أنواع المكان في رواية القمع.

المبحث الرابع –أنماط التّقابلات المكانيّة في رواية القمع.

الفصل الثّالث (الزّمان في رواية القمع)

المبحث الأوّل –مفهوم الزّمان وأهميّته.

المبحث الثاني –المفارقات الزّمنية.

المبحث الثالث –الحركات الزّمنيّة.

المبحث الرّابع –التّواتر الزّمني.

الفصل الرّابع (علاقة المكان بتقانات السّرد في رواية القمع)

المبحث الأول –علاقة المكان بالزّمن النّفسي.

المبحث الثّاني –علاقة المكان بالشّخصيّات.

المبحث الثالث –علاقة المكان بالصّراع.

المبحث الرابع –علاقة المكان بالأحداث.

المبحث الخامس –علاقة المكان باللغة الروائية.

الخاتِمة وضمنتها أبرز النّتائِج والتّوصيات التّي تَوَصّلت إليها الدّراسة.

قائمة بأهم المصادر والمراجع.

التمهيد

رواية القمع المفهوم والنشأة والخصائص

أوّلاً: مفهوم القمع:

مع تواصل القمع في المجتمع العربي، وبعد أن أصبحت الأنظمة الحاكمة، أنظمة قمعية بالدّرجة الأولى، تُصادر حُرّية الإنسان الفِكرية، وتَقهرُ روحه، وتهدر كرامته الإنسانية، حيثُ صُنِّفت المنطقة العربية أكثر المناطق انتهاكاً لحقوق الإنسان، وصار السّجن السّياسي أحد الموضوعات الأساسية في الأدب العربي بوجه عام، والرواية بوجه خاص حيثُ تَصَدّت الرواية لموضوع القمع في الرواية باعتبارها أكثر الأجناس الأدبية قابلية ومرونة للتّعاطي مع هذا الموضوع، حيث اتّسعت الهوّة بين الحاكم والمحكوم، وسأتناول في البداية المعنى اللغوي والدلالي لكلمتي العنف والقمع، ثم سبب نشأة العنف في المجتمع العربي الذي أدى إلى بروز رواية القمع، ثم السّمات الفنية لها.

دلالة العنف في معاجم اللغة:

يتوجب التفريق أوّلاً بين معنى القمع والعنف، حيث تندرج كلمة العنف في معاجم اللغة تحت مادة (عنف) وأورد ابن منظور: "العُنْف هو الخُرْقُ بالأَمر وَقِلَّةُ الرِّفْق بِهِ، وَهُوَ ضِدُّ الرِّفْقِ، عَنُفَ بِهِ وَعَلَيْهِ يَعْنُفُ عُنْفاً وعَنَافة وأَعْنَفَه وعَنَّفَه تَعْنِيفاً، وَهُوَ عَنِيفٌ إِذَا لَمْ يَكُنْ رَفيقاً فِي أَمره واعْتَنَفَ الأَمرَ: أَخذه بعُنف، وَفِي الْحَدِيثِ الشَّريف قال صلى الله عليه وسلم : **(إِنَّ اللَّـهَ تَعَالَى يُعْطِي عَلَى الرِّفْق مَا لَا يُعطي عَلَى الْعُنْفِ)**"[1]

وتطلق كلمة العنيف: على"من لا رفق له بركوب الخيل، والشديد من القول والسير"[2] أي من لا دراية له بالتعامل مع الخيل وركوبها.

وتحمل كلمة العنف الشدة والقسوة فقد جاء في المعجم الوسيط: "أخذه بشدة وقسوة ولامه وعيره فهو عنيف"[3] ويصح التعبير اللُّغوي قول: "عَنُفَ عليه بالضّم وعَنُفَ به أيضاً"[4].

ويُقال عن الأمر أخذه بِعُنف أي تعاطى معه بِعُنف وشِدّة، والعُنف في الشيء يعني الكُره، وإن أُطلقت لفظة العُنف على المجلس فإنها تعني الإعراض والتّحوّل عنه [5].

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، ج 9/ ص257.

(2) القاموس المحيط، الفيروز أبادي، ج 1/ ص839.

(3) مجمع اللغة العربية، المعجم الوسيط، ج 2/ ص631.

(4) العباب الزاخر، الحنفي، ج 1/ ص482.

(5) معجم الرائد، مسعود، ص139.

ويتّضح مما تقدّم أن دلالة العُنف تدور حول الشّدة والقسوة، وعدم الرّفق في التعامل والقول، والعنيف هو من يتعامل بشدة، والمُعَنَّف هو من يقع عليه فعل العنف، والمُعَنِّف هو من يقوم بفعل العُنف.

الدلالة الاصطلاحية لكلمة العُنف:

تعددت المعاني المفاهيمية لكلمة العنف، فمنهم من عرّفه حسب الضرر الفردي الذي يلحق بالمُعَنّف أنه" كل مبادرة بصورة خطرة في حرية الآخرين وتحاول أن تحرمه التفكير، والرأي والتقدير "[1].

وذُكِر العنف حسب أثره على المجتمع بشكل عام على أنه "ظاهرة اجتماعية عامة وشاملة وتوجد كلما كان هناك ظلم وقمع واستبداد وتسلط، يقابله عجز وخضوع عن مجابهته وهو آلية من آليات الدفاع عن الذات ضد المخاطر التي تواجه الإنسان ومن أجل البقاء والاستمرار في الحياة"[2].

ويتعدى العنف مُجرّد كونه مؤثراً على المستوى الفردي أو أن يكون ظاهرة عابرة أو طارئة إلى كونه ظاهرة مركبة ومعقدة تشترك في تكوينها جوانب عِدّة فالعنف "ظاهرة مركبة لها جوانبها السياسية والاقتصادية والثقافية والنفسية، وهو ظاهرة عامة تعرفها كل المجتمعات البشرية بدرجات متفاوتة، وبصور وأشكال متعددة ولأسباب متداخلة ومتنوعة ومختلفة تختلف باختلاف المجتمعات والثقافات والمراحل التاريخية[3].

مما تَقدّم يتّضح أن العنف سلوك قولي أو فعلي يتضمن تدخلاً في حرّية الآخرين، وحرمانهم من حرية ممارسة حياتهم كما يريدون، من خلال استخدام القوة والتهديد، وقد يتعدّى إلى المجتمع بشكل عام، ويتقارب المعنى اللّغوي مع المعنى الاصطلاحي في دلالة العنف.

دلالة القمع في معاجم اللغة:

أورد أصحاب المعاجم لفظة القمع في اللغة تحت الجذر اللغوي (قَمَعَ) و(القَمْعُ): مَصْدَرُ قَمَعَ الرجلَ يَقْمَعُه قَمْعاً وأَقْمَعَه فانْقَمَعَ أي قَهَرَه وذَلَّلَه فذَلَّ، والقَمْعُ: معناه الذُّلّ والقَمْعُ: هو

(1) صور العنف في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة نقدية، العنزي، ص19.
(2) سيسيولوجيا العنف والإرهاب، الحيدري ص14.
(3) ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، توفيق، ص3.

الدخُولُ فِراراً وهَرَباً، وقمَعَ فِي بَيْتِهِ وانْقَمَعَ: معناه دَخَلَهُ مُسْتَخْفِياً، وَفِي حَدِيثِ: عَائِشَةَ وَالْجَوَارِي اللَّاتِي كُنَّ يَلْعَبْنَ مَعَهَا: فإذا رأين رسولَ الله صلى الله عليه وسلم، انْقَمَعْنَ، أَي تَغَيَّبْنَ ودَخَلْنَ فِي بَيْتٍ أَو مِنْ وراءِ سِتْرٍ [1] قمع قَمَعْتُه: أي قَهَرْتَه [2] قَمْعٌ تَعَرَّضَ لِلْقَمْعِ": لِلْقَهْرِ وَالتَّعْذِيبِ[3].

يتّضِح أنّ معنى القمع في معاجم اللغة يحمل معنى القَهر والذُّل والّتعذيب، والتّستّر والتخفي والهروب وتغيير وجهة النّظر بالقوة، والقسوة.

الدلالة الاصطلاحية للقمع:

إنّ القمع في أساس تكوينه وتركيبه يُعدُّ "حالة مركبة، وهذه الحالة وإن بدت صغيرة وتحمل معنى الدفاع عما هو قائم، أو لتبرير الموقف في حالة معينة إلا أن استمرارها، والتراكم الذي لها إضافة إلى التناقضات في المصالح والأفكار، يجعلها تكبر وتزداد اتساعاً وعنفاً"[4] فالقمع في أساسه بذرة صغيرة النّشأة وتَعَهّدها بالرّعاية يجعله يتّسع ويكبر ويزداد.

ولا شك أنه من أسباب استفحالها الخوف من التغيير من الآخر أيضاً والخوف من المستقبل المجهول [5].

ويُعَدُّ القمع أداة من أدوات" القوة السياسية التي تُعرف على أنها القدرة على التأثير في سلوك الآخرين أو بأنها القُدرة على العقاب والمكافأة والأخبار والمناورة لإخضاع الآخرين"[6].

والقمع حالة مُرَكّبة ومُعَقّدة تشترك فيها مُتغيرات اجتماعية وثقافية وسياسية عِدّة، بقصد التّغيير والتأثير على الآخرين، والقمع هو شكل مُقَنّع للعنف.

بعد التوضيح للمعنى اللغوي والاصطلاحي لكلمتي العنف والقمع؛ نستنتج أن هناك سماتٍ مشتركة بينهما، وهي استخدام القوة المادية والمعنوية وإلحاق الضرر بالآخر؛ بهدف تحقيق غايات ومصالح للسُّلطة، ويُعدّ القَمع صورة مُقَنعة وبدائية للعُنف، وأتفق مع عبد الرحمن

---

(1) لسان العرب، ابن منظور ج8/ ص294،711.

(2) المحيط في اللغة، الصاحب ابن عباد ج1/ ص26.

(3) معجم الغني، الغني أبو العزم، ص 20935.

(4) بين الثقافة والسياسة، منيف، ص167.

(5) القمع في الخطاب الروائي، أبو عوف، ص1.

(6) سلسلة حرب اللاعنف حرب الصدور العارية، عادل وآخرون، ص210.

منيف حين يكون القمع هو بذرة العنف "حيث يقول الآن وبعد هذه الفترة الطويلة، نكتشف أنّ القمع امتَدّ واتّسَع، وأنجب مخلوقاً خطِراً هو العُنف، ولا يُعرف ماذا يمكن أن يَلِد أيضاً إذا استمرت الأحوال هكذا"[1].

ويفترقان في أن القمع يكون صادراً من الطّرف الأقوى في المُعادلة المُتَمَثّل في النِّظام الحاكم، أمّا العُنف فإنه يَصدر من الطّرفين فهناك عُنف شعبي يمارسه المواطنون ضد رموز السّلطة ويتمثل في الإضرابات والمظاهرات وحالات العِصيان المدني، وعُنف حكومي تمارسه النُظُم ضد المواطنين وتتعدد الجهات التي تمارس العُنف؛ فقد يمارسه الفرد ضدّ نفسه أو ضدّ الآخرين، وقد تُمارسه جماعة ضدّ أخرى في المُجتمع، وقد تمارسه الدّولة على المستوى الدّاخلي والخارجي.

ثانياً: أسباب نشأة القمع في المجتمع العربي:

العنف "ظاهرة مركبة متعددة التغييرات ولا يمكن تفسيرها بمتغير أو عامل واحد فقط، فالمؤكد أن هناك مجموعة من العوامل تتفاعل بل تتداخل وتترابط وتؤثر بعضها على بعض سلباً وإيجاباً فيما بينها لتنفجر أعمال العنف، وعلى الرغم من تعدد العوامل التي تؤدي إلى حدوث ظاهرة العنف إلا أن التأثير النسبي لهذه العوامل ليس واحداً بل يختلف من دولة لأخرى"[2] ومن أهم هذه الأسباب التي تؤدّي إلى تَشَعُّب العنف وازدياد وتيرته:

1- اتّساع الهوّة بين النّظام الحاكم وبين الشّعب، حيث "ارتفع الحجاب منيعاً بين الحاكم والمحكوم، لم يَعُد أَحَدهما يَفهم الآخر، لا يراه ولا يسمعه، هذا في وادٍ وذاك في وادٍ آخر"[3] فالسُّلطة بعيدة عن الشَّعب وعن تحقيق مطالبه وأهدافه وبينهما حاجز منيع لا هي قادرة على سماع متطلبات شعبها ولا على القيام بواجباتها الشرعية.

2- التّسلّط وسيطرة الحكومات والأنظمة على مقدرات الحياة السياسية في البلدان العربية، وتمسك بزمام الأمور فلا يوجد آمر ولا ناهٍ غيرها، فلا صواب ولا رأي إلا ما تراه وما تحكم به[4].

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص246.

(2) العنف السياسي في العالم العربي دواعيه وتداعياته، الشيمي، ص2.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص14.

(4) انظر: القمع في الخطاب الروائي، أبو عوف، ص1.

3- عجز النظام الحاكم عن تحقيق الأهداف وأداء المهمات الموكلة إليه وفشله في الاستجابة إلى مطالب المواطنين وتحقيق حقوقهم، وإخفاق النظام في تأسيس ما يسمى "شرعية الإنجاز"[1] فغالباً ما يؤدي إلى خلق ردود أفعال عنيفة من قبل المواطنين أو على الأقل من قبل القوى الفاعلة داخل المجتمع، ففي هذه الحالة ينظر المواطنون إلى النظام باعتباره لا يعبر عنهم ولا يسعى إلى تحقيق مطالبهم، ولذلك تتدهور شرعيته في نظرهم وقد يعبرون عن عدم الرضا نحوه من خلال ممارسة العنف والاحتجاج ضد بعض رموزه ومؤسساته [2].

4- عدم استقرار النظم الحاكمة وتبعيتها لقوى خارجية تتدخل في شكل نظام الحكم "لأن النظم السياسية العربية نظم لم تستقر بعد إذ لا يوجد اتفاق عام داخلها حول شكل النظام السياسي والاقتصادي، وطبيعة النظام الاجتماعي المنشود، وعلى هذه الأسباب فهناك الكثير من القضايا المحورية التي لم تحسم بعد، فالنظم العربية هي نظم انتقالية أي لم تستقر بعد، إذ إنه لا يوجد اتفاق عام داخل المجتمعات العربية التنظيمية والمؤسسية ومضمونها، وهي نظم تابعة، أي تتحرك في إطار التبعية لقوى خارجية، وتشكل ظاهرة التبعية قيوداً على حرية حركة هذه النظم وممارساتها على المستويين الداخلي والخارجي"[3].

5- واستبداد الأنظمة الحاكمة بنظام الحكم و"الاستبداد هو صفة للحكومة، المطلقة العنان، فعلاً أو حكماً التي تتصرف في شؤون الرعية كما تشاء بلا خشية ولا عقاب محققين"[4] والاستبداد سبب مباشر أدى إلى دفع القوى المختلفة في المجتمع لممارسة العنف، للحصول على حقوقهم.

6- وحرمان القوى المجتمعية والسياسية المختلفة من " حق التعبير السياسي الشرعي، وحق القوى السياسية في الحصول على حقها في تداول السلطة والمشاركة السياسية، كل هذا يمثل مناخاً مواتياً للعنف [5].

7- من أهم الأسباب الرئيسية في نشأة أعمال العنف هو الخلل الحاصل في توزيع الدّخل حيث توجد "علاقة مطردة بشكل دائم بين عدم المساواة في توزيع الدخل والقهر الاجتماعي وبين العنف السياسي، كذلك فإن أعمال العنف التي كانت إما على شكل إضرابات أو تظاهرات أو أحداث شغب التي مارستها قطاعات وشرائح من العمال والطلبة وبعض الجماعات في فترة

---

(1) شرعية الإنجاز، وهي حيازة السلطة للشرعية بإنجازاتها الاقتصادية والاجتماعية والأمنية مما يحقق رفعة الوطن ورفاهية الشعب.

(2) ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، توفيق، ص6.

(3) المرجع السابق، ص10.

(4) طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد، الكواكبي، ص23.

(5) العنف السياسي في العالم العربي دواعيه وتداعياته، الشيمي، ص15.

السبعينات والثمانينات كانت مرتبطة أساساً بقضية العدل الاجتماعي والاحتجاج على الفجوات الاقتصادية والاجتماعية المجحفة والمطالبة بتوزيع الثروات توزيعاً عادلاً"[1].

8- تحكّم الأنظمة في السّلطة يقوم على الاحتكار والتّسلط " فلا تسمح بتعددية سياسية حقيقية، ولا تقبل بوجود مؤسسات سياسية فعالة أو بمعارضة سياسية نشطة، وتتفنن في أساليب ضرب قوى المعارضة، وتعمل على إعاقة إمكانات تبلور قوى المجتمع المدني بالشكل الذي يضع ضوابط على تفردها واستبدادها بالسلطة [2].

9- ينشأ العنف عقب سقوط الديكتاتوريات العتيقة، تلك التي تميزت بالشراسة وقمع الحريات واضطهاد المخالفين ؛ فإن سقوطها عادةً ما يتبعه ظهور الكثير من الفصائل والتيارات والمجموعات التي تختلف أوزانها السياسية بين القوة والضعف فمنشأ القمع في هذه الحالة هو رد فعل على حالة فوضى الحركات والأهداف والتصورات [3] وهذا ما حدث على الساحة العربية والإقليمية عقب سقوط الأنظمة العربية القديمة.

10- تعّرض الحكومات إلى ضغوطات خارجية، فقد تواجه القيادة السياسية للدولة ضغوطاً كبيرة داخلية بالأساس وربما يدعمها مناخ ضاغط إقليمي أو عالمي، مطالبة بالكثير من التغييرات السياسية والاجتماعية والاقتصادية"[4]، كما ذكرت سابقاً أن الأنظمة العربية أنظمة تابعة غير مستقلة ترتبط بعلاقات خارجية مع دول أخرى.

11- يعد العنف حالة طبيعية تنشأ في حالة الحروب الأهلية "فعندما تتسلم القيادة الجديدة السلطة عقب حرب أهلية، تجد السلطة القائمة بالفعل نفسها على أبواب حرب أهلية في هذه الحالة تدفع القيادة بقوة نحو مركزية الدولة ومؤسساتها"[5].

مما تقدّم يتضح لنا أن أسباب نشأة العنف وانتشاره في المجتمع العربي، كثيرة ومُتشابكة ومتداخلة، حيث تشترك مجموعة من العوامل في ترسيخ مفهوم العنف في المجتمع العربي، فمن أنظمة الحُكم المُستبِدّة التي احتكرت السّلطة إلى الضغوطات الخارجية والتّبعية للخارج وفي المقابل شعوب مضطهدة مقهورة ومحتقنة تواجه رغبة عميقة في الحصول على حرية الرأي والعيش عيشة كريمة.

---

(1) العنف السياسي في العالم العربي دواعيه وتداعياته، الشيمي، ص5.

(2) ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية، توفيق، ص 10.

(3) سلسلة حرب اللاعنف، عادل وآخرون، ص25.

(4) المرجع السابق، ص28.

(5) المرجع نفسه.

ثالثاً: الرواية العربية وموضوع القمع:

لمّا ضَرَب القمع بِجذوره في المجتمع العربي، ولمّا كانت العلاقة لصيقة ومتداخلة بين الأدب والسياسة، والأدب والمجتمع، لأنه الروح النابضة بقضايا الوطن وآلامه، والصوت المعبر عن جرحه النازف، ولأن مساحة الرّواية واسعة تستطيع استيعاب الوقائع والمتغيّرات ، فإنّها تقوم بدور مهم في التّسجيل والنّقل والمعالجة، فهي شكل أدبي ينقل الفكرة بالصوت والصورة، ويعطي مجالاً رحباً لذكر التفاصيل ودقائق الأمور حيث استجابت الرّواية " لرغبة استراتيجية في تكثيف العمل السّياسي في الخِطاب الأدبي المُعاصر، وهي رغبة بالغة النُّبل والسُّمو"[1].

ونجد أن"الرواية العربية في تراكمها اللّافت على مدى عقود طويلة، رفدت العديد من النصوص التي تتناول إشكاليات القمع والحرية في صور وروافد كثيرة أقربها إلى التصور هو أدب السجون بتجليات قضاياه المختلفة، وصوّرت أدب العلاقة بين السلطة ومعارضيها بجوانبه كافّة، وأدب المقاومة بصوره شتّى، وأدب القمع، والعنف في بنيته الأساسية المعروفة في تاريخ البشرية"[2].

وتصدّت الرواية لموضوع القمع وجابهت وسائله وأساليبه بجدارة حيث " أدانت الرواية العربية أساليب القهر السياسي من خلال تصويرها وإبرازها لواقع القمع والاضطهاد والتعذيب السياسي الذي يسيطر على الحياة السياسية العربية ويحد من حرية الإنسان العربي ويعتدي على حقوقه الإنسانية العامة والخاصة وفرضت القهر السياسي، والإرهاب الفكري والتعذيب المادي والمعنوي"[3].

ومن أهم الأسباب التي جعلت القمع محط اهتمام الرواية العربية هو أن الرواية فن أدبي و"الأدب ينزع إلى الحرية، فالإبداع ثمرة مِن ثمرات الحُرّية ؛ ولذا فإن السّجن السياسي يُمَثّل تحدياً للمبدع لابد له أن يجابهه، مُسَلّحاً بالكلمة، وإذا كانت هناك دلالة بديهية للروايات التي جسّدت السّجن، سواء حين كانت البلدان العربية ترزح تحت نير الاستعمار أم بعد نيلها

(1) انظر : أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص33.
(2) القمع والحرية في الرواية العربية، إشكالية مذابح الأرمن نموذجاً، بدر، ص179.
(3) انظر: الرواية السياسية دراسة نقدية، عطية، ص19.

الاستقلال، فهي بقاء الإنسان العربي دائم الشّوق إلى الشّعور بِالحُرّية في وطنه باعتبارها ضرورة لابُدّ منها"[1].

وللرواية خصوصية تُمَيّزها عن الشّعر، لأن الشّعر يُعَبّر عن حالة شعورية يُترجمها الشّاعر إلى قصيدة، وتكون عبارة عن إشارات عابرة مُكثّفة ، دونما استغراق في التفاصيل بخلاف الرّواية التي تتميز بحجمها المرن الذي يمكنها من الاستغراق في ذكر التّفاصيل والأحداث.

والأهمية التي تحظى بها الرواية تعطيها الخصوصية عالمياً وعربياً، بوأتها تلك المكانة حيث "أخذت الرواية مكان الصّدارة في الأشكال الأدبية ؛ لأنها الفنّ الأنسب للمرحلة التاريخية التي يمر بها العالم، لذلك أصبحت الشكل العالمي المُعَمّم للثقافة"[2].

وتُعَدُّ الرواية أداة من أدوات الوعي الفردي والاجتماعي حيث "يمكن بواسطتها رصد وضع المجتمع وتجسيد أزماته العامة من خلال شخصياتها الروائية هذا بالإضافة إلى اهتمام الرواية بالعلاقات الاجتماعية والتعامل مع المتغيرات التي واجهت المجتمع العربي"[3] فالرواية تمكننا من اجتراح أكثر المواضيع المُحرِقة والحسّاسة في جسد المجتمع العربي وعرضها ومناقشتها وتحليلها دون أن يُخِلّ ذلك بمعمارها الفنّي والأدبي الذي تؤدّيه.

ولأن الرواية هي أكثر الأجناس الأدبية مرونة واتساعاً فمعمارها الفني يشمل أساليب التعبير الشعرية والقصصية والدرامية، ويضيف إليها تصوير المجتمع، والتعبير عن ضمير الإنسان وأشواقه ومصيره واستيعاب التاريخ والتنبؤ باتجاهات المستقبل، فقد تطورت الرواية من أداة للتسلية وحكايات للمغامرات والأساطير إلى أداة فنية للوعي بمصير الإنسان وتاريخه ونفسيته ووضعه في المجتمع إلى طاقة سياسية واجتماعية هامة تعبر عن روح الأمة ومشكلاتها وطموحاتها [4].

---

(1) أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص34.

(2) البطل السجين في الرواية العربية، المنصوري، ص7.

(3) المرجع السابق.

(4) دراسة نقدية في الرواية السياسية، عطية، ص10.

وتُعَدّ الرّواية أقدر الفنون على إعطاء نظرة شاملة، وصورة موسعة عن المجتمع، فالرواية صورة مصغرة عن المجتمع تنسج حكاياتها من تفاصيله، وقصصها من أحداثه.

وتنقل لنا صورة حيّة ومباشرة من تفاصيل المجتمع والحياة اليومية "تقرأ حياة الناس اليومية وأحلامهم وتحاول أن تشير إلى مواضع الألم والخلل، كما أنها لا تلجأ إلى تجميل القبيح أو الهروب منه، ولا تخاف القضايا الساخنة أو الحرجة، وإنما تلج إلى أعماقها"[1].

وللرواية القدرة العميقة على التغلغل داخل الإنسان والكشف عن خباياه فالرواية "أكثر من غيرها ملاءمة للكشف عن باطن الإنسان وعالمه النفسي وانفعالاته المتضاربة وتحليلها تحليلاً متأنياً [2] حيث تمكننا من الغوص في عالم الشخصية والاقتراب منها والكشف عن خباياها، حتّى نشعر أننا نقترب منها ونلتصق بأفكارها وطموحاتها.

وللرواية إمكاناتها القادِرة على "تجسيد جدل العملية الاجتماعية والتقاط نغمة العصر العربي الممزق حيث حرب العرب مع العرب، والسقوط في التبعية، وغياب المشروع العربي للنهضة، ولأنها قادرة على رصد كل هذه التغيرات الإقليمية والعالمية وتحليلها"[3].

وتعد الرواية هي النوع الأدبي الأصلح والأقدر على "استيعاب موضوع السجن؛ لأنها الأقدر على إنطاق المسكوت عنه في الخطاب الثقافي والاجتماعي العام، والنوع الأجسر في مواجهة القمع، وتعرية مشاكل التعصب وتقليم براثن التخلف والجهل"[4].

هذا بالإضافة إلى خلفية كثير من الأدباء الذين أنتجوا روايات السجن، حيث نجد أن السياسة موجودة في صميم حياتهم بأشكال ودرجات متفاوتة، ولذا فإنهم مرّوا بتجربة السّجن أو كانوا قريبي الصّلة بمن مرّ بها، أو مورست ضدهم أشكال مختلفة من القمع والقهر [5]. فالكاتب (أحمد رائف) عبّر في رواية "البوابة السّوداء" عن تجربته في الاعتقال السياسي، والكاتب (مصطفى خليفة) في رواية "القوقعة" تحدّث عن تجربته الخاصّة في السّجون السّورية، والكاتب

---

(1) القمع في الخطاب الروائي، أبو عوف، ص1.

(2) البطل السجين في الرواية العربية، المنصوري، ص7.

(3) القمع في الخطاب الروائي، أبو عوف، ص1.

(4) فجر الرواية العربية رياديات مهمشة، عصفور، ص13.

(5) أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص34.

(أيمن العتوم) في رواية يسمعون حسيسها أخذ أحداث الرواية من شهادة الطبيب إياد أسعد وكان أحد معتقلي سجن تدمر، والكاتب (الطّاهر بن جلون) عَبّر عن تجربة عزيز بنبين أحد مُعتَقلي سِجن تزمامارت.

رابعاً: الخصائص الفنية لرواية القمع:

رواية القمع هي الرّواية التي تتحدث عن واقع المُجتمعات العربية الراهنة، تُعبّر عن حالة الشُّعوب العربية المقهورة والمُضطَهدة، وهي السِّجِل الأساسي للحياة في المجتمعات العربية، وتَمَيّزت رواية القمع التي اتّخَذَت مِن السّجن السّياسي موضوعاً رئيسياً في رواياتها حيث صار السّجن مظهراً من مظاهر الحُرّية المُنتزعة، ومعبراً عن أحوال الشّعوب، و"تُفصِح كتابات السّجن عن مَلمَح أساس من ملامح واقع عربي مُحاصر بين الغُزاة والطُّغاة، وتواجه كتابات السّجن الذّاكرة الرّسمية، وتُؤَرّخ العلاقة بين السّلطة ومعارضيها، وتضبط الذاكرة الجماعية بما تُتيحه من المعلومات والمعارف والتجربة المباشرة "[1].

وجَسّدَت هذه الرّواية النّوعية التّجرُبة بِكل تفاصيلها، بدءاً مِنَ الأسباب التّي تَدفع بصاحِبها إلى هذا المَصير، وما يَحدُث من تعذيب داخل الزَّنازين والمُعتقلات، حتّى الخروج منها، وتَمَيّزَت رواية القمع بخصائص فنية عن أنواع الرّواية الأخرى.

وبعد أن تحول القمع إلى ظاهرة عامة في الحياة العربية لها صفة الديمومة والشمول وبعد أن تعرض ألوف الكُّتاب والمفكرين والفنانين لآلة القمع، وعبروا تجربة السجن والتعذيب، وعاشوا في ظل الإرهاب والمطاردة والحصار بعد هذا كله، لم يكن غريباً من المكتبة العربية أن تتلقى هذا الفيض من الأعمال الإبداعية الروائية التي تعكس ظاهرة القمع، وتسجل تجربة السجن والمعاناة والرعب والصمود، فظهر نوع أدبي جديد هو أدب السجون وتميزت رواية السجن بأنها تستغرق اليومي والتفصيلي والتسجيلي الحي وكأنها وثيقة حقيقية أو مذكرات حميمة[2].

1- تندرج رواية القمع من حيث البنية الفنية تحت إطار الرواية الدرامية [3] وتتميز الرواية الدرامية كما يرى موير باعتمادها الصارم على قانون السببية، وفي مثل هذا النوع من الرواية

(1) أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص28.
(2) انظر: السمات الفنية لرواية القمع، أبو نزيه، ص120.
(3) المرجع السابق، ص120.

تختفي الهوة بين الشخصيات والأحداث من جهة والحبكة من جهة أخرى، ويحل محلها "التماثل بين الحدث والشخصيات[1].

ويرتبط كل تغير في الحدث بالضرورة إلى تَغيّر في الشّخصية وهذا ما سنلاحظه لاحقاً عند تحليل الروايات، لاسيما أنّ طبيعة الصراع والأحداث في الروايات يرافقها بالتأكيد نمو وتغيير وتطور في الشخصية التي تتسم بها، ولا تبقى هذه الشخصية ثابتة، بل تنمو نمواً مطّرداً مع الأحداث.

2- وعلى مستوى الشكل بدت رواية القمع باحثةً عن صيغ جديدة للكتابة تتلمس سبل الحداثة بانفتاحها على ألوان الخطابات المختلفة، ونزوعها أحياناً إلى تهجين الخطاب بمكونات تلفظيه متعددة، تثبيتاً لوظائف التهجين الفنية، لكن أيضاً تأكيداً لطابع الرواية الحواري المميز"[2] فقد مَزجت رواية القمع بين أنواع الخطاب المختلفة من التناص بأنواعه المختلفة إلى الحوار بنوعيه الداخلي والخارجي إلى الوصف بأدق تفاصيله إلى السرد التسجيلي والشعري.

3- ركّزت رواية القمع على الصراع الدائر بين الجلاد والمُعتقل وكان هذا الصراع في أشد لحظاته كثافةً ودموية وجنوناً هذه التجربة الحية، هي نقطة الارتكاز في مختلف الأعمال الروائية والوثائقية التي تتناول تجربة السجن، ولكن الروائي وهو مستنزف في اليوميات الصغيرة والجزئية، يرفض أن تكون تجربته بالغة القسوة مجرد حكي [3] هذا الصّراع غير المتكافئ بين السجين المقهور المُستَضعف، وبين الجلاد، وتتشابك أوجه الصّراع في الرواية بين السجين والسّجان، وبين السجين والمكان والزمان، وبين المكان والشخصيات.

4- طبيعة الرواية المرنة جعلتها تنفتح على مختلف التيارات وتعيد إنتاج الشخصيات، "تيارات التجديد والتجريب فتمردت على الأنساق تفكيكاً للحبكة، وإعادة بناء الشخصية ونحتاً لخطاب متوتر يميزها، وتفاعلت مع بعض خصائص الرواية الجديدة لتصوغ منها وبها خيارات جمالية، ورؤى فكرية واجتماعية [4].

5- تُرَكِّز رواية القمع على ذكر التفصيلات الجُزئية لحياة المعتقلين داخل السجون كنوع من تقديم الأدلة والبراهين على القتل والقمع والقهر، فتجربة القمع والتعذيب حرِيٌّ بها أن تُوَثّق إلا أن " الاستغراق التّفصيلي في الأحداث وإلحاح الكاتب على أن يدعم نصه الروائي بالوثائق

---

(1) انظر: قراءات في الأدب والنقد، العاني، ص161.

(2) رواية القمع في تونس، بيبان، ص191.

(3) انظر: السمات الفنية لرواية القمع، أبو نزيه، ص120.

(4) رواية القمع في تونس، بيبان، ص191.

التسجيلية باعتبارها براهين وأدلة دامغة تكشف حجم معاناته الإنسانية من جهة، وتدين من جهة ثانية البشاعات المرعبة التي تمارسها سلطة المحقق، الجلاد، السجان، فيقع الكاتب في معضلة وهي كيف ينجو الكاتب من سطوة تراكم الوثائق ليحفظ للرواية شرطها الفني[1] لكن كثرة التّفاصيل والجزئيات الدقيقة التي يُرَكّز عليها الأدباء في رواياتهم، لا تعيب الرواية في شيء، وطريقة التغلب على تراكم الأحداث تكمن في إبداع الكاتب وقدرته على حبك الأحداث والتفاصيل ببراعة، وقدرة فنية تُنسي القارئ كثرة الأحداث وتراكم التفاصيل.

6- رسّخت رواية القمع جذورها على صعيد الرواية العربية حيث "أثبتت الكتابات الروائية انفلاتها من مفهوم القيد وتعدد صيغ الخطاب، وقدرتها على مواجهة ضروب الاستبداد والقهر والتمرد على المواضعات بصيغ مباشرة أحياناً، ومتلفعة بحيل السرد والمكر الروائي، فشقت عن وعي قائم ومتخيل قادر على تجاوز الواقع ومحاكاته إلى هدمه والاحتجاج عليه، وبناء عالم تخييلي يتوق إلى البدائل ويطرح أسئلة قد تربك القارئ"[2].

7- كشفت رواية القمع عن "أبرز مظاهر أزمة الحرية المتمثلة في ممارسة العنف السياسي، والاغتراب النفسي والرقابة، والاستبداد والمطاردة والتفنن في صنوف التعذيب اللاإنساني، وتعمد إلى إدانة أساليب القمع السّلطوي، ورسم سُبُل الخروج من عتمات المعتقلات المُظلمة بالكلمات التي صارت بديلاً من الموت"[3].

8- كان الجزء الكبير من الزمن في رواية القمع زمناً نفسياً ارتبط ارتباطاً مباشراً بوعي الشخصية وقدرتها على تجسيده عبر انفعالاتها النفسية والشعورية ولا يخضع للمعايير الخارجية" الزمن الداخلي في رواية السجن حيث إنه لا علاقة له بعقارب الساعة، وقد ترك بصماته الواضحة على بنيتها الدرامية، وشكّل إحدى سماتها الفنية، لأنه من طبيعة مختلفة عن زمن عقارب الساعة وهو نسبي يرتبط بالتداعيات والمشاعر"[4].

9- تعددت مستويات بناء الشخصية في الروايات وتنوعت أشكالها على صعيد النصوص حيث "بدت ظاهرة الحصار والعجز والاستلاب والإخفاق في التحرر من القهر سمة لافتة ومميزة للعديد منها فرصدنا شخصيات عديدة تعيش الإحباط لكنها تصارع أو تحاول أن تجد لها موقعاً خارج

---

(1) انظر: السمات الفنية في رواية القمع، أبو نزيه، ص120.

(2) رواية القمع في تونس، بيبان، ص191.

(3) الزمن النفسي في رواية تلك العتمة الباهرة، الشوابكة، ص779.

(4) السمات الفنية في رواية القمع، نزيه، ص120.

فضاء القهر، فقد رصدنا أخرى أكثر ثقة، وأملاً، وتصارع أيضاً لتنتهي في كثير من الأحيان محتمية بالعجز داخل أسوار الذات، رغم بعض إشارات الأمل الخفية والصريحة"[1].

10- على صعيد المكان، فالسجن كفضاء محدود المساحة، ضيق، قاتل صامت قاهر، وطبيعة الأماكن الضيقة تُكسب الصراع الدرامي تكثيفاً وحِدّة مما يمنح وتيرة العمل الروائي شديدة التأثير.

11- واتسمت روايات القمع بأشكالها التعبيرية المختلفة التي توزعت بين "الطّابع السّيري أو الوثائقي، وهي أقرب ما تكون إلى الشهادات أو المُذكّرات أو اليوميات"[2].

12- الشخصية في رواية القمع تعيش صراعاً حاداً مع المكان والسّجان والزّمن حيث "بدت الذات في عدد من الروايات تعيش وعياً حاداً بالحصار والقهر والقمع بكل أشكاله، لكنها تعيش الغربة غالباً، فهي غير قادرة على الانسجام والتأقلم مع محيطها، لقد سيطر الوعي الفردي على الوعي الجماعي في جل الروايات، وبدت غربة المثقف عميقة وصدامه مع السلطة ومع المجتمع[3].

13- قدّمت رواية القمع المعرفة للقارئ عبر طُرُق مُجابهة الواقع ورفضه، طرق مناورة الجلاد والتحايل، كشفت عن آليات التّعذيب ووسائله، ركّزت على حق الحُرّية المسلوب" وكشفت منابع الاستبداد في الحاكم وفي الأفراد كما كشفت عن نزعة التجبر والتأله في الحاكم عبر تكريسه قيم الطاعة والعبادة، وكشفت عن بعض جذور الاستبداد الثقافية، وقد جسدتها عقلية متجذرة وعكستها نخبوية المثقف وتقديسه المقولات والشعارات، ونرجسيته المفرطة وغياب فاعلية حقيقية في تعامله مع السلطة ومع الآخر عموماً [4].

14- تسعي رواية القمع إلى إرساء قواعد شكل جديد من الكتابات الروائية من خلال "البحث عن الحرية في الانفلات من الشكل الكلاسيكي، فالروائي في لحظة الإبداع، وللتعبير عن كثافة تجربة السجن ومعاناته، يقوم بعملية تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادي والمعنوي [5].

15 - تشابهت مشاهد القمع في معظم الكتابات التي اتخذت من القمع موضوعاً لها، حيث "التقت الروايات أحياناً كثيرة في التقاط نفس مشاهد القمع التي باتت جزءاً من راهن الكتابة وجلت رؤية واعية بأهمية الحرية، عبر انتقاد صريح أو متخف، جاد وساخر لانخراط المؤسسة

---

(1) رواية القمع في تونس، بيبان، ص191.

(2) انظر: الزمن النفسي في رواية تلك العتمة الباهرة، الشوابكة، ص779.

(3) رواية القمع في تونس، بيبان، ص192.

(4) المرجع السابق، ص192.

(5) انظر: السمات الفنية لرواية القمع، أبو نزيه، ص125.

الإعلامية في تكريس منظومة الاستبداد والقمع، كما رفضت استكانة المثقف وخنوع المفكر وصمته وحمّلته مسئولية التصدي لضروب الحصار وإن بدت الهزيمة حتمية، لكنها مع ذلك طرحت الأسئلة الحارقة ودعت المتلقي إلى مساءلة واقعه ورفضه كل ضروب القهر والتصدي له، وصياغة الآتي أو الحلم به"[1].

16- استخدم الرّمز في الرّوايات بصورة لافتة، فالرمز يعطي مجالاً واسعاً من التأويل والتفسير، وحرية في الانفلات من القيود الرقابية على معظم الأعمال الأدبية، "غير أن الرمز في رواية القمع، يتجه باتجاه واضح إلى المباشرة، يأخذ الرمز مستوى الإضافة الفنية لشحن الرواية بالإيحاءات والدلالات"[2].

يتّضح مما تقدّم أن رواية القمع قد رسّخت قواعد فنّية على صعيد الشكل، خاصّة بها فالشّكل الفنّي هو الدراميّ ومزجت بين أشكال الخطاب المختلفة، وقد واجهت الشخصيات تنامياً ظاهراً اختلف باختلاف الأحداث، وأطراف الصّراع متشابكة متداخلة، والمكان خاصّ لأنّه السّجن الذي يختلف عن كل الأماكن، والزّمن النّفسي الذّي أظهر صراع الشّخصيات ووعيها الكامن به.

(1) رواية القمع في تونس، بيبان، ص193.

(2) انظر: السمات الفنية لرواية القمع، أبو نزيه، ص125.

الفصل الأَوّل

قراءة في روايات القمع

المبحث الأول

تحليل سيميائي للعناوين

إنّ العنوان هو العتبة الأولى لولوج أي نصّ، ويمثّل قيمة مؤثرة وجاذبة للقارئ لذا يُرَكِز الكاتب جلّ اهتمامه على اختياره، حيث يُمثّل لغزاً سيميائياً تُفَسّره القراءة العميقة، ويُعَدُّ العنوان أوّل أبواب النّص الأدبي "والعنوان للكتاب كالاسم للشيء، به يُعرف وبفضله يتداول، يُشار به إليه، ويدل به عليه، يحمل وسم الكتاب، وفي الوقت نفسه يسميه"[1] فالعنوان هو أخص خصوصيات النّص، ونظراً للأهمية التي يحظى بها العنوان خصص له النُّقاد قِسماً خاصاً أطلقوا عليه اسم (النص الموازي) أو العنوان والتوطئة، حيث يُحيل النّص الموازي على كل ما يُحيط النّص بدون أن يكون هو النّص بكل ما تحمله الكلمة من معنى، بحسبانه يلعب دوراً رئيساً في أفق انتظار القارئ، فالعنوان، والتمهيد أحد التّمظهرات الأكثر أهمية"[2] بما يحمله من جذب وتأثير.

وأورد ابن منظور جذر الكلمة تحت مادة (عنن) "عنن: عَنَّ الشيءُ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنَناً وعُنُوناً: ظَهَرَ أَمامك؛ وعَنَّ يَعِنُّ ويَعُنُّ عَنّاً وعُنوناً واعْتَنَّ: اعتَرَضَ وعَرَض"[3] حيث تحمل الكلمة معنى الظهور والاعتراض، وذكر ابن سيدة أنه يصِحُّ أن يُقال العُنْوَانُ والعِنْوَانُ وهو سِمَةُ الكِتابِ، وعَنْوَنَه عَنْوَنَةً وعِنْوَاناً وعَنَّاهُ، كِلاهُما: وَسَمَه بالعُنوان"[4]. فالعنوان هو اسم الكتاب كما الاسم للشخص علامة مُمَيّزَة له.

وأشار النُّقاد إلى أن العنوان "عبارة عن كُتلة مطبوعة على صفحة الغِلاف الحاملة لِمُصاحبات أخرى، مثل اسم الكاتب ودار النشر، وهو مجموعة العلامات اللسانية من كلمات وجمل، وحتى نصوص، قد تظهر على رأس النص لِتدل عليه وتُعيّنه، تشير إلى محتواه الكُلّي،

---

(1) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الجزار، ص17.

(2) شعرية الرواية، جوف، ص19.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج13/ ص290.

(4) المرجع السابق، ج15/ ص106.

ولِتَجذِب الجمهور المستهدف"[1]. فالعنوان اسم الكتاب الذي يُحدده ويُمَيّزه واللّفتة الأولى التّي تجذب القارئ.

ويؤدي العنوان وظائف محدّدة داخل النّص الأدبي حيث يُمَثّل جزءاً لا يتجزأ منه وتتشكل أهمية العنوان من خلال الأدوار التي يؤديها، ومن أهم الوظائف التي يؤديها:

الوظيفة الوصفية وتدور حول إعطاء معلومات عن مضمون الكتاب، وهي الوظيفة المسئولة عن الانتقادات الموجهة للعنوان [2] يمنح العنوان أيضاً إشارات عن محتوى أو شكل الكتاب[3].

الوظيفة الإغرائية: ترتبط بلفت أنظار الجمهور وتشويقه وجذبه "ويكون العنوان مناسباً لما يُغري جاذباً قارئه المُفترض، وينجح لما يناسب نصّه، مُحدِثاً بذلك تشويقاً لدى القارئ كما يقول دريدا"[4] وَتُعَد من الوظائف المهمة المُعَوّل عليها كثيراً على الرغم من صعوبة القبض عليها، فهي تُغري القارئ المستهلك بتنشيطها لقدرة الشراء عنده وتحريكها لفضول القارئ فيه، والعنوان الجيّد هو أحسن سمسار للكتاب [5].

وظيفة التحديد: وهي ذات الوظيفة التعينية؛ أن تُسَمّي كتاباً، يعني أن تُعيّنه كما تُسَمّي شخصاً تماماً [6] فالعنوان يُقدّم ذاته كاسم الكتاب، بطاقة هويته[7].

المطلب الأوّل: البوابة السّوداء

رواية (البوابة السوداء) التاريخ السري للمعتقل، لأحمد رائف [8] وقد طُبِعت خمس طبعات أولها كانت سنة 1974م، وآخرها الطبعة الخامسة، سنة 1989م، وصدرت عن دار الزهراء للإعلام العربي، وتقع في سبعمائة واثنين وأربعين صفحة، من الحجم الكبير.

---

(1) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الجزار، ص66.

(2) عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص، بلعايد، ص87.

(3) شعرية الرواية، جوف، ص24.

(4) جاك دريدا (Jacques Derrida) فيلسوف فرنسي من مواليد الجزائر، صاحب نظرية التفكيك، انظر موقع ويكبيديا الموسوعة الحرة.

(5) العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي، الجزار، ص85.

(6) المرجع السابق، ص83.

(7) شعرية الرواية، جوف، ص24.

(8) أحمد رائف: توفي 2011م، هو مفكر إسلامي وخبير استراتيجي في الشئون العربية وصاحب أشهر كتاب لتوثيق التعذيب سجَّل فيه وقائع حدثت معه هو شخصياً ومع زملائه خلال الحقبة الناصرية وأطلق عليه (البوابة السوداء) ، انظر موقع ويكبيديا الموسوعة الحرة.

ويتكون عنوان الرّواية (البوابة السوداء) من دالّين اسميين، وهي مفردات اسميه تدل على ثبوت الصّفة في الاسم، ومن ناحية الدلالة المعجمية تطلق كلمة (البوابة) على الباب الكبير، أو مدخل العمارة الكبيرة، وحارسها يُطْلَقُ عليه الْبَوّاب [1] (والسّوداء) وصف لوني لها، ويدل على الكُسوف والخِزيّ، ويرتبط اللون الأسود في "أذهاننا بالمناسبات الحزينة؛ لذلك فإنه يبعث على التشاؤم في نفوس الكثيرين"[2].

كما يرمز اللون الأسود إلى الحزن والألم والموت، والخوف من المجهول والميل إلى التّكتّم، ويدل على العَدَميّة والفَناء[3]، وتتكئ الصياغة العنوانية على المكانية واللّونية، أي ترتبط البوابة السوداء بالسجن الباب الأسود الكبير، ومن ناحية العلاقة مع النّص، يرتبط العنوان بالنص بصلة وثيقة، وتوظيف المكان في العنوان تعزيز لمكانية النّص، وجاء عنوان الرّواية لافتاً وجاذباً لتحليل الماهية التي يرمي لها الكاتب من اختياره، وتحدث أحمد رائف عن العنوان في ثماني صفحات من مقدمة الكتاب تأكيداً على أهميته، فالبوابة السوداء ليست مجرد عنوان، إنما هي نهج اتبعته الأنظمة الدكتاتورية المستبدة، أغلقت على قلوب الشعوب وعقولهم، وأطبقت على أنفاسهم، يد الحاكم تضرب وتسحق من تشاء بلا رادع، ما نقله أحمد رائف في صفحات كتابه هو التاريخ المعتم والمشوش والمحظور من حياة السجناء وما يلقونه في غياهب السجن.

"**البوابة السوداء تغلق بمصراعيها على شعوب بأكملها، فتحول بينهم وبين رؤية الحقائق، وتحجب عنهم حقهم في عيش كريم وكرم العيش أن يكون للإنسان رأي في حياته، كيف يعيش ومن يحكمه، أن يسمع له إن أراد الحديث ويمنح الفرصة الكاملة ليدلي برأيه**"[4].

البوابة السوداء وصفت حال الشعوب العربية وصوّرتها شعوباً جاهلة بحقوقها، كممت أفواههم ومنعتهم من حرية التعبير أو أداء الرأي في حياتهم، البوابة السوداء قد أوصدت على الحاكم والمحكوم على حد سواء، صار الحاكم في هذه البلاد في حجاب منيع من أصحابه وحاشيته وأجهزته فهو لا يرى إلا ما يرون، وقد ارتفع الحجاب منيعاً بين الحاكم والمحكوم، لم يعد أحدهما يفهم الآخر، لأنه لا يراه ولا يسمعه هذا في وادٍ وذاك في وادٍ آخر.

---

(1) معجم تصحيح لغة الإعلام العربي، أبو طالب، ص61.

(2) التأثير النفسي للألوان، فرج الله، ص16.

(3) اللغة واللون، عمر، ص186.

(4) البوابة السوداء، رائف، ص13.

المطلب الثّاني: رواية عـــــو

عو رواية لإبراهيم نصر الله[1] نُشِرت الطّبعة الثانية سنة 1999م، الصادرة عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر وتقع في مئة وأربع وسبعين صفحة من القطع المتوسط.

"عو" في أصل اللغة وردت بمعنيين، **المعنى الأول** وهو زَجْرٌ للمعز[2] وجاء في لسان العرب وَقَالَ اللَّيْثُ: عَا، مَقْصورٌ، زجْرٌ للضِّئِينَ، ورُبَّما قَالُوا عَوْ وَعَاءٍ وعايْ [3].

أي تُستخدم كلمة عو في أصل اللّغة بمعنى الزّجر للحيوان وهنا يتوافق المعنى اللّغوي مع المعنى المُستخدم في الرّواية للدلالة على صوت زجر الكلب.

والمعنى الثاني وردت بمعنى الصوت الناتج عن نباح الكلب "نَبَحَ الكَلْبُ": عَوَى، صَاتَ[4]، وعَوَى الكَلْبُ عَيَّةً وعُوَاءً. والعَوَّةُ: الصَّوْتُ [5].

المعنى اللّغوي دار حول الزجر، **والمعنى الثاني** دلّ على صوت نُباح الكلب ويحمل العنوان دلالة صوتية مُخيفة ومُقززة للإنسان العربي واستخدام الكاتب العنوان كان رمزاً، أعطى القارئ مجالاً رحباً للتأويل والتفسير، أما عن دلالة العنوان من ناحية المضمون، ارتبط العنوان ارتباطاً وثيقاً بالرواية واستخدمه المؤلف رمزاً للكاتب المُثَقّف الذي يتم تدجينه، ودلالة على الجنرال الذي انسلخ من إنسانيته وانقلب حيواناً شرساً يأكل شعبه وأهل عشيرته.

المطلب الثّالث: رواية تلك العتمة الباهرة

تلك العتمة الباهرة، رواية للطاهر بن جلون[6] صدرت باللغة الفرنسية وتُرجمها إلى العربية بسام حجار، الطبعة الأولى، صدرت سنة 2002م، عن دار الساقي، تقع في مئتين وثلاث وعشرين صفحة من القطع المتوسط.

---

(1) إبراهيم نصر الله من مواليد عمّان، الأردن، عام 1954م، من أبوين فلسطينيين، هُجِّرا من أرضهما (قرية البريج، 28 كم غربي مدينة القدس) عام 1948م، درس في مدارس وكالة الغوث في مخيم الوحدات، وأكمل دراسته في مركز تدريب عمان لإعداد المعلمين. غادر إلى السعودية حيث عمل مدرسا لمدة عامين 1976-1978م، عمل في الصحافة الأردنية من عام 1978-1996م.

(2) شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم، الحميري، ج7/ ص4277.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج15/ ص111.

(4) معجم الغني، أبو العزم، ص27086.

(5) المحيط في اللغة، ابن عباد، ج1/ ص28.

(6) روائي مغربي، ولد في فاس عام 1944م، وانتقل إلى طنجة عام 1955م، حيث التحق بمدرسة فرنسية، ثم درس الفلسفة في الرباط واشتغل 1968م، بالتدريس في تطوان ثم في الدار البيضاء، وغادر بعدها المغرب صوب فرنسا حيث حصل على الدكتوراه في علم النفس، بدأت مسيرته في الكتابة بعد فترة وجيزة من وصوله إلى باريس حيث عمل محرراً ثقافياً في جريدة لوموند، وتوزع إنتاجه الإبداعي بين الرواية والمسرحية، والشعر والترجمة، الزمن النفسي في رواية تلك العتمة الباهرة، ص789.

وعنوانها لونيّ يتكون من ثلاثة دوالٍ، بُنِيت على الاسمية، والجُملَةُ الاسميّة تَدُل على الدّوام والاستمرار (تِلك) اسم إشارة للمفرد المؤنث البعيد والكاف فيه للخطاب [1] واستخدام هذا الاسم فيه إشارة للبعد بُعد الذّكرى التي تأبى النّسيان، وهو بُعد نفسي.

(العتمة) تقع تحت الجذر اللّغوي (عتم) عَتَمَ الليل: أظلم، وعَتَّم: دخل في وقت العَتَمة، وعَتَمَةُ الليل: ظلامُ أَوَّلِهِ بعد زوال نور الشَّفَق [2] وَقَالَ اللَّيْث: العَتَمة الثُّلُث الأول من اللَّيْل [3] وتنقسم سَاعَاتُ اللَّيلِ: الشَّفَقُ ثُمَّ الغَسَقُ ثُمَّ العَتَمَةُ [4] ويتفق المعنى اللغوي مع المعنى الذي أراده الكاتب عتمة المكان وعتمة الزمان، فالعتمة هنا ليست عتمة زمنية تلقائية ناتجة عن الليل الكوني المتعارف عليه، ولكنها عتمة ناتجة عن الوضع المأساوي الذي يعيشه الأشخاص [5].

والعتمة من الوسائل المُتّبَعة لتعذيب المعتقلين داخل تزمامارت، لا يمكنهم الرؤية ولا معرفة الليل من النهار، قضوا في عتمة حالكة بخطة مدروسة، أحدهم فقد عقله وقضى لأنه لم يعرف الوقت ولم يميز الليل من النهار "نحن في حالة حرب مع عدو غير مرئي يمتزج بالعتمة، فيكاد يكون هو العتمة [6].

وتشكل العتمة لهم الخوف من الحاضر البائس والقادم المُخيف الأسود ، فقد "**كان النظام كله قائماً على السواد، على تلك العتمة الحالكة، تلك الظلمات التي تنتمي إلى الخوف من اللامرئي الخوف من المجهول، تزمامارت شيد ليغرق في العتمة" لقد وضعنا في سجن مؤبد شُيّد لكي يبقى إلى الأبد غارقاً في الظلمات**"[7] و(الباهرة) بَهَرَ: الإضاءَةُ، كالبُهُورِ [8] الباهرة صفة من صفات الضوء لا العتمة، بما يُمَثّل انزياحاً في نحت العنوان، ويتكئ العنوان على المكانية واللّونية، فهذه العتمة شديدة الظّلمة قوية تمنع الرؤية.

---

(1) المعجم الوسيط، مجمع اللغة العربية، ج1/ ص87.

(2) العامي الفصيح من إصدارات مجمع اللغة العربية بالقاهرة.

(3) تهذيب اللغة ، الأزهري، ج1/ ص172.

(4) فقه اللغة وسر العربية، الثعالبي، ص215.

(5) إيقاع الزمن في الرواية المعاصرة، النعيمي، ص 184.

(6) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص35.

(7) المصدر السابق، ص31.

(8) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج16/ ص260.

المطلب الرابع: رواية الـقـوقـعـة

رواية القوقعة (يوميات متلصص) لمصطفى خليفة [1] صدرت الطبعة الثانية سنة 2010م، عن دار الآداب، في ثلاثمئة وثلاث وثمانين صفحة من القطع المتوسط.

ويندرج المعنى اللغوي تحت (قوقع) قوقعة، صدفة، محارة[2]، وارتبط العنوان بمجريات الأحداث في الرواية واختياره لم يكن اعتباطياً إنما يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرواية ،اختار الكاتب اسم القوقعة لأن الشخصية الرئيسة في الرواية أعلن مرات عِدّة أنه مسيحي ملحد وهو سجين مع سجناء إسلاميين، ما جعلهم ينبذونه فقد نقل لنا السَّارد في هذا المقطع القوقعة الأولى التّي نشأت بينه وبين السُّجناء فقد انعزل عُزلة إجبارية عنهم:

1-القوقعة الأولى داخل السِّجن:" **مع الأيام بدأت تنمو حولي قوقعة بجدارين، جدار: صاغه كرههم لي، كنت أسبح في بحر من الكراهية والحقد والاشمئزاز وحاولت جاهداً ألا أغرق في هذا البحر، والجدار الثاني: صاغه خوفي منهم، ظلت هذه القوقعة مدة اثني عشر عاماً لا يخالط أحداً ولا يتكلم مع أحد، ولا ينظر في عين أحدهم حتى ظل منطوياً داخل قوقعته "كسلحفاة أحسّت بالخطر وانسحبت داخل قوقعتها، أجلس داخل قوقعتي**"[3].

2-القوقعة الثانية داخل السِّجن أيضاً والتي أصبح يتلصص بها على الخارج "**عندما صفق المساعد الباب ومن قوة الضربة سقطت هذه الكتلة الإسمنتية والتي يبدو أنها بالأساس متشققة، وأحدثت هذا الثقب، الآن أستطيع أن أرى كل ما يدور في الساحة متى أشاء ذلك، أستطيع أن أتلصص على الخارج كما أتلصص من ثقب قوقعتي على الداخل**"[4].

3- قوقعة الواقع وهذه القوقعة لم تنته بخروجه من السجن أصبح يرى أن الواقع كئيبٌ، وهو غير قادر على الاندماج معه وفصل نفسه عن ماضيه الذي عاشه داخل السجن، يرى نفسه

---

(1) ولد في مدينة طرابلس ثم انتقل إلى حلب، شارك في العديد من النشاطات السياسية في فترة شبابه والتي سجن على اثرها مرتين امتدت في المرة الثانية إلى 15 عاماً؛ تنقل خلالها بين العديد من السجون أبرزها سجن تدمر و سجن صيدنايا والتي استمد منها روايته القوقعة، هاجر منذ عام 2006م، إلى الإمارات العربية المتحدة بعد أن كان ممنوعاً من السفر خارج سوريا ومن ثم إلى فرنسا.

(2) تكملة المعاجم العربية، دوزي، ج8/ ص412.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص78.

(4) المصدر السابق، ص175.

نصف رؤية ويحس نصف إحساس "**في السجن الصحراوي شكل خوفي المزدوج قوقعتي التي لبدت فيها محتمياً الخطر هنا، ويسميه السجناء عالم الحرية خوفٌ من نوع آخر قرف، وضجر واشمئزاز، كلها شكلت قوقعة إضافية أكثر سماكة ومتانة وقتامة لأن الأمل بشيء أفضل كان موجوداً في القوقعة الأولى، وفي القوقعة الثانية لا شيء غير اللاشيء**"[1].

فقد أصبح في حالة انفصال عن الواقع وانفصال عن الماضي، يقبع في مكان ما بين ماضيه وحاضره يصف حالته المزرية قائلاً: "**وتزداد سماكة وقتامة قوقعتي الثانية التي أجلس فيها الآن، لا يتملكني أي فضول للتلصص على أي كان أحاول أن أغلق أي ثقب فيها، لا أريد أن أنظر إلى الخارج، أغلق ثقوبها لأحوّل نظري بالكامل إلى الداخل. .. إلىّ أنا إلى ذاتي وأتلصص**"[2].

ويوميات متلصص هو عنوان فرعيّ عن القوقعة، يتحدث فيه الكاتب عن الكيفية التي خزّن من خلالها هذه اليوميات تعلّم طريقة الكتابة الذهنية "وهي أسلوب طوره الإسلاميون" عن طريق تحويل الذهن إلى شريط تسجيل "**أعجبت بهذه الطريقة وأخذت أدرب نفسي عليها وبعد أن امتلكت القدرة الكافية قررت كتابة هذه اليوميات، أكتب الجملة ذهنياً، أكررها أحفظها، في آخر اليوم أكون قد كتبت وحفظت أهم أحداث اليوم، واكتشفت أنها طريقة جيدة لشحذ الذهن وتمضية الوقت**"[3].

"**وعندما قررت كتابة هذه اليوميات كنت قد استطعت بالتدريب تحويل الذهن إلى شريط تسجيل، سجلت عليه كلّ ما رأيت، وبعض ما سمعت، والآن أفرغ بعض ما احتواه هذا الشريط**"[4].

---

(1) رواية القوقعة ، خليفة ، ص380.

(2) المصدر السابق .

(3) المصدر نفسه ، ص77.

(4) المصدر نفسه ، ص9.

المطلب الخامس: رواية يسمعون حسيسها

رواية "يسمعون حسيسها"، للدكتور أيمن العتوم [1]، الطبعة الأولى، الصادرة سنة 2013م، عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، تقع في ثلاثمائة وسبع وستين صفحة من القطع المتوسط.

إنّ العنوان (يسمعون حسيسها) جملة فعلية تدل على التجدد والاستمرار، (حسيسها) حَسيسُ الشَّيْءِ: حِسُّه أي صوته [2] والحِسّ، صوت خفيّ تسمعه يتحرّك قريبًا منك ولا تراه، سمع حسيسًا ﴿لاَ يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا﴾ صوت تلهُّب النّار [3] ويتناص العنوان مع الآية القرآنية في قوله تعالى: ﴿**لا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِى مَا اشْتَهَتْ أَنْفُسُهُمْ خَالِدُونَ**﴾ [4] لا يسمع أهل الجنة حسيس النار إذا نزلوا منزلهم من الجنة، وقوله ﴿**وَهُمْ فِى مَا اشْتَهَتْ أَنْفُسُهُمْ خَالِدُونَ**﴾ يقول: وهم فيما تشتهيه نفوسهم من نعيمها ولذاتها ماكثون فيها، لا يخافون عنها زوالا ولا انتقالا"[5]. أمّا في الرواية، فقد صار المعتقلون في قلب الجحيم "وحينما كنت أتلهى بتعريف الجحيم، وقراءة الآيات التي تُخبِر عنه لم أكن لأفهمه إلا عندما صِرتُ في قلبه تماماً، وصار هو في قلبي، لا أحد يعرف الجحيم أكثر منّا؛ نحن الذين كنّا هناك!!![6] يُعرِب العنوان عن مضمون الرواية إذا قُورنت جهنم بما يحدث في سِجن تدمر العسكري، ويتكئ العنوان على القيمة الصوتية المُنتزعة من تخويف الله الخالق لعباده المخلوقين.

---

(1) شاعر وروائي أردنيّ ولد في (الأردن – جرش سوف 2 آذار 1972م)، تلقّى تعليمه الثانوي في دولة الإمارات العربية المتحدة – إمارة عجمان والتحق بجامعة العلوم والتكنولوجيا الأردنية ليتحصل على بكالوريوس الهندسة المدنية فيها عام 1997م وفي عام 1999م، تخرّج في جامعة اليرموك بشهادة بكالوريوس لغة عربية، ثمّ التحق بالجامعة الأردنية ليُكمل مرحلة الدراسات العليا في اللغة العربية وحصل على شهادتي الماجستير والدكتوراه في اللغة العربية.

(2) معجم ديوان الأدب، الفارابي، ج3/ ص75.

(3) معجم اللغة العربية المعاصرة، عمر، ج1/ ص496.

(4) سورة الأنبياء، 102.

(5) جامع البيان في تأويل القرآن، الطبري، ج18/ ص541.

(6) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص10.

المطلب السادِس: رواية شرق المتوسط

روايـة شـرق المتوسـط للمؤلـف عبـد الـرحمن منيـف [1] الطبعـة الأولـى الصـادرة سـنة 1972م، عن المؤسسـة العربيـة للدراسـات والنشـر فـي مئتين وثمـانٍ وأربعين صـفحة مـن القطـع المتوسط.

العنوان (شرق المتوسط) يوحي بتحديد المكان، (شرق) أي جهة الشَّرق ومكان شروق الشَّمس والجمع أشراق؛ حيث تنقسم الجهات إلى أربع هي الشّرق والغرب والشّمال والجنوب، و وتنقسم المناطق التي تقع شرق البحر المتوسط، وشرق أوروبا إلى أقسام عِدّة : هي (الشرق الأدنى) و(الشرق الأوسط) و(الشرق الأقصى).

ويُعنى بالشَّرق الأوسط مجموع البلدان الواقعة شرق المتوسط ، وهي شمال تركيا، وقبرص وسوريا ولبنان وفلسطين ومصر والخليج العربي وشبه الجزيرة، والعراق وإيران...[2].

يوحي العنوان بالتّحديد لكنّ المضمون خلاف ما يوحي به العنوان فقد قصد الكاتب التعمية والتّشويش على المكان "ويرى فيصل درّاج أن منيفاً حذف اسم المكان وأبقى على ما يدل عليه، فتعبير شرق المتوسط لا يشير إلى بلد ويشير إلى أكثر من بلد، قائلاً بتاريخ مضمر، ومكان جغرافي صريح"[3] أتى العنوان ليتّسع ويشمل كلّ المكان العربي في كلمة شرق المتوسّط.

---

(1) ولد في عمّان الأردن، لأب من الجزيرة العربية، وأم عراقية، درس المرحلة الابتدائية في عمان، والمرحلة الثانوية في بغداد، والتحق بالجامعة في القاهرة وكان يقضي إجازته الصيفية بشكل منتظم مع عائلته الممتدة في السعودية، وتجرده السعودية من جنسيته 1963م، فيستقر في دمشق حتى رحيله عام 2004م.

(2) معجم الغني، أبو العزم، ص15677.

(3) النص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف، دريدي، ص72.

المبحث الثاني

المضمون السردي للروايات

المطلب الأوّل: رواية البوابة السوداء

طرح أحمد رائف في روايته رؤية مهمة تحاكي واقع المجتمع الفاسد، حيث يتعرض أبناؤه للقمع والقتل والتعذيب في صور من أبشع الصور، ومعاملة قاسية فظّة غليظة من قبل الجلادين، دون أن تتحرك الرحمة في قلوبهم بدافع الإنسانية المسحوقة على عتبات السّجون، حيث تحكي الرواية تجربة الكاتب المُثقف أحمد رائف في السجون والمعتقلات، خلال حقبة الحكم الناصري، وما تعرّض له من تعذيب.

وتندرج البوابة السوداء في إطار السيرة الذاتية وهي وثيقة تاريخية تروي أحداثاً حقيقية، توثق الأحداث وتسجلها لتكون معيناً للأجيال القادمة، مرآة صادقة كي لا تتكرر تلك الأحداث المؤلمة مرةً أخرى، ولتصنع شعباً واعياً بحقوقه، مشاركاً في صنع الحرية والحياة الكريمة "**وفهم النظم الاستبدادية، وما يمكن أن تجره من كوارث ومصائب على الوطن**"[(1)].

اعتمدت بنية نص الوثيقة في بنائها على "ظروف الاعتقال مع قدر من التفصيل يزيد أو يقل للأوضاع السياسية التي أدت إليه"[(2)] حيث تبدأ الأحداث من لحظة اقتياده من بيته الساعة الثالثة فجراً على أمل أنها فقط خمس دقائق ثم يعود، تتكشف الأمور، ويتضح الأمر أنه اعتقال ومن ثم سجن لسنوات عِدّة وليست خمس دقائق كما ادّعى ضابط المباحث الذي استدعاه من بيته.

يشرع في الحديث عن مشاهد التعذيب التي رآها بعينيه، إذ اقتادوه إلى المعتقل وهناك أخذوا ينقلونه من غرفة إلى غرفة للتحقيق معه وخلالها كان يرى مشاهدَ مأساوية وكان يقف مشدوهًا حيالها، وأخذ يصف هذه المشاهد يقول: "**كانوا بين الثلاثين والأربعين، وكانوا جميعهم يئنون من الألم، وبدوا جميعهم مُشَوّهين من التّعذيب القاسي الذي أُنزل بهم فنجد اثنين يحملان واحداً منتفخ القدمين بالصديد الأصفر اللامع الذي يبدو تحت الجلد الذي تمزق في**

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص33.

(2) أدب السجون مهداة إلى الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم، شعبان، ص13.

مواضع كثيرة ولا نستطيع أن نتبين معالم وجهه من الانتفاخات التي تحيط به، ومن الألوان المختلفة التي أحدثتها الكدمات وكأنه قد ارتدى قناعاً بشعاً قميئاً ليخيف به الناس"[1].

وفي غمرة انشغاله بما يرى من أحداث مريرة، يظهر له أحد الجلادين ويصفعه صفعة قوية، فيجن جنونه حيث يقول: "لم أكن أتصور يومها أن شيئاً من هذا يمكن أن يحدث لي في بلدي"[2] كيف يتجرأ هذا الشخص على صفعه وفي دولته قانون وحكومة.

وينتقل السارد للحديث عن الأوضاع السياسية التي دفعته للاعتقال، ويتضح الأمر أن الأوضاع السياسية كانت متدهورة وعليه فهناك مؤامرة لقلب نظام الحكم، ويجري معه التحقيق للاعتراف بأنه اشترك في مؤامرة لقلب نظام الحكم، واللافت للنظر أن الشعب كله كان مشتركاً في تلك المؤامرة كما أفهمه أحد الضباط حينها "**الشعب كله متهم ومتآمر حتى تثبت براءته**"[3].

"المواطن لا يعرف تهمته ولا فيم يتم اقتياده في ساعات الفجر الباكرة، والمحقق لا يعرف ما هي المعلومات التي عليه انتزاعها "**مواطنون أبرياء جاءوا بهم من كل مكان بلا ذنب ولا جناية، ومحققون يضربون الناس بحثاً عن سر لا يعرفونه والكل تطحنه رحى ثقيلة من العذاب**"[4].

ثُمّ ينتقل للحديث عن رحلة تنقله إلى المعتقلات الأخرى، حيث نقل المعتقلون إلى معتقل آخر، وعند إحصاء السجناء وعدّهم، كان بإمكانهم ردّ العجز في عدد السجناء، فقد ينوب أحد عن آخر ويحل محله "**تسلّم يا إسماعيل ولا تخشَ شيئاً، من ناحية العدد، أي عجز أستطيع أن أرده لك**"[5]. من أين يأتون بالأعداد الناقصة وكيف يردّون هذا العجز في الأعداد ألهذه الدرجة لا قيمة للإنسان في اعتبارهم؟

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص41.

(2) البوابة السوداء، رائف، ص42.

(3) المصدر السابق، ص53.

(4) المصدر نفسه، ص69.

(5) المصدر نفسه، ص75.

وبعد أن أصبح معتقلاً رسمياً أخذ يتناول الحديث عن الحياة اليومية للسجناء وأغراضهم الشخصية وأخذ يصفها بدقة، فقد كانوا يُوَزّعون عليهم (نمرة)[1] وهي عبارة عن ثلاث بطانيات من الصوف ووعاء وملعقة وطبقاً صغيراً جديداً من الألمونيوم.

وأمّا عن الطعام الرسمي في السجن فهو السّيء "الرديء الضار بالصحة المليء بالحشرات والقذارة والميكروبات"[2] طعام الغذاء هو "**عدس مطبوخ بالزلط والحصى، في أوان حديدية قذرة يطلق عليها اسم كانتين، ورغم قذارة صنعه وقذارة الإناء الموجود فيه، والكمية الكبيرة من الرمل والزلط الموجود بكل كانتين إلا أننا أكلنا بشهية بالغة**"[3] **وطعام الإفطار من العسل الأسود، والجبن الرديء الصنع والخبز المليء بالحشرات والميكروبات** [4].

ويستمر التعذيب وتتنوع ألوان العذاب وصنوفه، إلى أن يعترف السجين على جرائم لم يرتكبها أو ارتكبها ولكن هذا لا يعني النجاة من العذاب المحقق، إنما عليه أن ينسج قصة محبوكة ومضمون الاعتراف :يجب أن يكون متناسقاً منظماً، حتى يقتنع الجلاد ويكف عن التعذيب، بوحشية ويُخفّف من لهيب الحقد يصبها على المعتقلين دون رحمة أو نظرة شفقة، أما عن وسائل التعذيب فقد "**فاقت كل ما تم في عصور الإرهاب والاضطهاد عند الرومان أو الفرس أو في عهود الاضطهاد الديني المختلفة أو محاكم التفتيش**"[5].

ويُنقل السجناء إلى السجن الحربي ذائع الصيت بالقتل والبطش والترهيب بكل ألوانه، حتى أنه أصبح أسطورة في التعذيب، فكل ما مر بالسجناء من تعذيب وتنكيل لا يقارن مع ما يجري في السجن الحربي، الأمر الذي ملأ قلوب الجلادين المتحجرة بالشفقة على أولئك الذاهبين إلى جحيم الدنيا حيث "**القتل تحت السياط والأسياخ الحمراء وخلع الأظافر ونهش الكلاب، وأسلاك الكهرباء، أو تحت ركل الأحذية الثقيلة**"[6]. وكان السجناء يقضون أوقاتهم في العبادة

---

(1) نمرة: هي أغراض السجين ومقتنياته بلغة السجون.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص320.

(3) البوابة السوداء، رائف، ص77.

(4) المصدر السابق، ص79.

(5) المصدر نفسه، ص110.

(6) المصدر نفسه، ص117.

والاستغفار وتلاوة القرآن، منقطعين انقطاعاً تاماً عن الخارج لا يعلمون شيئاً، حيث لا وسائل إعلام ولا جرائد ولا صحف، هذا كله ضمن الممنوعات بل المحرمات.

ويتحدّث المؤلف عن المحاكم التي تجري وعن القانون والقضاء، فالمحاكم شكلية تحكم بالباطل والظلم والقانون والقضاء كلاهما في إجازة قضائية "**كانت المحاكمات التي تجري أشبه ما تكون بتمثيلية صاخبة هزيلة في نصها سخيفة في إخراجها يشاهدها جمهور فقد كرامته وعزته سلبها منه نظام خانق مقتدر على الإفساد في الأرض، ضعيف أمام العدو**"[1].

كانت مهمة السلطة الرابعة في ذلك الحين هي تضليل الجماهير وإفساد العقول وتزييف الحقائق التي تجري على الأرض، أداة تمجد الزعيم الخالد والقائد الفذ، وأي محاولة لخلاف ذلك كانت يد السلطان تسحقها "**عاش الصحافيون في الظل، وصاروا يكتبون ما يمليه عليهم الصولات**"[2].

المطلب الثاني: رواية عو

طرح إبراهيم نصر الله في روايته قضية مُهِمّة هي تَعَرُّض المُثقف للتقويض والتّهجين، أو ما يُسمّى تجسير الهوّة بين المثقفين والسّلطة، وأبرزت نمو الوعي السلطوي، ورصدت بالمقابل ظاهرة سقوط المثقف في شرك الدعوة إلى تعايش المبدع والسلطة، حيث يصبح الكاتب أداة من أدوات السّلطان وبوقاً من أبواقه [3].

وتناقش "رواية عو" لإبراهيم نصر الله شكلاً جديداً للقمع، هو قمع الفكر والثقافة، ومحاولة تطويع المثقف والأديب ليصبح أداة سهلة تصفق للسلطان وتمجده صباح مساء، تتمحور مجريات الأحداث في الرواية حول أربعة محاور رئيسة متمثلة في أربع شخصيات.

الجنرال وهو صورة للحاكم صاحب النفوذ والسلطة والشكل الأقوى للقمع، حيث تفتتح صفحات الرواية بهذه العبارة التي دائماً ما يرددها الجنرال "**قمعت فأمنت فنمت**"، متخذاً للقمع أساساً للأمان والسلام، تناصاً بقصة الشعبي حين قال: "كانت درة عمر أهيب من سيف الحجاج، ولما جيء بالهرمزان ملك خوزستان أسيراً إلى عمر لم يزل الموكل به يقتفي أثر عمر

---

(1) البوابة السوداء، رائف ، ص222.

(2) جمع صول: ومعناه رُتبة من رُتب الجُند.

(3) https://www.kutub-pdf.com/book.

حتى عثر عليه بالمسجد نائما متوسداً درته. فلما رآه الهرمزان قال: هذا والله الملك الهني عدلت فأمنت فنمت: والله إني خدمت أربعة من ملوكنا الأكاسرة أصحاب التيجان فما هبت أحدا منهم هيبتي لصاحب هذه الدرة"[1]، وكانت هذه القصة سبب إسلامه.

أما شخصية الجنرال فإنها تُحكم النفوذ على الشعب والأرض "كان قد غادر مقره، اندفع بسيارته باتجاه بيته الجديد، مطمئناً كان، حتى أنه زجر حراسه حين همّوا بمرافقته، قال: لم أفعل ما فعلت حتى الآن، لكي أسير في الشوارع محفوفاً بالحرس، يبتسم لقد ربيت هذه المدينة على يدي، علمتها يوماً بعد يوم هذه الوداعة، ودفعت الكثير من أعصابي وعمري لأعبرها مطمئناً"[2].

وكان الجنرال يحاول تطويعَ كل شيء وكشفَه في بلده حتى لا يبقى شيءٌ مستترٌ حيث يُقرر بناء بيت له وسط ضاحية الغابة "**الآن لا سر للغابة لقد فضحت كل أسرارها، لا ليس هذا فوق تل كهذا سأبدو دائماً أمام عيون المدينة منتصباً كالقدر**"[3].

في أحد الأيام يقوم شاب بعملية ضد الكيان الصهيوني "**في تلك الليلة من آب أحضروا لنا شابين، وقعا في أحد كمائننا المتقدمة، قادمين من**" **إسرائيل** " **دخلت عليهما بعد أن حظيا بوجبة دسمة، لفت انتباهي وجود قصاصة من جريدة على الطاولة، فتحتها قصة قصيرة، ضحكت** "**طفل الليلة الطويلة**" وهي قصة قصيرة للأديب أحمد الصافي تكون سبباً في تحريض الشباب للقيام بعملية ضد الإسرائيليين بعد هذه المحاولة، يعرف الجنرال السبب فيحاول إسقاط النموذج المثقف والعامل المؤثر على الشباب عن طريق تدجينه وتغيير مساره الأدبي ليصبح صحفياً عادياً وآلة بيد الجنرال.

"**التفت إلى المحققين، من أحمد الصافي هذا**"**؟!**

"**أجابوه قائلين: كاتب نكرة ليس أكثر سيدي أجاب أحدهم**".

"**سأحطمهما الاثنين. ... الكاتب والقارئ. ... أخيراً سأحطمهما**"[4]

---

(1) ربيع الأبرار ونصوص الأخيار، الزمخشري، ج4/ ص13.

(2) رواية عو، نصر الله، ص7.

(3) المصدر السابق.

(4) رواية عو، نصر الله، ص39.

وتعرض الرواية المحور الثاني الكاتب أحمد الصافي في المعادلة وإحدى الشخصيات الرئيسية في الرواية وهو أديب وقاص له كثير من الأعمال الأدبية و هو محط اهتمام النقاد والطلاب، يريد الجنرال أن يحكم السيطرة عليه لكنه يفاجئ بأن أحمد الصافي شخصية غير عادية "كانت التقارير السريعة قد أكدت أن أحمد الصافي أكبر مما يتصور الجنرال، وفي اليومين التاليين حيث كان الجنرال يتنظر حضوره، أعاد قراءة ثلاثين مقالاً من مقالاته المنشورة خلال تموز الماضي ... لم يجد سوى كلمة واحدة لوصفه متنمر، فكر الجنرال بإرسال مجموعة من حراسه لاعتقاله بصفته شريكاً في التحريض للقيام بعملية عسكرية غير مشروعة عبر الأراضي الواقعة تحت سلطته دون الحصول على إذن بذلك"[1].

وجرت المُقابلة بين الجنرال وأحمد الصافي وبعد مقابلات عِدّة يستنتج أن فحوى المقابلات هي إلغاؤه كقاص، وتزداد المقابلات يوماً بعد آخر "**يريدونني منهاراً .... لعبة القط والفأر**"[2]. وكان الجنرال يسلك معه أساليب عِدّة ؛ كالترغيب "**يا أحمد أنت أهم بكثير مما تعتقد .... يجب أن تكون في المكان المناسب**"[3] والترهيب: "**الجنرال نعم بإمكاني أن أغلق زاويتك، صحيفتك والشارع الذي تمر فيه، المدينة والبشر باستطاعتي إغلاقهما، أطرد امرأتك من عملها وطفلك من روضته، تذكر طفلك على الأقل وارحمه**"[4]. وبعد أن اتبع الجنرال معه كل الأساليب والوسائل حتى أصبح أحمد الصافي تابعاً له، وانتهي الأمر بأن تحول إلى صحفي وجار للجنرال.

تُجَسّد شخصية القارئ سعد إحدى قصص أحمد الصافي، وهو طفل الليلة الطويلة كما أسمى نفسه حيث كانت ترتبط شخصية سعد بالكاتب أحمد الصافي بنوع غريب من العلاقات، تلك العلاقة التي تنشأ بين الكاتب الذي يكتب ما يشعر به، والقارئ الذي يشعر بأن كلمات الكاتب لأجله كتبت، وهذا ما حدث بين أحمد الصافي وسعد، حيث أسقط سعد شخصية البطل في إحدى قصص أحمد الصافي هي "طفل الليلة الطويلة" على نفسه ضمن ما جاء في إحدى الرسائل التي بعثها لأحمد الصافي: "**الأستاذ أحمد الصافي المحترم، تحية طيبة، أنا طفل الليلة**

---

(1) رواية عو، نصر الله، ص46.

(2) المصدر السابق، ص100.

(3) المصدر نفسه، ص107.

(4) المصدر نفسه، ص107.

الطويلة، إن هذه الروح المتفجرة هي ما يربطني بك، كما أشعر أن الغضب يوحدنا ... قرأت قصصك كلها، حتى تلك التي لم تكتبها، وأحببت أن أراك دائماً لأقول لك الكثير عني ... وعنك ربما أحببت أن أقول لك ... إنني أنا طفل الليلة الطويلة ... وإنني غير قابل للموت"[1].

ينفذ سعد ما حدث في قصة طفل الليلة الطويلة على أرض الواقع "**أنا طفل الليلة الطويلة، سعد وعدتك، ووفيت بوعدي وكما حدث في قصتك، لم يذهب دم أمي سُدى، قد لا تصدق، ولكنني لا سأقول لك إن قصتك كانت الحاجز الذي تنحطم عليه السياط وهم يحاولون تدمير روحي وتدمير الوطن كله بداخلي، كنت أتشبث بهذه القصة قصتك**"[2].

يعلم الجنرال بهذه العلاقة المحرمة التي نشأت بين القارئ والكاتب فيسعى لتحطيمها، بعد أن يصبح أحمد الصافي من أتباع الجنرال، ينهار سد العلاقة التي نشأت بينه وبين سعد؛ لأنه لم يعد الكاتب صاحب الكلمة المؤثرة التي تشعل نار الحماس، وتثبت عزيمته كما كان في السابق إنما أصبح أداة للجنرال يحركها كما يريد.

"كان سعد قد قرأ مقال أحمد الصافي الأول الذي تصدر الصحيفة الأولى، ولم يكن يقرأ لأحمد الصافي الذي يعرفه، ساعتها عصفت غابة من الرماح ومزقت قلبه، وللحظة أحس أنه مكشوف في صحراء عارية لاهبة، وأن الجنود يلقون القبض عليه للمرة الثانية، أحس أن مجموعة الحماية انسحبت في أكثر الأوقات حاجة إليها ولكنه هدأ، أخرج كل ما لديه من قصاصات وبدأ يقرأ، كتّاب جدد فوج جديد، عادت فرقة الحماية إلى مكانها"[3].

الكلب رمزاً وأنموذجاً للسقوط احتلّ ظهور الكلب في الرواية جزءاً يوازي الأجزاء التي احتلتها بقية الأشخاص في الرواية، وذكره لم يكن اعتباطاً إنما هو رمز لشخصية أحمد الصافي بعد أن أصبح كاتباً للجنرال، حيث نلاحظ مع تطور الأحداث في الرواية مدى التجانس بينهما في جوانب عِدّة ؛ كالخطيئة المتلبسة بجسد أحمد الصافي المتمثلة في بقع الحبر السوداء التي تغطي جسده، تجعله يشبه الكلب "**تبح الكلب ... هذا المخلوق المُرقط بالأسود يحس بكل**

(1) رواية عو، نصرالله ، ص41.
(2) المصدر السابق، ص135.
(3) المصدر نفسه، ص168.

حركاته [1] ويشبه الكلب في المصير المجهول "كم مرة فكر في أن يقتل الكلب. ولكنه للحظة بدا له أن مصيرهما مجهولان ... متشابهان"[2].

وفي تآلف الإحساس "كم مرّ من الوقت قبل أن يألفه الكلب ... **قبل أن يتحول النباح إلى نظرة حنان أو تفاهم متبادل وإحساس مشترك بطبيعة الحال**"[3] ويشبه الكلب في تدرج السقوط ومحاولة الترويض والتهجين التي مر بها، لأن أحمد الصافي لم يسقط بسهولة ولم يكن من السهل اختراقه، كذلك الكلب لم يكن معتاداً إنما مع مر الوقت في البداية كان "**يطلق نباحاً غريباً ممتلئاً بالفجيعة والأسى، كان في البداية لا يكف عن النباح، ولكن حس الفجيعة كان يختفي فجأة حين تطل عربة الجنرال، حين يصعد الشرفة، حين يلقي الطعام، يندفع الكلب تحت قدميه مصوصياً كدجاجة**"[4].

وعملية تقييد الحركة لأن فكرة ربط الكلب بالحبل كانت تذكره بنفسه، لأن الجنرال قيد له حدوداً في الكتابة وألغاه من كونه أديباً حراً، إنما حوّله إلى صحفي "**هذا الحبل الذي لا يتيح للكلب أكثر من فرصة النباح، والذي يحدد المجال الحيوي لأنيابه**"[5].

وفكرة الانتحار، حيث فكّر أحمد في الانتحار كما فكّر في القضاء على الكلب لأنه يذكره بنفسه كثيراً "**نعم الحل يكمن في القضاء عليه لا لأن الكلب رفع وتيرة نباحه في تلك الليلة، بل لأنه ذكّره بنفسه فهو لم يحس بكونه كلباً مثلما أحس في تلك الليلة**"[6].

وربط الكلب بجوار منزل أحمد الصافي لم يكن عبثاً ولا محض صدفة، إنما بتخطيط من الجنرال حتى يذكره على الدوام بحاله، وحتى يبقى الجنرال هو الظل الذي لا يفارق أحمد، وأنه ليس إلا كلباً من كلاب الجنرال، والجنرال لا ينسى كلابه.

---

(1) رواية عو، نصر الله، ص147.
(2) المصدر السابق، ص127.
(3) المصدر نفسه، ص29.
(4) المصدر نفسه، ص30.
(5) رواية عو، ص29.
(6) المصدر السابق، ص20.

المطلب الثالث: رواية تلك العتمة الباهرة

تستلهم الرواية، شهادة (عزيز بنبين) أحد مُعتقلي سِجن تزمامارت [1] الرهيب، على سنوات الظّلمة والوجع، والقهر والانسحاق تحت وطأة السّلطة القامعة التي تتربص بالإنسان وتصادر وجوده، وتهدده حتّى الذوبان [2].

حيث تقص أحداثاً مأخوذة من شهادة أحد الناجين الثلاثة من سجن العتمة المؤبد "تزمامارت" هو عزيز بنبين أحد ضباط مدرسة أهرمومو العسكرية، الذي سُجن إثر إلقاء القبض عليه في البلاط الملكي بعد محاولة انقلاب الصخيرات الفاشلة عام 1971م لقتل الملك الحسن الثاني [3]. في ذكرى ميلاده، رغم أن المعلومة التي خرجوا من أجلها كانت بهدف المشاركة في مناورة عسكرية فحسب، وتقصّ رحلة عذابهم اللامتناهي بعد زجّهم أحياء في قبور تزمامارت التي كان الموت فيها رفاهية لا يستحقونها إلا مرضاً أو جنوناً أو انتحاراً [4].

ومع أنهم كانوا منفذين للأوامر إلا أنهم قضوا ثمانية عشر عاماً في تزمامارت، يقول "كُنّا جنوداً عمد ضُبّاط إلى تضليلهم سلحونا وقالوا لنا، قبل دقائق من بلوغنا الصخيرات [5]، ملكنا في خطر فلنهرع لإنقاذه [6] يقول الرّاوي" **كنّا مجرد جنود بيادق رتباء لا تخولهم رتبهم أن يمسكوا بزمام المبادرة** [7].

---

(1) من أشهر السجون المغربية السّرية يقع على أطراف الصّحراء الشّرقية المغربية بين رشيدية وريش، فُتِحت زنازينه عام 1973م، لِزَج مُعارضي الملك السحن الثاني لليساريين، والضباط العسكريين والتلامذة المُشاركين أو المتورطين في محاولة الانقلاب على النّظام عُرِفَ بانقلاب الصُّخيرات 1971م، أوفقير 1972م، ورُدِمَت زنازينه وسُوّيَت بالأرض بعد افتضاح أمره محلياً وعالمياً عام 1991م، المصدر: الزمن النفسي في رواية السجن السياسي تلك العتمة الباهرة، ص790.

(2) الزمن النفسي في رواية السجن السياسي (تلك العتمة الباهرة) أنموذجاً، الشوابكة، ص780.

(3) توفي الملك الحسن الثاني عام 1999م، بعد أن حكم المغرب ثمانية وثلاثين عاماً، صارت تُعرَف في الأدبيات المغربية بسنوات الجمر والرصاص، انظر عبد الرحمن منيف ورواية الالتزام، ص18.

(4) الزمن النفسي في رواية سجن السجن، الشوابكة، ص780.

(5) هي مدينة مغربية شاطئية تطل على الساحل الأطلسي، تقع الصخيرات بين العاصمة الإدارية الرباط والعاصمة الاقتصادية الدار البيضاء، انظر موقع ويكيبديا الموسوعة الحرة.

(6) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص109.

(7) المصدر السابق، ص14.

لقد كانوا جنوداً مضللين لا يعلمون ماهية العقول المدبرة للانقلاب ولا يعلمون حقيقة الأحداث التي تجري حولهم "**أي انقلاب هذا؟! شعارنا ممزوج بدمنا: "الله، الوطن، الملك" سجن كل من أُلقي القبض عليه في البلاط الملكي ونُقل إلى تزمامارت.**

ويبدأ الراوي "سليم" بسرد الأحداث كان هو ورفاقه ضمن الجناح "ب" **كنا ثلاثة وعشرين نفراً وكل نفر منّا في زنزانة إلى الثقب المحفور في الأرضية لقضاء الحاجة، كان هناك ثقب آخر فوق باب الحديد لإدخال الهواء، ما عادت لنا أسماء، ما عاد لنا ماضٍ أو مستقبل فقد جُرّدنا من كل شيء ولم يبق لنا سوى الجلد والرأس**"[1].

نشتم في الرواية رائحة الموت على امتداد فصولها، فنقف وجهاً لوجه أمام أبشع صور الموت العدميّ التي طالت جلّ المعتقلين؛ إذ يُقَدم الراوي بتقنيات تصويرية سينمائية في مشاهد منفصلة إن أردنا الربط فيما بينها، فسنخرج باشتراكها جميعاً بتجردها من الإنسانية وبتوظيف الجسد كمادة لبناء مشاهد الموت[2]. كانوا يتعاملون معهم وفق الأرقام، كل سجين في هذا المكان، حتى أنه يسرد لنا قصص الذين قضوا كلاً حسب رقمه وكل قصة موت لا تقل بشاعة عن سابقتها وكان أولهم هو (حميد) الذي يحمل الرقم "12" **كان أول من فقد عقله وسرعان ما أصبح لا مبالياً أحرق المراحل، دخل سرادق الألم الكبير تاركاً رأسه أو ما تبقى منه عند باب المعسكر، وزعم البعض أنه رآه يومئ وكأنه يخلع رأسه، ثم ينحني ليطمره بين صخرتين، دخل طليقا لا شيء يمسه، يحادث نفسه بلا انقطاع، حتى عند نومه، كانت شفتاه لا تكفان عن التمتمة بكلمات غامضة..."[3] كان أول من فقد عقله وأسلم روحه بعد سبعة وأربعين يوماً من الاعتقال"[4]. ولحقه إدريس المصاب بمرض في العضلات والعظام"[5].**

اتّخذ الموت في سجن تزمامارت أشكالاً متعددة، حين يكون أعز الأماني، والخلاص من العذاب، لكن في هذا المعتقل كان، قد حُكِم عليهم بالموت البطيء والعيش في العزلة التامة

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص15.

(2) الزمن النفسي في رواية سجن السجن، الشوابكة، ص780.

(3) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص15.

(4) المصدر السابق.

(5) المصدر نفسه، ص19.

والعتمة الحالكة، تنوع الموت، وتساقطوا واحداً تلو الآخر، كان عليهم أن يعانوا كل الأوجاع والفظاعات، وكلٌ حسب طاقة احتماله.

(بابا الصعداوي) مات متجمداً من البرد"[1] خاصة وأن المعتقل يقع على أطراف الصحراء حيث درجة الحرارة المنخفضة وبرد الصحراء لا يوازيه أي برد' في ظل عدم وجود الأغطية أو الملابس الكافية التي تمنحهم الدفء.

رغم تكرار تيمة الموت إلا أن صور تمثيلها المرعبة شتى، وطرائق تشكيلها وتجسيد حضورها كثيرة تشي بتباين مواقف الشخصيات الروائية منها [2] (رشيد) الرقم (23) قضى حقداً، كان حقده يُهَشِّمه من الداخل، يتآكله حتى فقد عقله [3].

أما (مصطفى) الرقم (8) حكاية موته بطعم السُّم عندما يتحالف العقرب مع السّجان ضد جسد السّجين وروحه [4] **كان مصطفى يزعق، هل لدغته عقرب؟ كان ألمه شديداً فيتلوى قافزاً في مكانه ثُمّ يهوي بثقله على أرضية الإسمنت، والألم يزداد شدة، لم يكن ممكناً استدعاء الحرس كيما يحضروا واكرين المختص بامتصاص السّم، كان الوقت ليلاً، وقد أعلمنا كريم (حارس الوقت) الذي أيقظه الزعيق بالساعة: إنها الثالثة وست عشرة دقيقة فجر الخميس 25 نيسان 1979م، ومات بعد أن لدغته العقارب وتجمعت على جسده الميت** [5].

الصحراوي النحيف أسمر البشرة (موح) فاختلط عقله وبدأ طائر الموت يحوم حول روحه المنهكة وجسده الواهن [6]: "**منذ ذلك اليوم، بدأ موح يفقد رشده، وصرنا نسمعه وهو يحادث أمه في مواقيت الطعام، توقف عن الأكل وأسلم نفسه للموت**"[7].

ترصد لنا الرواية "مفارقات فجائعية غرائبية لا تدفع بنا إلا الشعور بالأسى والكآبة"[8].

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص42.
(2) الزمن النفسي في رواية سجن السجن، الشوابكة، ص780.
(3) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص51.
(4) حكايات الموت في رواية تلك العتمة الباهرة، أبو ندى، ص10.
(5) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص71.
(6) حكايات الموت في رواية تلك العتمة الباهرة، أبو ندى، ص10.
(7) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص76.
(8) الزمن النفسي في رواية سجن السجن، الشوابكة، ص780.

ومع أن الموت أمنية عزيزة المنال، إلا أن قهر المكان وظلمه جعل (ماجد) ينتقم من نفسه ومن ظلمه ويختار طريقة موته بنفسه "وحده ماجد استطاع أن يشنق نفسه في ذلك المعتقل، ربط كل ملابسه بحيث يجعل منها حبلاً لفه حول عنقه، وشده بكل ما أوتي من قوة، ثم علق طرف قميصه بكوة التهوية، واستلقى على الأرضية ضاغطاً برجليه على الباب؛ مما أدى إلى اختناقه، كان عارياً تماماً، جسده محرَّق، كأنّ أعقاب سجائر أطفئت في جلده، كان خفيفا، وعيناه جاحظتين محتقنتين، لم يكن موته خدعة، أو قناعاً على وجهه، للأسف، لم يكن يتظاهر بالموت"[1].

أما (داود) كانت الغنغرينة قد انتشرت في أنحاء جسمه بسرعة كبيرة ... لقد التهمته آلاف الصراصير والحشرات الأخرى التي هجرت زنزاناتنا، كان الحراس يخشون فتح باب زنزانته، ويسألونه إذا كان لا يزال حياً فتسمع طرقة أو طرقتين على الباب، **أثناء النهار كانت رائحة الموت تحول حول الزنزانات...لمحت دوداً يخرج من عقبيه، أعداد هائلة من الصراصير تجمعت هناك بحيث تعذر طردها، وبمشقة رفعت الجثة ووضعت في جراب من البلاستيك...**"[2].

(عبد الملك) توفى جراء آلام مبرحة دامت بضعة أيام، بعد أن تولى الحراس نقل جثته بملابسه وبطانيته وجرابه الذي كان لا يزال محشواً بالخبز، عندما فتحته أمامي أحد الحراس الذي أسعفني بإشعال مصباحه، **صعقت: لقد كان الجراب يحتوي على صراصير أكثر من الخبز، وبيوضها تخالط الفتات، لم يكن عبد الملك البائس، قادراً على تمييز ما يأكل، لقد مات مسموماً بتناوله الآلاف من بيوض الصراصير**"[3].

كانت الرواية تنزّ أسى، وتقطر ألماً، وتتوشج سواداً على امتداد فصولها المرقمة، وهي ترسم القمع صوراً فجائعية غرائبية صادمة لا إنسانيتها الطاغية، فالمرئيات في الحفرة غائمة، والآمال بعيدة ذاوية والجراح فاغرة، والموت بطيء، ومسلسل العذاب طويل الحلقات[4].

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص111.

(2) تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص140.

(3) المصدر السابق، ص101.

(4) الزمن النفسي في رواية سجن السجن، الشوابكة، ص780.

ومن القصص الموجعة والمؤلمة التي تنقل لنا مدى القذارة، والدونية التي يتعامل بها الجلاد، حيث تنحط قيمة الإنسان إلى مرتبة أدنى من الحيوان، قصة موت (بوراس) **كان بوراس قد شق شرجه لأنه حرك قطعة الخشب بشدة، وراح ينزف لكنه لم يتخلص من برازه، وفي لحظة ما، عاودته نوبة الحنق، فأطلق صرخة مدوية ثم هوى على الأرض، لا بد من فقد وعيه من شدة الإعياء ومات في اليوم التالي، مع الموت تراخت صارات الشرج، وأخرج الجسد كل ما فيه، كانت رائحة خانقة تنبعث من الدم الممزوج بالبراز...**[1]" كنا قذرين وملحتين، وكل شيء بجوارنا جعل حقلاً خصباً لتكاثر الجراثيم والأمراض...كان العفن ينال من أجسادنا عضوا تلو آخر[2].

وأما عن حياتهم التي كانوا يمارسونها داخل المعتقل، كل واحد منهم له حرفة يمتهنها ويتقنها (غربي) الملقب بالأستاذ : كانت مهمته هي قراءة القرآن بصوت عالٍ في بعض المناسبات حيث يدخل السكينة والخشوع على القلوب البائسة (كريم): هو حارس الوقت ولُقّب بالروزنامة أو بالبندول الناطق (واكرين): مهمته كانت امتصاص سم العقارب حيث امتلأ المعتقل بمئات العقارب وهناك من ماتوا بسمها الذي تنفثه في الأجسام، (سليم): كان هو راوية المعتقل وتم اختياره بالإجماع فقد ورث هذا الأمر عن والده الذي كان مقرباً جداً من الملك، فقد تمتع بذاكرة قوية كان يحفظ قصائد الشعر العربي ويقصُّ عليهم الروايات والقصص، بالرغم من ممارسة بعض الأنشطة إلا أن الوقت كان جامداً "**تزجية الوقت في الظاهر كان ذلك هو شغلنا الشاغل سوى أن الوقت كان جامداً، كنا أضحينا كائنات من السأم، رزماً محشوة بالسأم، والسأم يفوح منه وخم المقابر، حين يكون الحجر رطباً كان السأم يدور حولنا يُقَرّضُ أجفاننا، يجعد جلودنا وينغرز في أحشائنا**[3] وبعد قضاء ثلاثة عشر عاماً في الصمت المطبق والعتمة الحالكة، يكتشف أن هناك علاقة تربط أحد الحراس ويدعى (مفاضل) وأحد السجناء (واكرين) تسمى هذه الرابطة "تاتا[4] أو ما يسمى تعميداً بالدّم" وهذا النوع من العلاقة أعطى نتائجَ إيجابية استفاد منها جميع المعتقلين تمتد لمدة خمس سنوات، يتمكن السجناء خلالها إرسال الرسائل إلى

---

(1) تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص119.

(2) المصدر السابق، ص40.

(3) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص135.

(4) تاتا: تعني كلمة التاتا في عُرف أهل المغرب عهد الرباط والولاء بين قبيلتين أو أكثر ؛ فلأسباب معقدة تعلن لعائلة أو قبيلة أخرى، وتضع نفسها تحت حمايتها ورعايتها عائلة ما عهد الولاء، فتشتد الأواصر حتى تكتسب طابعاً مقدساً، فمثل هذا الولاء يفرض دعماً معنوياً ومؤازرة مادية وتضامنا غير مشروط مع أفراد العائلة التي تعرف تاتا.

الأهل، والحصول على الأدوية والعقاقير اللازمة للتداوي، وتتسرب أخبار المعتقل إلى ناشطة حقوقية[1] تعمل على قلب الأحداث وتغيّرها لصالح السُّجناء في تزمامارت حيث تعمل لدى الصليب الأحمر، وتثير الرأي العام ضد المعتقل والمعاملة التي يلقاها السجناء وظروف المعيشة التي تعني الموت المحقق أو الجنون، على إثر تلك التحركات في الخارج، وتتحسن المعاملة ونوعية الطعام داخل السجن، ويقضي بقية السجناء إلى أن يصبح العدد من ثلاثة وعشرين سجينا إلى أربعة سجناء، يتم نقل السجناء إلى مدرسة أهرمومو العسكرية بعد أن أصبحت مركزاً لعلاج الناجين من سجن تزمامارت، يتلقى السجناء فيها العلاج الجسدي والدعم النفسي لمدة شهرين، ثم يفرج عنهم.

المطلب الرابع: رواية القوقعة

يطرح مصطفى خليفة في روايته قضية فساد نظام الحكم والاعتقال، الذي يعتقل ويقمع دون أي مبرر، الظلم الذي لحق سجيناً مسيحياً داخل السجن، ألقي عليه القبض بتهمة انتسابه لجماعة إسلامية، وعلى الرغم من إعلانه ديانته الحقيقية إلا أن آذان الجلاد لم تلق له أي إصغاء، إنما على العكس ازداد تعقيداً ما جعله يعيش عزلة نفسية من اتجاهين: عزلة السجن ومقاطعة السجناء.

حيث تسرد يوميات شاب ألقي القبض عليه لدى وصوله إلى مطار بلده عائداً إليه من فرنسا، وأمضى اثنتي عشرة سنة في السّجن دون أن يعرف التّهمة الموجهة إليه: إنه الظّلم والفساد والقساوة التي لا تُقِرّها شريعة ... وأساليب من التّعذيب لم نقرأ لها مثيلاً من قبل.

حيث يُنهي هذا الشَّاب دراسته للإخراج السينمائي في فرنسا، ويقرر العودة إلى بلاده بعد رحلة غياب دامت ست سنوات، وبالرغم من إلحاح صديقته بأن يبقى معها في فرنسا إلا أنه يصمم على العودة للوطن بدافع الشوق للأهل والمدينة، حيث يخاطبها قائلاً: "**سوزان أنا أحب بلدي، مدينتي، أحب شوارعها وزواياها، هذه ليست رومانسية فارغة إنها شعور أصيل، أحفظ العبارات المحفورة على جدران البيوت القديمة في حيّنا، أعشقها أحنّ إليها**"[2].

لقد كان لديه الأسباب المنطقية التي تدفعه للعودة إلى وطنه، السبب الأول هو شوقه لبلده وأهله، والسبب الثاني هو "**أنني أريد أن أكون مخرجا متميزاً، في رأسي الكثير من المشاريع والخطط، إن طموحي كبير، في فرنسا سوف أبقى غريباً، أعمل كأي لاجئ عندهم**

(1) الناشِطة الحقوقية التّي فضحت أمر سِجن تزمامارت هي كريستين السرفاتي انظر: تزمامارت الزنزانة رقم 10 محمد المرزوقي.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص8.

يتفضلون عليّ ببعض الفتات في بلدي أنا صاحب حق، وليس لأحد ميزة التفضل عليّ بقليل من الجهد أستطيع أن أثبت وجودي"[1].

وكان هذا الشَّاب قد استقل الطائرة ليعود إلى بلاده وسط فرحة غامرة، وحين وصل إلى المطار وقَدَّم جواز سفره إلى الموظف، طلب منه الانتظار بعد مراجعة أوراق لديه، ثُمّ اصطحبه اثنان من رجال الأمن إلى مبنى وسط العاصمة وهو في حالة ذهول مما حدث لجهله بالأسباب التي دفعتهم لاتخاذ مثل تلك الإجراءات معه، واعتقاده أنّ لبساً ما قد حصل، وستتكشف الأمور وتتضح وينتهي الأمر عما قريب، ويُوَضّح الأمر قائِلاً "**إنّ أحدهم وكان طالباً معنا في فرنسا، قد كتب تقريراً رفعه إلى الجهة الأمنية التي يرتبط بها، يقول هذا التقرير أنني قد تفوهت بعبارات معادية للنظام القائم، وإنني تلفظت بعبارات جارحة بحق رئيس الدولة، وهذا الفعل يعتبر من أكبر الجرائم، يعادل فعل الخيانة الوطنية إن لم يكن أقسى"**[2].

وقد اقتادوه للتحقيق وعاملوه معاملة قاسية وعنيفة، وتعرض للضرب والإهانة والشَّتائم، فصرخ أنه "مسيحي ملحد لا يؤمن بالله" ظناً منه أن ذلك سينتشله من العذاب المحقق، لكن بلا فائدة، ظل التعذيب مستمراً، ونُقل مع ستة وثمانين رجلاً إلى السجن، وحاول أن يستفسر منهم عن سبب الاعتقال وهذه الإجراءات، ويعلن مرةً أخرى إلحاده ؛مما سبب له القطيعة التامة والعزلة حيث ظنّ من حوله أنه ما هو إلا جاسوس، قد سُجِنَ معهم عمداً، لينقل كل التفاصيل عن حياتهم، وعيناً وضعته الإدارة ليس إلا، وبالرغم من كل محاولاته ليوضح لهم الأمر ولكن عبثاً بدون جدوى.

ونقل مع السجناء الإسلاميين إلى السجن الصحراوي، لكي يصبح نزيلاً رسمياً هناك، ثم فقد الوعي بعد حفلة الاستقبال التي بقي خلالها معلقاً بين الحياة والموت، لمدة ستة أيام، ثم عادت صِحّته لتتحسن تدريجياً بعد ستة أشهر، وبدأ بسرد الأحداث داخل السجن، وعرف قاطنو المهجع أنه نصراني ملحد، فقاطعوه مقاطعة تامة، وفكرت جماعة من المتشددين في قتله إلا أن أحد الشيوخ افتداه يمنع أيٌّ أحد من الاعتداء عليه أو حتى الاقتراب منه وهكذا عاش في مكان بجانب الباب معزولاً ومنسياً ومهملاً كأي متاع.

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص8.

(2) المرجع السابق، ص12.

ثمّ تعرّف على أحد السجناء (نسيم) خريج فرنسا وقد وجده متشابهاً معه بدرجة كبيرة جداً وتقربا من بعضهما، وأصبحا لا يفترقان إلى ساعة النوم، تقاسما الطعام والشراب والحديث والضحك، فيؤنس وحشته، إلا أن هذه الفرحة لم تدُم طويلاً حيث صرع نسيم نتيجة رؤيته أحد الإعدامات في الساحة الخارجية للسجن.

وفي أحد الليالي نادى الحراس على اسمه، ثم نُقل بعدها إلى جهات عِدّة أمنية كي تحاول التحقيق معه وإثبات القدرة بالكفاءة على مثيلاتها إلا أنه ظلّ على موقفه، وعرف أن خاله هو من تدخل وتابع أمر اعتقاله ومن ثم الإفراج عنه، وقد أُفرج عنه بعد "ثلاثة عشر عاماً وثلاثة أشهر وثلاثة عشر يوماً"[1].

وكان قد حاول الاتصال بعائلة نسيم حتى يطمئنهم على أوضاعه إلا أنه لقى معاملة سيئة، ثم خرج نسيم، وتقابلا وحالة الشرود والذهول ما زالت متلبسة به، وقفز نسيم من فوق بناية عالية، وعلى إثر تلك الحادثة عاشت الشَّخصية انفصالا تاماً عن الواقع الذي عاشه ،لأنه لم يعد يمثله، ورفض العمل أو الزواج أو حتى الاختلاط بالبشر على الرغم من أن حلمه لحظة خروجه من السجن أن يعيش الحياة طولاً وعرضاً" **سوف أعيش الحياة طولا وعرضاً، وسأحقق كل الأحلام التي راودتني هناك، يتحدث بعد أن أمضى عاماً كاملاً خارج السجن "لا رغبة لدي في عمل شيء مطلقاً، أرى كل ما يحيط بي هو فقط الوضاعة والخسة والغثاثة**"[2].

المطلب الخامس: رواية يسمعون حسيسها

تناقش الرواية قضية الطبيب، الذي تعّرض للسِّجن والتَّعذيب، ورحلة تنقل بين السجون السورية حتى انتهي الأمر واستقر في سجن تدمر العسكري، وسُمعة هذا السّجن كفيلة بأن تجعله أسطورة في التعذيب والقتل في أبشع الصور، وقد سردت الرواية قصة إياد أسعد، وتجربته في السجون، وقد نقل ما لاقاه من معاملة، حيث الضرب والتعذيب والإهانة، وسادية الجلاد، ونقل حياة السجناء في أدق التفاصيل.

إياد أسعد الذي أدلى بوجعه وقصصه إلى كاتب الرواية، "فلم تتحول الشهادة (الرواية) تقريرا صحفيا، بل عملًا أدبيًا إبداعيًا لا تخييل فيه إلا ما تسمح به لغة تتسع مرونة مفرداتها،

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص341.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص383.

وسعة المعجم اللغوي للروائي، والاقتراب من المكون الثقافي للشاهد؛ للمجاورة بين شهادة حية وأدب لا يخدش الوقائع بل يكثفها"[1].

وبدأت الرواية من لحظة استرجاع ذكريات الطفولة التي قضاها في القرية بين الأشجار والأزهار والينابيع، وكان قد عاش في صغره، حياة اللهو والمرح طولاً وعرضاً، يكبر سريعاً، ويحاول محاكاة العصر الذي يعيشه، إلا أن والده يعامله معاملة قاسية، ويتصرف معه بصرامة لأنه يريد أن يحصل ابنه على معدل يمكنه من الالتحاق بكلية الطب "**إذا ما جبت المجموع إلى بفوتك كلية الطب والله لفضي هالرّصاصات براسك**"[2]. ومرةً أخرى "**وجدني أجلس تحت شجرة بلوط في تلك الأيام، ولم تكن في يدي كتب البكالوريا، فأمسك بجذع شجرة غليظ ثم رقى بجسده الذي يزيد عن (120) كغم، فقفز على ساقيّ الممدودتين تحته حتى كاد يكسرهما، وصاح وهو يتميز من الغيظ، قاعد مثل الكلب هوني...هي كلية الطلب بتستنا كلاب متلك ليفوتوا م هيك يا كلب والله لورجيك**"[3].

صرامة الأب هذه كان لها دورٌ إيجابيٌ في تكوين شخصية إياد أسعد وتنشئته بشكل سليم فأصبح يتَنَقّل بين المسجد يتلقى القيم والفضائل، والمدرسة لتلقي الدروس، وفي النهاية حصل على معدل مكنه من الالتحاق بكلية الطب، وأصبح طالباً في "كلية الطب بجامعة دمشق"[4].

وقد أخذت الرّواية سريعاً تلك الأحداث فقد أنهي دراسته وعمل طبيباً في المستشفى، وفي أحد الأيام طوّقت الآليات العسكرية المُستشفى من جميع الجهات، وكان قد حاول الهرب لكنهم يلقون القبض عليه، وحَقّقوا معه تحت ضرب الكيبلات، فقال واصفاً المشهد: "**انهالت على كيبلات الأسلاك المعدنية، في الضربة الأولى كان الجلد طرياً، غاص الكيبل في اللحم، ماشي دورة الدم في عروق الظهر، خرج وهو يزيد وخرجت معه صرخة الرعب في أعماقي، حاولت أن أنهض فتتابعت اللكمات والكيبلات من كل اتجاه**"[5].

---

(1) مقال صحفي لأحمد الشريقي، قناة الجزيرة /15/2/2013/ http://www.aljazeera.net //news/cultureandart/2013/2/15

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص11.

(3) رواية يسمعون حسيسها ، العتوم ، ص12.

(4) المصدر السابق، ص25.

(5) المصدر نفسه، ص15.

و"استخدموا معه كل وسائل التعذيب من الضرب والشبح والتعليق لانتزاع المعلومات منه، والاعتراف وفي النهاية "**شحطوني إلى الزنزانة التي تحمل الرقم (11) تفاءلت بالرقم ودخلت كتلة من الجراح وكيساً من الأوجاع التي لم أجربها في حياتي سابقا**"[1].

كانوا يستدعونه يومياً للتحقيق معه تحت الضرب والتعذيب، ونتيجة لوحشية التعذيب، وحمم اللهيب التي كانت تنهال عليه يومياً فَقَدَ الوعي ونُقِلَ إلى المُستشفى العسكري وبقي غائباً عن الوعي لمدة شهرين، وبعد استيقاظه "**جاء الطبيب ومعه الممرضة، كشف الطبيب عن صدري، تراجعت الممرضة إلى الوراء، وغطت فمها بيدها وهي تُنغض رأسها متفاجئة من هول ما سطر الزبانية على جسدي بسياطهم من الألم والعذاب**"[2].

ثم تأتي مجموعة أُخرى من الأطباء والممرضين للاعتناء بصحته بشكل كامل، يقول السَّارِد "**كانوا يومها حريصين على حياتي حرصهم على حياة الرئيس نفسه، إنهم يعتقدون أنه مازال في جعبتي، الكثير من المعلومات يجب أن يستخرجوها، لذلك كان فرحهم باستيقاظي بعد ستين يوماً من الغياب الكامل فرحاً غير مبالغ فيه**"[3] وبعد أن تماثل للشفاء، تم نقلوه هو ومجموعة من رفاقه إلى فرع الخطيب، لاستكمال التحقيقات، واستخراج المزيد من المعلومات، باستخدام وسائل تعذيب مختلفة.

وبعد أن قضى عامين في مقبرة الخطيب، نُقل إلى سجن تدمر فقال واصِفاً الشّكل المُذِل والمُهين لحفلة الاستقبال في سجن تدمر: "**دخلنا على شكل سلسلة بشرية، مُطأطئي الهامات، يرهق وجوهنا قتر وذلة، تنوء أرجلنا وأيدينا بالأصفاد، ومع إسبال الهامة على الصدر، وضم اليدين مع القيود عند أسفل البطن، وانحناء الظهر قليلاً بدونا مثل حيوانات تساق إلى المذبحة**"[4].

استُقبلوا في سجن تدمر بين الركل والضرب بالبساطير، والسّياط الجِلدية والكيبلات والسُّباب، وكلّ أشكال الحطّ من الكرامة الإنسانية "**غربت الشمس تماماً، وودعنا ما ظلّ لنا من كرامة معها، وبكيت في أعماقي كما لم أبكِ من قبل**"[5]. وفي اليوم التالي وزعوهم على المهاجع، وكان مُستقر الطبيب إياد هو مهجع (27)، والإقامة في هذه المهاجع تخضع لقوانين صارمة تطبق على الجميع دون استثناء، للمهجع رئيس ونائب.

---

(1) المصدر نفسه، ص21.

(2) المصدر نفسه، ص37.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص38.

(4) المصدر السابق، ص93.

(5) المصدر نفسه، ص99.

ثُمّ تحسّنت أمور السجناء قليلاً، خاصة بعد مُحاكمة مدير السجن بتهمة استغلال المنصب، وعُيّن شخصاً آخر بدلاً منه، في هذه المرحلة بدأ يعيش مرحلة من الانفصال لأنه قضى حياته في السجن، وكانت ابنته لمياء هي البدر الذي يُضيء أكثر لياليه حُلكة، وفي إحدى الليالي شعر بحالة من الصفاء حلق معها وسمع نداء الله أكبر من مآذن بعيدة، هذا النداء كان إيذاناً بفجرٍ جديد " **كان أذان الفجر إيذانا بعهد جديد عهد تأخذنا فيه الحياة إلى دورة جديدة، شعرت أن أبواب السماء قد فُتحت وأن قيود السجن قد كُسِرَت، وأن طيور الحرّية قد حلّقَت**"[1].

يُنقل الدكتور إياد أسعد إلى "السوّالين"[2] لأنهم وجدوا بحوزته كتاباً مع العلم أن مهاجع الشيوعيين كانت مليئة بالكتب، وقضى في السوّالين سبعة أشهر نسي فيها اسمه وعقله وعادة الكلام، وأُفرِج عنه بعد أن شمله عفو الرئيس، وخرج من السجن بعد قضاء سبعة عشر عاماً في سجن تدمر، وعند خروجه من السّجن ومروره بالصّحراء هيجت الصحراء حزناً دفينا داخله على الذين قضوا وابتلعتهم رمال الصحراء وتذكّر أخيه المهندس أحمد، ثُمّ يصلون بعدها إلى دمشق وهناك اندهش لشكل الحياة، والأشخاص، ثم وصل إلى بيته والتقي بزوجته وابنته بعد أن كبرت وأصبحت صبية بعد سبعة عشر عاماً من الغياب، وعلم أن زوجته كانت حاملاً خلال فترة اعتقاله وأنها أنجبت ولداً أسموه أحمد وهو الآن من يرفع الآذان في المسجد المجاور لبيتهم "**عرفت حينها أن، الله أكبر .. الله أكبر التي انطلقت من مآذن مسجد في تدمر، ليلة الفجر المشهودة تلك، كان صداها يتردد في الكلمات نفسها، التي يرفعها ابني من هذا المسجد القريب من بيتنا**"[3].

المطلب السادس: رواية شرق المتوسط

أعادت شرق المتوسط، تأسيس رواية السّجن السّياسي في الرواية العربية . حتى كادت أن تُصبِحَ جِنساً أدبياً مُستقلاً، موضوعه القَمع القريب أو البَعيد، الذي عالجه روائيون من مشرق الوطن العربي ومغربه، وفيه أرسل الروائي بيانه الديمقراطي، الذي استقر في رواية وثيقة إلى الشّعب العربي كله مُكتَفياً كَعادته بالتّلميح إلى المكان من دون التصريح به، ذلك أن في شرق المتوسط بلداناً عربية كثيرة[4] وقدّمت صورة لسقوط مناضلٍ قضى أحد عشر عاماً في السجن،

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص345.

(2) مسمى يطلق على زنزانة العزل الانفرادي.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص365.

(4) عبد الرحمن منيف ورواية الالتزام، درّاج، ص17.

قد قاوم التعذيب من خلالها، مقاومة باسلة، لكنه ما لبث في النهاية، أن سقط، بعد أن وقّعَ على وثيقةٍ تخلّى فيها عن ممارسة العمل السياسي[1].

"تتفادى الرواية بمهارة تُحسد عليها أيّ إشارة لمعارك العرب الكبرى الخاسرة –طبعاً–في مواجهة القوى الأجنبية، والعدو الصهيوني، كما تتفادى الوقوف عند مرحلة الحلم المحبط في النّاصرية والقومية، والثورات الإقليمية، ومتغيرات العالم وتنزلق بعيداً عن هذا اللّحم التاريخي الحي"[2].

وقد افتتح عبد الرحمن منيف روايته بالإعلان العالمي لحقوق الإنسان، دلالة صارخة على انتفاء هذه الحقوق، عبر آلية القمع التي ستقدمها الرواية [3] حيث قارن بين حقوق الإنسان التي ينبغي أن يتمتّع بها أيّ إنسان، لكنّها بالمقارنة أظهرت كيف تُنتهك هذه الحقوق، وكيف يُعاني الإنسان العربي التمزيق والتّلاشي والانسحاق.

تحكي شرق المتوسط قصة شاب في الثلاثين من عمره هو "رجب إسماعيل" الذي أخذه عنفوان الشباب ودفعه للمشاركة في النشاطات السياسية، وتعرّض للاعتقال والتعذيب المستمر مدة خمس سنوات دون أن يرضخ ويستسلم، وفي النهاية ومع اشتداد المرض عليه وموت والدته خلال فترة اعتقاله يزداد عليه الضغط، وطغيان وحشة السجن؛ فقد كانت أمه هي الزوّادة التي تمده بالحب والحنان والصبر، يقول رجب "**كنت أرى من بعيد ابتسامة تملأ وجهها، وفي تلك الدقائق التي لم تكن تزيد على العشر أتزود بالقوة، بالجنون، بالمحبة، كنت أتزود منها لفترة طويلة تكفيني أسابيع، حتى عندما يمنعون الزيارة**"[4] **أمي كانت صخرة ،كانت أصلب من كل الصخور**[5].

وقد شَكّل موت والدته انهيار سدّ الصُّمود والمواجهة لديه "**بعد موتها فجأة تغير جسدي أصبح هشاً مستعداً لاستقبال الألم، أصبح عبئاً عليّ، لا يتركني أنام، لا يتركني أتذوق الأكل، وبعد أن رحلت أمي تغير كل شيء فيّ: الآلام، الخوف من الموت، ومن عالم الحرية، الكراهية، لقد أصبحت إنساناً جديداً**"[6].

---

(1) محنة الذات بين السلطة والقبيلة، رضوان، ص46.

(2) أساليب السرد في الرواية العربية، فضل، ص191.

(3) السجن في الرواية العربية المعاصرة، صادق، ص1.

(4) رواية شرق المتوسط، منيف، ص51.

(5) المصدر السابق، ص52.

(6) المصدر نفسه، ص51.

إضافة إلى هذا فراق محبوبته "هدى" التي ملّت الانتظار واستجابت لضغوطات أهلها، وتزوجت وجعلت رجب مجرد ذكرى مرت في حياتها فقد كانت هدى سلوة رجب "**كانت هدى أقوى الآمال التي تشدني إلى عالم الحرية، كنت أتصورها مثل بطلة الأساطير، لا تمل أبداً من الانتظار**"[1].

لكنها فقدت الصبر "**قالت: لي في آخر رسالة أنا مرغمة على الموافقة يا رجب، ولكن سأحتفظ بالذكرى إلى الأبد**" تألم رجب وتوجع لفراق هدى وحمّل نفسه مسئولية ضياع هدى منه؛ **ضاعت هدى لأني كنت سجيناً لو كنت حُرّاً لما انتظرت كل هذه السنين، كان باستطاعتي أن أقول لها** "**الآن يمكن أن نتزوج يا هدى**" ونتزوج فعلاً، يحاول رجب أن يبرر لنفسه الأسباب التي جعلته يسقط ويهوي مثل جبل شامخ.

وكانت أخته أنيسة إحدى هذه الأسباب "**أنيسة التي دمرت حياتي، جعلت أيامي الأخيرة في السجن جحيماً، كانت تنقل إليّ حقارات العالم الخارجي وانتهاءه**"[2] **أنيسة لا تشبه ملامح أمي**"[3] وقع رجب الإقرار بعدم العمل في المجال السياسي، وأُصيب بحالة شديدة من النّدم "**انظري ... انظري يا أنيسة، ليس رجب هو الذي تراه عيناك الآن، مات رجب، وقع بنفسه شهادة الوفاة، كانت الساعة تقترب من السادسة، عندما ارتجفت يده لثانية صغيرة ثم سقط الإنسان الممدد على السرير الآن المطفأ العينين، الصامت لا علاقة له بذاك الذي كان من قبل**"[4].

عاش رجب صراعاً داخلياً بينه وبين نفسه، مُتسائلاً عن ردّة فعل رفاقه في السجن، وسوف يستغل الضابط هذا الأمر ضد رفقائه "**الجميع على هذا الدرب إذا لم يكن اليوم فغداً، وأنتم الذين ستخسرون، غداً ستوقعون وتظلون في السجن، أما الآن فالذي يوقع يخرج من مكتبي رأساً إلى الشارع وأنا سأوصل ثيابه إلى بيته، هل توقعون، هل يوقع أحد؟**"[5].

ثم سافر رجب إلى فرنسا على ظهر الباخرة اليونانية أشيلوس، وحين وصل حاول استعادة نفسه من جديد لكن دون فائدة، وظل شعور الندم والخطيئة يُلاحقه، وكان قد فكر في الانتحار لكنه أقلع عن هذه الفكرة في اللّحظات الأخيرة، ثم فكّر في كتابة رواية يتحدث فيها أكثر من صوت روائي ويشارك في كتابتها أكثر من شخص، لكنه ظل يتعرض للملاحقة ويتعرض

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص39.

(2) المصدر السابق ص44.

(3) المصدر نفسه ، ص51.

(4) المصدر نفسه ، ص49.

(5) المصدر نفسه، ص29.

أهله للإهانة والمتاعب الكبيرة بسبب سفره، وعلى إثر تلك الأحداث قرر العودة إلى بلاده؛ لأنه وجد أن هذه الفرصة التي ستتيح له الغفران والطهارة والنقاء مرة أخرى، لقد كان في حالة توق إلى استعادة النّقاء والطّهارة مرّة أُخرى كان يشعر دائماً أنه إنسان لا يستحق العيش أو الحياة بعد أن وقّع الإقرار والآن جاءت له الفرصة على طبق من ذهب "**الطهارة الغفران آلاف الأمنيات البريئة التي راودتني في الليالي المرعبة، تصورت أنها ضاعت مني للأبد، الآن أراها أمام عيني مرة أخرى، لا أطمح للطهارة الحقيقية، لا أطمح بالغفران، لكني أُريد أن أفعل شيئاً لكي أُنقِذ بقايا الإنسان التّي أحسّها تنهدم في داخلي كل لحظة، إنهم كُرماء لدرجة لم أكن أتصورهم، إنهم يُتيحون لي حق الدّفاع كلّ لحظة، سأواجههم مرة أخرى، ليفعلوا أيّ شيء لم أعُد حريصاً على حياتي التّي تبدو مليئة بالقذارات والخيانة والسّقوط**[1] ثُمّ عاد رجب إلى بلاده واعتقل و"مرض مرضاً شديداً نتيجة التّعذيب ، بل يبلغ الأمر بهؤلاء الجلادين بأن يُقدِموا على سجن (حامد) زوج أخته أنيسة، الذي تكفله بعد خروجه من السجن، وجعلوه رهينة لكي يعود (رجب) إلى الوطن بعد أن رفض أن يكون عيناً لهم على أبناء وطنه في الخارج"[2] وبعدها تُقرر أخته أنيسة إرسال الأوراق التي كان رجب يكتبها عن التعذيب داخل السجون إلى جنيف لأنها شعرت بالخطيئة وأرادت أن تُكَفّر عنها مرّة أُخرى.

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص229.

(2) القراءات في الأدب والنقد، العاني، ص246.

المبحث الثالث

أشكال القمع في الحياة اليومية

ركـزت الروايـات علـى ذِكـر تفاصـيل الحيـاة اليوميـة للمعتقلـين، حيـثُ كشـفت عـن الانتهاكات التي يتعرض لها المعتقلون داخل السجون والمعتقلات المختلفة، وحرمانهم من أبسط الحقوق، التي يجب أن يحصلوا عليها داخل السجون؛ كالحق الديني والقيام بمتطلباته، والحق في الغذاء الصحي، والحق في العلاج والكثير من الحقوق...، فلم تقتَصر مشاهد القَمع على الضَّرب والقتل والتّعذيب فقط إنما كان القَمع في تفاصيل حياتهم اليومية،لقد برز في حرمانهم من أبسط حقوقهم الإنسانية وعرضتُ في هذا المبحث القواعد الأساسية لهذه الحقوق، والمفارقة بين ما يحدث في السجون من انتهاكات تستصرخ الإنسانية المفقودة.

–من أهم الحقوق وأبرزها التّي يُمنع السُّجناء من ممارستها حق الالتزام الدّيني، حيث تَنُص المواثيق على عدم انتزاع الحرية من السجين وحرمانه من حقه في الالتزام بمتطلبات دينه، التي يجب أن تتاح للسجناء فرصة أداء الصلاة وقراءة النصوص الدينية، وتلبية الاحتياجات الأخرى، مثل الملابس أو الغُسل، يقدر ما يتطلبه دينه[1] وقد اهتم الخلفاء بالسّجناء "في عهد الخليفة عمر بن عبد العزيز كان يقول: (لا تدعنّ في سجونكم أحداً من المسلمين في وثاق لا يستطيع أن يُصَلّي قائماً، ولا يبيتن في قيدٍ إلا رجلاً مطلوباً بدم، واجروا عليهم من الصّدقة ما يُصلِحهُم في طعامهم وأدمهم"[2] لكن المفارقة التّي تحدث في السّجون حيثُ يمُنِع المعتقلون من أداء الفرائض كفريضة الصيام حيث قام مُدير السّجن بإرغام المساجين على الإفطار أمام عينيه في شهر رمضان "**في منتصف الشهر الفضيل قرر أبو نذير أن يمنع كل سجناء تدمر من الصيام، وأمر جلاديه بإرغامنا على الإفطار**[3] والصلاة ممنوعة منعاً باتاً بأوامر مدير السجن، وعقوبة من يقبض عليه متلبساً بجرم الصلاة هي الموت ومع ذلك فلم يكن يفوت السجناء أيُّ فرض، كانوا يؤدونها سراً كما حديثهم ونظراتهم أيضاً.

– يحق للسُجناء الاتصال بالعالم الخارجي والحصول على معلومات خارجية تُساعد السجناء على الإدراك أنه لايزال يوجد عالم وراء جدران السجن، والسياج قد يعودون إليه يوماً ما، وإن أخذ السّجناء العلم بما يجري في العالم الخارجي، قد يُساعدهم على التّصرف بطريقة طبيعية

---

(1) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص118.

(2) السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي، الصمد، ص90.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص236.

أكثر من وضعهم في عالم السّجون المُغلق[1] "يجب أن يتمتّع السُّجناء بهذا الحق حتى لا يحدث ما يُسّمى بالانفصال التّام في الشَّخصية حيثُ تُجابه القُدرة على التّأقلُم مع العالم الخارجي "**وانقطعت صلتنا بالعالم الخارجي تماماً، فنحن لا نرى أحداً من أهل الإدارة والضباط** "[2] ويجب أن تتاح للسجناء مواصلة الاطلاع بانتظام على مجرى الأحداث ذات الأهمية عن طريق الصّحف اليومية أو الدورية، أو أية منشورات خاصّة تُصدرها إدارة السّجون أو بالاستماع إلى محطات الإذاعة أو المحاضرات، أو بأية وسيلة مماثلة تسمح بها الإدارة، أو تكون خاضعة لإشرافها[3] لكنّ السُّجناء لا يعلمون شيئاً عمّا يدور في الخارج "**وكنّا لا نعلم شيئاً عمّا يدور في العالم، لا صحف ولا إذاعات، ولا زيارات ولا شيء على الإطلاق، ونتسقط الأخبار من أوراق الصحف القديمة، نجد منها قصاصات بجوار دورة المياه، وتروج الإشاعات وكان معظمها غريباً عجيباً لا يمثل إلا أماني ذلك الجمع الذي فصل عن الحياة أو فصلت الحياة عنه**"[4] وكان "الورق والأقلام جريمة كبرى لا يقوى أحد عليها ولا يستطيعها، والقراءة ممنوعة شكلاً وممنوعة مضموناً[5] وقد ذكر السارد في رواية القوقعة " **هذا السجن الذي كان يحتوي أعلى نسبة لحملة الشهادات الجامعية في هذا البلد، لم يرَ السجناء، وبعضهم قضى أكثر من عشرين عاماً، أية ورقة أو قلم.**

– وعليهم أن يتمتعوا بحق الزيارة لأنّه في بعض الدول تجري الزيارات في غرف واسعة مُخصصة لهذا الهدف، فتُجَهّز هذه الغُرف بِشَكل يوازن الاحتياجات الأمنية القانونية مع حاجة المُحافظة على الاتصال بالعائلة، وتكون القاعدة، أن يتكلم السُّجناء، وزائريهم مباشرة مع بعضهم البعض دون أي حاجز طبيعي[6] لكن في السجن، وصل الأمر أن يدفع الأهل كيلو من الذهب مقابل رؤية ابنهم "**الزيارات كانت نادرة جداً ولا تتم إلا بعد أن يدفع الأهل ثروة كاملة جمعوها عبر سنين متعاقبة**"[7].

– وأبسط الحقوق الإنسانية تَلَقّي العِلاج اللازم، وينبغي توفير العلاج الناتج عن الفحص والتشخيص، الذي هو في مصلحة السجين الشخصية "**كانت الأدوية الهامة غير**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص103.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص329.

(3) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص104.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص186.

(5) المرجع السابق، ص326.

(6) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص 104.

(7) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص231.

موجودة، والاستعدادات لعلاج الحالات الصّعبة لم تكن متوفرة، وكانت الأمور تسير بِسَتر الله أولاً وآخراً"[1].

وعلى الطبيب معاينة السُّجناء كافّة، الذّين يخضعون لِعقاب قد يَلحق ضرراً بِصِحَتِهم الجسدية أو العقلية، والإبلاغ عن مدى قدرتهم على تحمّل ذلك العِقاب[2] وقد كان السّجن في ظل تلك الظروف الصّحية السيئة، وهذه الأعداد الكبيرة من السُّجناء، مكاناً خصباً لنمو الأمراض وتفاقمها، هذا بالإضافة إلى دور الأطباء الذي يُشَكِل حلقة جديدة في العذاب، فالأطِباء في السّجون لا يعرفون من الطّب إلا السماعة الطّبية "**كان كل الموجودين ... مصابين بجروح قاتلة، ولم يكن هناك أي إشراف طبي، أو حتى إسعافات أولية، كل هذا رغم وجود شخص سمين جداً يُدعى موريس كانوا يدعونه طبيب، ولكنّه لم يُقَدّم شيئاً لإسعاف المُصابين، والأنكى من هذا أننا سَمِعنا عن اشتراكه في قتل عدد من المُصابين بعد ذلك**"[3].

وكان طبيب السِّجن هو الذي يُقَرر الغذاء للمرضى، حيث يُحدد إن كان في جسد السَّجين مقدرة على استيعاب العذاب "**وكان الذي يُقرر من يستحق هذا الغذاء طبيب السّجن؛ أمضى عمره في العمل بالسّجون والمعتقلات، لا يعرف عن الطّب أكثر من سمّاعة يضعها على صدر الذي يُعَذِبونه فيسمع دقّات القلب، فيقول مازال يتحمل العذاب**"[4].

وكان الأطِبّاء يُشَكّلون حلقة جديدة في العذاب "**كان الأطباء الجزّارون يخزون بالإبرة كلّ شبر في جسدي بسبب أو بدونه، وكانوا يستخدمون المقص لقصّ أجزاء من اللّحم أحياناً، دون أن يطرف لهم جفن أو يتحرك لهم قلب ... ولم يكن صراخي من الألم يعنيهم من قريب، أو بعيد وفي لحظات كثيرة كُنت أشُكُّ أن هؤلاء أطباء بالفعل، وكنت أميل إلى الاعتقاد بأنهم ضُبّاط سفّاحون لَبِسوا قناع الطّب وهو منهم براء**"[5].

فتجمعت الأمراض عليهم كالتيفوئيد والقمل والجرب والكوليرا والسلّ، بالإضافة إلى التعذيب الجسدي والنفسي الذي كان السجناء يتعرضون له، كانت الأمراض عدواً من نوعٍ آخر "**أفظع ما واجهناه في تدمر بعد الإعدامات والتعذيب الجسدي هي الأمراض، بدأت الأمراض**

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص473.

(2) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص70.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص66.

(4) المصدر السابق، ص545.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص87.

تتفشى فينا كأننا خالين من العذاب قبلها، جاءت لتنقلنا إلى الموت فنراه بأعيننا ونعايشه ولكن دون أن يفترسنا"[1].

– ومن أهم الحقوق الإنسانية حق الغِذاء السّليم حيث يحق للسّجين أو المُعتَقل غِذاءٌ سليمٌ وملائمٌ لأوضاعه الشّخصية، يحق له ثلاثُ وجباتٍ يومية، يتم توزيعها في الأوقات المُقررة من قِبل نظام المؤسسةِ الدّاخلي[2]

لكن الطّعام الرسمي في السّجن هو "**الرديء الضار بالصحة المليء بالحشرات والقذارة والميكروبات، بالأتربة ومنه وصفه طعام الغذاء "عدس مطبوخ بالزلط والحصى، في أوان حديدية قذرة يطلق عليها اسم كانتين، ورغم قذارة صنعه وقذارة الإناء الموجود فيه، والكمية الكبيرة من الرمل والزلط الموجود بكل كانتين إلا أننا أكلنا بشهية بالغة.** أو أن يكون كريه الرائحة، والأغلب أن يكون فاسِداً، وقد كانوا "**يأتون بالوجبة بعد موعدها بساعات طويلة، وكان يأتينا أيامها لحم لا تستطيع الأنوف أن تشمّ رائحته الكريهة، ولا تقدر على تمزيقه أقوى الأسنان، فكنّا نكتفي أن نلوكه بعد أن نغسله بالصابون"**[3].

في الصباح كانت تقدم القهوة "**وهي عبارة عن ماء فاتر ممزوج بمادة نشوية محمصة مطحونة، والمؤكد أنها ليست قهوة ولا شاياً، أما الخبز فقد كان مثل حجر الكلس، كان خبزاً من إسمنت لا يمكن قطعه ولا حتى كسره، والنشويات: فقد كانت مطهية بالماء، بلا بهارات، بلا زيت، ومرة واحدة في الأسبوع تطبخ بشحم الجمل، إذ ينبغي أن يعتاد الجسم النشويات نفسها حتى الموت**[4].

وكان الطعام عبارة عن "**ثلاث وجبات في اليوم، رغيفان من الخبز العسكري لكل سجين، الطعام يأتي في أوان بلاستيكية، والعشاء شوربة عدس، والغذاء برغل ومرق البطاطا تطبخ مع رب البندورة بدون أن تغسل أو تفرم، ولذلك دائماً هناك عدة سنتيمترات من التراب الراقد في أسفل جاط المرق والفطور لبنة أو زيتون، وأحياناً بيض مسلوق"**[5].

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص169.

(2) ميثاق حقوق وواجبات السجناء والمعتقلين، 5 ديسمبر 2012م، وزارة العدل.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص90.

(4) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص45–46.

(5) رواية القوقعة، خليفة، ص62.

ويكون الطّعام مليء بالحشرات المُختلِفة "**وقدم إلينا الطعام، عسل أسود ملأ كل واحد منا طبقه الصغير منه، ومعه قطعة من الجبن الرديء الصنع، ورغيف من الخبز البارد الذي اختلط دقيقه بمواد غريبة، وحشرات مختلفة، عرفت منها الصرصور**"[1].

وقد يُستخدم الطّعام كنوع من التّعذيب فالتجويع في السّجن سياسة **الخبز يقذف لنا عند الظّهيرة من تحت عقب الباب، وهو رغيف ونصف للأربعة طوال اليوم، ويأتي وقت الغذاء فَيُوَزّع علينا قدر ضئيل من طعام مطبوخ يتغير كل يوم** [2] فالطّعام يكون قَذِر رديء الصُّنع مُنتهي الصَّلاحيّة وكميّته تكون ضئيلة لا تكفي السُّجناء لِسَدّ رمقهم، ويُقَدّم إليهم في أواني قَذِرة.

– ويحق للسّجين أن يكون تحت تصرفه مياه قابلة للشرب [3] "**أما ماء الشُّرب فكان يَمُرّ بنا جندي بعد الغذاء بفترة طويلة ويفتح باب الزنزانة فننتفض وقوفاً فيُناولنا ربع كوب صغير من الماء للأربعة، وكانت هذه المسألة قاسية جداً أيام الحر، ولكننا اعتدناها مع مرور الأيام**"[4].

و"**كانت الحمّامات في معظم الأحيان لا يوجد بها مياه، وكان علينا أن ننقل المياه من البئر القائمة في فناء السّجن الكبير في أوعية المطاط المستعملة للبول، وكان الأمر شاقاً وبه خطر عظيم، ونَظَلّ طوال ليلة الاستحمام نخطط لوقائع الصّباح القريب لينتهي اليوم بأقل الخسائر**"[5].

"**كان احتياطي الماء صفيحتين مكشوفتين في دورة المياه، وكان هذا الرّصيد صيفاً وشتاءً للسّبعين في قضاء حوائجهم من طهارة وطعام وغسيل للثياب والوضوء والاستحمام وكل شيء عندما تنقطع المياه**"[6].

–حق التنفس من الأساس أن يُمنح لهم وقت كافٍ كل يوم في الهواء الطّلق، هي ساعة كلّ يوم، وخلال هذه السّاعة ينبغي على السّجناء المشي في مساحات كبيرة نسبياً أو أن يشاهدوا النباتات الطبيعية إن أمكن[7] لكن الأمر يختلف في سجن تدمر "**كان الموت يبسط رداءه على الساحة، اتخذ شكلاً أفقياً، وفي مشهد الذل المتتابع خرجنا في الساحة كانوا قد كسّروا زجاجاً ورموا بقطعه على الأرض وفي السجن الصحراوي ينتظم السجناء في طابور بعضهم خلف**

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص79.

(2) البوابة السوداء، رائف، ص 181.

(3) المصدر السابق، ص10.

(4) المصدر نفسه، ص181.

(5) المصدر نفسه، ص183.

(6) المصدر نفسه، ص322.

(7) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص43.

بعض خلف الشرطة، الأعين مغمضة، الرءوس منكسة، في يومي الاثنين والخميس تكون كمية الضرب والتعذيب أكثر من غيرها، وفي الصيف يتكاسل عناصر الشرطة وفي الشتاء يشتد".

– والحق في توفير الملابس فقد أوجبت المعايير الدولية على توفير لِباس يُشعِر السّجين بالدفء، أو بالبرودة حسب الضرورة لصحته، وتمنع لِباساً مُهيناً أو مُذِلاً لهم[1] حيث يحق للسجين الحصول على بياضات، وملابس على لوازم السّرير أو الفِراش، ويجب عليه أن يُعنى بها[2] لكن ملابس السّجناء مهترئة وممزقة نظراً لما مضى عليها من وقت طويل دون استبدالها "**كانت الإبرة محرّمة وكذلك الخيط، فكنّا نحتال لِنَخيط ملابسنا المُمَزّقة، فنسحب خيطاً من نسيج الثوب، وشوكة من أشواك السّمك، الذي كانوا يأتوننا به أحياناً، ونخيط ما نُريد**"[3].

أو قد تكون الملابس قذرة "**ملابس مليئة بالقمل رغم أنها لم تلبس من قبل، صنعت من قماش هو إلى الخيش أقرب، خالية من التناسق والاستواء**"[4].

ويُصَوّر السارد وضع الزنزانة في فصل الشّتاء وكيف مرّت ليلة ماطرة عليه في الزّنزانة يُصارع البرد والماء "**عندما دخل أوّل شتاء عليّ في (فرع الخطيب) دخلت معه المآسي الجديرة، كانت ليلة ماطرة، نفث فيها الجوّ من البرد ما لا طاقة لإنسان به، لم يَمُرّ وقت طويل على المطر الهاطل حتّى أحسستُ أنّ بللاً قد تَسَرّب إلى بطّانيتي التّي يرقُد نصفها تحتي، ونصفي الآخر تحتها، ثُمّ تفاقم الوضع فصار قعر زنزانتي يفيض الماء عن جوانبه، وقفت على رجلي وصِرتُ أعصر البطانية لِأُخَفِفَ ارتشاحِها بالماء ولكِنّ الماء صار يتزايد، ويأتي مِن الخارج عبر شِقّ الباب السُّفلي، عرِفتُ حينها أنّهم صمموا أرضيّة المُعتقل بحيث تصرف الماء النّازل إليها مِن الزّنازين. ..يومها ظَلَلتُ أرتَجِفُ مِن البرد طوال اللّيل، ولم أستطع أن أُغمِض جفنّي للحظة ... مرّ عليّ أكثر مِن أُسبوع على هذه الحالة، أرتجِف من البرد القارس ... والبطّانيّة المُبَلّلة والأرض العائمة في بركة ماء، ولا شيء يدفع البرد...**"[5] يُصَوّر هذا المقطع الانتهاك الصّارخ لِحقّ الإنسان السَّجين في أبسط الحقوق، كيف يفقد الإنسان حقّه في أن ينعم بالدّفء في فصل الشّتاء القارس، أو الحصول على الفِراش الوثير الدافئ.

---

(1) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص43.

(2) ميثاق حقوق وواجبات السجناء والمعتقلين، 5 ديسمبر 2012م، وزارة العدل.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص214.

(4) المصدر السابق، ص80.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص55.

– ومن الحقوق المُنتهكة؛ حق النظافة الشخصية فالسّجين عليه أن يهتم بنظافة الزّنزانة، ونظافته الشّخصية، وتضمن للسجين إمكانية الاستحمام والاستفادة من حلاقة ذقنه وقص شعره دورياً، وكانت عملية الحِلاقة في السّجن ضرباً من ضروب القهر والعذاب، حيث ينقل لنا السّارد كيف تتم عملية الحِلاقة "**ومن بين اللّكمات والصّفعات المتوالية حَلَق له، وكانت حلاقة عجيبة، فقد حلق له نِصف لحيته ونِصف الشارب المحلوق، ثُمّ حلق له شعر رأسِه، وخَتَم الأُسطى له حلاقته بِضَربة قويّة من ماكينة الحِلاقة على رأس الزّميل المِسكين، فتناثر الدّم وسَقَط مَغشياً عليه**"[1] وتُسَمّى الحلاقة في السّجن "الجَزّ" تشبيهاً لِجزّ وبر البهائِم وأصوافها حيث "**تُحرث الرأس حراثة حقيقية**" وتُصاحب الحلاقة: "**حلاقة الذقن، عملية تشريح أو حراثة للوجه مصحوبة بالبصاق والشّتائم**"[2].

والاستحمام يكون "**إجبارياً للجميع إلا الذين لا يستطيعون الحركة** [3]" ويكون مرتين في الشهر، ويستخدم كوسيلة للتعذيب، لأن الماء في فصل الصَّيف يكون مغلياً مع تلقي العصي والكرابيج في أثناء الدخول والخروج، وفي الشتاء يكون الماء مثلجاً ، وأحياناً كثيرة يمنع الحمام لفترات طويلة ويكون بالنسبة للسُّجناء "**يومٌ الاستحمام هو يوم كالح شديد الكآبة تَكثُر فيه الإصابات ويسقط عدد غير قليل من الجرحى، فعلى الواحد منّا أن يَستحِم في أقل من أربعين ثانية أو خمسين على الأكثر**"[4].

– أمّا المحاكمات فلا تعمل المحكمة وفق المعايير الأساسية للمحاكمة العادلة، ففي الواقع العملي، لا تستغرق جلسات المحكمة سوى بضعَ دقائق، وفي الحالات التي يذكر المتهمون أنهم تعرضوا للتعذيب أو غيره من ضروب المُعاملة السّيئة، ولكن القُضاة لا يأمرون بإجراء تحقيقات في هذه الادّعاءات[5] حيث يقضي العُرف والقانون أن محاكمات المُعتقلين يجب أن تكون نزيهة وعادلة، لكن ما كان يَحدُث خلاف ذلك؛ وقد نقل لنا السَّارِد في هذا المقطع ما حد مع أحد رفاقه وقد قرّرت المحكمة أن توزع الأحكام دون محاكمة "**وزاد حظه سوءاً أن المحكمة قررت في هذا اليوم أن تُوَزِع الأحكام على المُتّهَمين دون محاكمة، واصطف المتهمون صفّين تحت وطأة الخوف والقهر، ومرّ رقيب من الجَيش، وكتب أسماء كل صف في قائمة في يده، وخرج أحد المُساعدين وأعلن في صوت جهوري**"[6]. فكلّ الإجراءات "**بربرية**

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص136.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص59.

(3) المصدر السابق، ص65.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص182.

(5) إنهم يحطمون إنسانيتك التعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص24.

(6) رواية البوابة السوداء، رائف، ص41.

منذ لحظة اختطاف المواطن من بيته حتى تقديمه لمحاكمة هازلة، مروراً بِسَلخه قبل ذبحه إن جاز التّعبير"[1] وشبه السارد المحاكمات بتمثيلية صاخبة هزيلة أغلب السجناء لا تستغرق محاكمة أي منهم لدى المحكمة الميدانية أكثر من دقيقة" **أغلب السجناء لا يعرفون الأحكام التي تصدر بحقهم، هي ذات نوعين من الصلاحيات، فهي تملك الحق في أن تصدر أحكاماً بالإعدام وتنفذها بالقدر الذي تشاء، وتسجن من تشاء المدة التي تشاء، لكنها لا تملك الحق في إخلاء سبيل أي بريء**"[2].

عرضت رواية القمع مدى الانتهاك الذي يَتَعَرّض له في تفاصيل الحياة اليومية، وأظهرت الانتهاك الصَّارِخ لحقوق الإنسان في السّجون ، فأنظمة السّجن في ظاهرها عادلة ، لكنّ جوهرها جائرة ظالمة على المساجين.

(1) رواية البوابة السوداء، رائف ، ص219.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص115.

المبحث الرابع

صِوَر مِن مَشَاهِد القَمَع

عرضت الروايات مشاهدَ مؤلمة تَعِجُّ ألماً وتقطُر وجعاً، وكشفت عن آليات التّعذيب والسّحق وامتهان الكرامة الإنسانية ومعاملة المُعتقلين معاملةً مُذِلّةً ومُهينة، تركت أثرها في المعتقلين من تشوهات وندوب وعاهات مستديمة في الجسد، وتعدّت إلى الأمراض المزمنة، والأمراض النفسية والعقلية، مشاهد تورِثُ النّفس ألماً ووجعاً وذهولاً مِن هَولِ ما يَقرأ، وقد تَطَرّقتُ في هذا المبحث إلى الحديث عن أبرز مشاهد القمع التي وردت في الروايات.

يُشير مفهوم التعذيب بمفهومه العام إلى أنّه أيّ عملٍ ينتج عنه ألم أو عذاب شديد، جسدياً أكان أم عقلياً، يلحق عمداً بِشَخص ما بِقَصد الحصول من هذا الشّخص، أو من شَخص آخر، على معلومات أو اعتراف أو معاقبته على عمل ارتكبه، أو يُشتبه في أنه ارتكبه[1].

واستعان الجلّادون بأدواتٍ في التعذيبِ، تنوعّت بين **الخزارانات والكرابيج، والهراوات، والعُصي، والأسلكة الكهربائية** التّي يستخدمونها للصَّعق بالكهرباء... وغيرها من الأدوات الكثيرة، و قد ذكر السارد بعض هذه الأدوات يقول:"**ومن بين القضبان التي كانت بالباب رأينا الجند يحملون إلى داخل المعتقل كميات كبيرة من الهراوات والخيزران، والسّياط تكفي لِجلد قارّة بِأكملها، وكانوا يلقون بحمولتهم المخيفة على بلاط المعتقل؛ فتحدث صوتاً يبعث الخوف في أكثر القلوب شجاعة**"[2].

وكان يُستخدم التعذيب وِفق خطط مدروسة مسبقاً، ولم تكن وليدة اللحظة الحاضرة، لِما يتمتع به الجلادون من دُربة ومِران وآلية محفوظة مدروسة، يقول السّارد: "**لم يخطر ببالي أن أساليب التعذيب، مثل هذه التي تتبع معنا يمكن أن تكون عفو الخاطر، أو وليدة لحظتها، بل قد تيقنت أنهم يجلسون لها الليالي يخططون ويُفكرون، وربما يتسابقون من يأتي بطريقة لم يسبقه إليها أحد**"[3].

وصَوّرت الرّوايات مشاهِد القمع والقتل والتّعذيب المُؤلمة، ومن أبرز هذه الصور التي استخدمها الجلادون **(الصعق بالكهرباء)** فقد كانت الكهرباء أحد وسائل التّعذيب المُستخدمة ضِدّ السُّجناء في عملية التّحقيق لانتزاع المعلومات فقد "**كانوا يستخدمون التعذيب بالكهرباء بواسطة**

---

(1) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص7.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص81.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص244.

سلك عارٍ موضوع أمام مكتب كل ضابط، وهو يأمر من يقف أمامه أن يتقدم ويمسك السلك بيده ويرغمه بواسطة كلاب البشر، وكلاب أخرى مدربة"[1].

ويصف السّارد تجربته في عملية الصعق بالكهرباء وعبّر بِدِقّة كيف تُستخدم "**يثبت الملاقط على الأجزاء الحساسة من جسدي، ويشغل الجهاز، يبدأ جسدي رقصته الكهربائية، أحس أنني سألفظ أنفاسي، أعجز عن التنفس، تكاد الرئتان أن تنفجرا" وفي اليوم التالي جاء دور الشبح، لكن عندما ربطوا يدي عالياً وجسدي كله مرفوعاً عن الأرض أكثر من نصف متر تذكرت صلب المسيح، دون أن أعي صرخت، يا يسوع، يا محمد، يا الله** [2].

"**اهتز جسدي، وانتفض للصعقة الكهربائية، استمر ذلك لمدة (10) ثوان شعرت أن دمي قد نشف، وأن عروقي قد جفت، وأن ما تبقى من شعر رأسي قد احترق اقترب منّي المُحَقِق: إي ولا ... انعدل مخّك، أشار لهم أن يرفعوا الفولتية كرروا ذلك لِعشر ثوان أُخرى فشعرتُ أنّ عيني ستنفجران، وأنهما صارتا بحجم خُرم الإبرة لحظة الصَّعق، أمّا يداي فغاصتا في الكلبشة مع شِدّة الاهتزاز ... توقّف لِدقيقة ويبدو أنّه يَئِس فصار يأمرهم بِصَعقي في أنحاء مُتعدِدة من جسمي ولا يسأل سؤالا واحِداً كان يبدو أنه صار يَتَسَلّى بِمنظري وأنا أرتَجُّ وأختلِج**"[3].

ويكون الصعق بالكهرباء في أماكن مختلفة مِن الجِسم "**الكهرباء الموت الحقيقي، ينخفض القلب ثم يموت، كانوا يضعون التيار على الأكتاف قريباً من القلب، فوق الأذن، وينتفض القلب، يترنح، يتوقف، ويتوقفون ... مئات المرات فعلوا ذلك** [4].

ويستخدم في التّعذيب **(الشّبح)** وهو تعليق الضّحية من رُسغيه بعد تكبيلها بِخُطّاف أو فوق باب أو أنابيب في السّقف لِساعات عدة في الأغلب [5] "**يتركوني ثلاث أو أربع ساعات في الزنزانة، يداي مقيدتان، مربوطتان بجنزير معدني، الجنزير معلق إلى حلقة بالسقف، يشدونه بحيث بالكاد أقف على رءوس أصابع القدمين**"[6] حيث يُترك السَّجين مُعَلّقاً في السّقف لساعات طويلة فتنتفخ جميع أعضاء جسمه ويزداد ثِقل الجسم، ويكون رهينة الحبل المُعَلّق في السَّقف.

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص188.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص38.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص49.

(4) رواية شرق المتوسط، منيف، ص145.

(5) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص7.

(6) رواية القوقعة، خليفة، ص320.

ويُستخدم الشَّبح حين تكون العين معصبه بوشاح أسود حيث يصف السّارِد كيف تحدُث عملية الشّبح، يقول: "**وفي ثوان كنت معلقاً في الهواء وسط الظلام الذي صنعته العصابة حول عيني، وصارت دقات الهراوة تنزل رتيبة على قدمي فأشعر بألم عميق مخيف يتضاءل بجانبه الموت**"[1] ويصف كيف يحدث الشَّبح "**شبحوني على السلم، وأوثقوا يديّ ورجليّ بحبال غليظة، وشدّوها بإحكام، حزّت الحبال في الرّسغين وفي الكاحلين وغاصت في الجلد، ثم تعاون الأربعة على رفع السلم على خازوق يخرج من أعلى الجدار المقابل للباب، كان رأسي إلى الأسفل وقدماي إلى الأعلى، شدّ جسمي بثقله إلى الأسفل فغاصت حبال القدمين في اللحم عميقاً، سال منهما ما تبقى من دم على فخديّ، وتابعت مجاري الدّم على جسدي نزولها حتّى خالطت رأسي، تجمّع الدّم هناك واشتبك مع شعر رأسي، وصار يقطر قطرات متتابعة، وينقط على الأرض شكّل تنقيطه المتتابع خيطاً رفيعاً ما لبث أن تكتّلت حوله قطرات أخرى ممتزجة مع العرق والدّموع وسالت على بلاط الغرفة...**"

ومن أشكال التَّعذيب **(حفلة الاستقبال)** إن أولّ ما يتبادر للذهن هو عملية استقبال فاخرة، لكن للسُّجون طقوسها الخاصة في عملية استقبال السّجناء الجدد " حفلة الاستقبال هي تعبير اعتاد السوريون استخدامه للإشارة إلى الضّرب المُبرح الذي يتعرض له المُعتقل لدى وصوله في البداية إلى مركز الاحتجاز[2] **وكانت من تقاليد السجن العتيقة شيء يسمونه (الاستقبال) وكان هذا التقليد يسلمه الزبانية إلى أخلافهم، وصار مع الأيام شيئاً مميزاً، وهو عبارة عن تسلم الشخص المنكوب، وضربه ضرباً قد يودي بحياته، لكي يتعودوا الذل والطاعة، ولا يستطيع أن يفتح عينيه في وجه جلاديه أبداً**[3] إن أول مراحل إذلال السَّجين وكسر أنفته وعِزّته تكون خلال حفلة الاستقبال، حيث يُقابلونه من أوّل لحظات الاعتقال بالضَّرب والرَّكل والصَّفع حتّى يعتاد الذُّل والإهانة حيث يذكر السَّارد سبب هذه المعاملة، يقول:" كانوا يحاولون أن يكسروا إرادتنا عاملونا كالحيوانات، كانوا يريدون أن يفقد الناس كل ما يمكن أن يفقدوه من إنسانيتهم ... لم أشاهد أحداً يموت لكنني رأيت الدم يجري كالنّهر"[4].

وتُستخدم **الحيوانات** في التعذيب، كالقِطط حيث يقول الرّاوي "**وضعوني في كيس كبير، أدخلوه في رأسي وقبل أن يربطوه من أسفل أدخلوا قطتين، والقطط ماذا تريد مني، كنت يداي مربوطتين إلى الخلف، كنت مستلقياً على وجهي أول الأمر، وكلما ضربوا القطط بدأت تنهشني، وحاولت أن أنقلب على جانبي، أحس برجل ثقيلة فوق كتفي، على وجهي، وأحس**

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص82.

(2) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص31.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص124.

(4) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص7.

الأظافر تنغرز في كل ناحية من جسدي، لمّا فكوا الكيس، كنت دامي الوجه وأحسست بنزف من عيني اليسرى [1].

والكلاب تُستخدم أيضاً في التّعذيب "**لقد أرغمونا على كنس فناء السجن بأيدينا التي مزقها الزجاج الدقيق المتناثر في الفناء وأوسعونا ضرباً ولكماً ورفساً ثم جعلونا نلحس سلالم السجن بألسنتنا تحت ضغط السياط والهراوات ونهش الكلاب**"[2].

ومن أشكال القمع **(الفلقة)** وتقضي برفع القدمين إلى أعلى، ثُمّ يُضرب الشّخص على باطن القدمين بعصا أو أداة أخرى، ولا يقدر السّجناء في أغلب الحالات على الوقوف، أو المشي بعد عمليات الضّرب [3].

و**(الضرب بالهراوات)** يقول السّارد "**وفي صبيحة يوم وجدت نفسي في المحمصة مع زقزقة العصافير وأخذت ما يسمونه الطريحة وهي علقة بالهراوات، تناولت فيها ما لا يقل عن مائتي هراوة ثم علقت على الحديد، وكان عليّ أن آخذ هذه الطريحة كل ساعة ونصف**"[4] **الضرب بالهراوات يُحدث ألماً هائلاً، لكنه لا يترك أثراً على الجسم في المدى البعيد، بخلاف الضرب بالسياط والكرابيج.**

والضرب بالكرابيج والأحذية ويعدّ الضرب بالكرابيج من التقاليد المعروفة " انهالت عليّ الضربات بالكرابيج والأحذية، ضربوني بأحذيتهم على وجهي المتدلي"[5] وكانت الكرابيج التّي تُستخدم في الضّرب تُترك في الماء المالح لِأيّام عِدّة حتّى تتشبّع بالملح ويزداد وزنها فتُصبح الضّربة بها تساوي عشرة بغيرها، وخصوصاً عندما يسيل الدّم ويختلط مع الملح، فيُحدِث وجعاً لا يوصف.

ويُستخدم **(الدّولاب)** في عملية التّعذيب، حيث تُستخدم كلمة الدّولاب في اللّهجة السّورية للإشارة إلى إطار عجلة السّيارة المَطّاطي، وفي هذا الوضع يُحشَر الشَّخص في الإطار المَطّاطي، وعادةً ما يكون منحنياً إلى الأمام من الخَصر مع تقييد يديه أو تكبيلهما وراء ظهره، بحيث يكون رأسه وقدماه،في ناحية واحدة من الإطار، ويداه وظهره في الناحية الأخرى، ثمّ يتعرض الشّخص عندئذٍ للضرب [6].

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص35.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص149.

(3) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص38.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص95.

(5) رواية شرق المتوسط، منيف، ص130.

(6) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص41.

و**(بساط الريح)** وهي طريقة للتعذيب يُقَيّد فيها الضّحية وهو راقد على ظهره على لوح خشبي أو معدني قابل للطي، ويطوي اللّوح بتقريب أحد طرفيه من الآخر، فيطوي الضحيّة فعلياً نفسه، وهو ما يسبب ألماً مبرحاً في نصفه الأسفل [1].

و**(خلع الأظافر)** من أشكال القمع وضع المعتقل في موضع مؤلم يُماثل الصّلب، ونزع الأظافر، والحرق بالماء السّاخن، والحرق بلفافات التبغ المُشتعلة "**كانت يداي مقيدتين خلف ظهري، أمسك الجلاد (بالكماشة) وشدها على ظفر الإبهام، وصار ينزعه ببطء إلى الخارج، كان الوجع مهولا، قررت أن أسقط في وادي الغياب**[2].

و**(الكفر والإلحاد وسبّ الذات الإلهية)** كان الجلادون يكفرون ويجحدون بوجود الذات الإلهية، ويركزون على هذه النقطة حتى يورثوا المعتقلين، فكرة أن العذاب مُستمر ولا حاجة لذكر الله أو الاستعانة به، وهذا نوع من التعذيب النفسي، وكان يجعلهم في حالة نفسية سيئة "**هذا المكان لا يدخله الله، ولا يعلم عنه شيئاً، وسترى بنفسك مدى صدقي وكذب الضابط حين قال: إن المكان لا يدخله الله، ولا يعلم عنه شيئاً، فقد كان الله هناك، ورأيته مراراً، وأنا تحت وطأة الهول القاسية، وما أظن أنني كنت أعرفه سبحانه وتعالى معرفة حقة قبل أن أذهب إلى ذلك المكان الذي يقوم على الشاطئ الآخر من الحياة**[3]" وقد لمح أحد الحُرّاس وهو يجمع بين أصابعه ويحركها، فناداه **ولا ... شو عم تعمل وّلا...؟! بسبّح سيدي...**

بتسبّح مين يا حمار

الله ... سيدي ... بسبّح الله

ولا يا أخو ... ما بتعرف إنه الله مانو موجود هون ... ولا علّم حالك ولا..."[4].

فقد كان يركّز الجلاّدون على هذه النُّقطة، ويقنعون المساجين بها، أن لا حاجة لهم للاستعانة بالله والعياذ بالله، وكأنّ لهم السُّلطة المُطلقة في التّحكم في حياة المساجين،وأن أولئك المعتقلين هم مجموعة من الرّقيق التّي يحلّ لهم أن يفعلوا ما أرادوا دون رادع.

و**(حرق الجسد)** "كان من الوسائل المُستخدمة في عملية التّعذيب، يصف السارد هذه العملية قائلاً: "**اقترب الرائد ولمعت عيناه ببريق مخيف وفي يده ولاعة (رونسون) مشتعلة وصعقت عندما رأيته يقربها من جسدي العاري، وتصورت لحظتها أن هذه الشعلة إذا اقتربت من جسدي العاري فإني سأموت ولا ريب، ولكنه حرق بها أجزاء متفرقة اختارها من جسدي بلا**

---

(1) إنه يُحطم إنسانيتك التّعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ص41.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص31.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص111.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص111.

اهتمام، ولم أمت رغم أن أنفي قد امتلأ برائحة الجلد المحترق"[1] ويستخدم الحرق للوجه والذّقن وتكون الذات السَّجينة في حالة استيقاظ ووعي كامل "**قرّب القداحة المشتعلة من أسفل ذقني، وتراقص ضوؤها على صفحة وجهه البغيض، بدا شيطاناً من الشياطين الخارجة من الجحيم**"[2] فقد تموت النّفس خوفاً من التّعذيب بالحرق والجسد حيٌّ ما يزال.

ومن المشاهد المؤلمة جدّاً في عمليّة التّعذيب **(خلع الشعر مع فروة الرأس)** فقد وصف السّارد كيف تحدث بِدِقّة وتفصيل يقول: "**وضع عصا خشنة طولها حوالي 60سم، محيطها فيه نتوءات بارزة، كأنها مشط من حديد، وراح يلفها على شعر رأسي الطويل، وفي كل لفة كانت العصا تحكم تشبثها بهذا الشعر وتقترب من فروة الرأس حتى إذا صار عدد اللّفات أكثر من عشرين لفة، أشار إلى العساكر وأمسك كل عسكري بطرف من أطراف العصا، وأحكم قبضة يده، ثم شدا بكامل قوتهما معاً الطرفين بحركة مفاجئة وسريعة، فانخلع الشعر، وكادت فروة الرأس تطير معه**"[3].

ومن أشكال القمع **(سياسة التجويع)** فقد كانوا يُقدّمون كميات ضئيلة جداً من الطعام بعد ساعات طويلة من الجوع والقِلّة "**وأحصينا الخبز فوجدناه كسرات مجموعها، ما يوازي خمسة أرغفة، وكان عددنا قد قارب الخمسين، فكان لكل عشرة رغيف واحد من الخبز، بعد جوع طويل**"[4] فقد كان استخدام التّجويع نوعاً من التّعذيب وإشعال الفِتنة بين مجموع الأشخاص في السّجن وإثارة الحقد.

يقول السّارِد واصفاً حالتهم في أوقات الجوع "**بدأ الطعام يشح، كان شحيحاً، لكنه ازداد شُحّاً، بدأت أجسادنا تضمر، ضرب الجوع خنجره في بطوننا، واسترق منها كل شيء فصرنا ضامرين، قلّ الكلام مع قلة الطّعام، بعضنا وجد في الكلام صعوبة**"[5] حيث يُستخدم وسيلة للتّعذيب فتُوَزّع كميات ضئيلة جداً على أعداد كبيرة، فتحدث المشاحنة والعداوة والبغضاء بين السُّجناء، وقد تُوَزّع كميّات كبيرة تفيض عن الحاجة لدرجة تستحيل معها الحركة والتّنَقُّل.

ويُستخدم **(نظام التّعليم)** كنوع من العقاب ضد السّجناء من قِبل الحارس المُراقب في أعلى الغرفة وهو عبارة عن "تمييز بعض السّجناء بعلامة يُحددها عناصر الحرس الذين يروننا من نافذة في سقف المهجع؛ لِيُعاقَبوا جميعاً حين يُفتح باب المهجع أو غالباً في صباح اليوم

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص98.

(2) المصدر السابق، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص29.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص136.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص111.

التالي، بعد تسلم الفطور أو عند إخراجنا إلى الباحة، والأشنع من العقاب هو انخلاع قلب المُعَلّم المنكود في انتظار العِقاب والشّعور المقيت بدبيب ملايين ديدان الخوف في الأحشاء والعضلات"[1] في أعلى الشَّراقة السَّقفية يوجد حارس أو أكثر وتكون مهمّته الأساسية هي مُراقبة حركة المُعتقلين، وأيُّ حركة غريبة داخل المهجع تعني أن صاحب هذه الحركة مُعَلّم، والتّعليم ضرب مِن العذاب قد ينتهي بالموت.

والتّركيز على **(الهدر الإنساني)** وسحق قيمة الإنسان وهدر الكرامة الإنسانية، ومعاملة الإنسان معاملةً مُذِلّة مُهينة "**كالتجريد من الملابس فتضيع قيمة الإنسان أمام نفسه ويشعر أنه شيءُ مباح لا قيمة له ولا وزن ثم الإهانة الفائقة التي تهز كيانه هزاً عنيفاً مزلزلاً، وبعد ذلك الضرب المبرح، والكي بالنيران والتجويع والعطش الشديد**[2] إنه الاستحقار والاستهزاء بالذّات البشرية في أقصى درجاته **وقد "كان يُترك في فناء السّجن من ينتظرون التّحقيق، أو من يعدون له، الكلُّ عارٍ تماماً كما ولدتهم أمهاتهم، وكان الضباط ينصرفون في المساء إلى بيوتهم، ويتركون هؤلاء دون نوم حتى يحضروا في الصباح ليستكملوا ما بدءوه بالأمس، ولم يكونوا يتركونهم دون نوم فقط، وهو بذاته عذاب بالغ الألم عميق التأثير لا يشعر بفظاعته إلا من اكتوى به، أن يترك الإنسان بلا نوم أياماً وأياماً، بل كانوا مع هذا يستخدمون معهم أعتى أنواع الفسر والقهر بنوعيه البدني والروحي**[3] يُستخدم القهر المادّي بجميع أشكاله إضافة إلى القهر الرّوحي وشعور الإنسان بنفسه في مرتبة أقلُّ دونيّة مِن البهائم، أو(منع النوم) فقد كان يُمنع المعتقلون من النّوم ويُعَلّقون على الأسوار دون نوم، أياماً ولياليَ طويلة" يقول الرّاوي "**وظللت معلقاً على الحديد ثلاثة أيام دون نوم**"[4] فمنع الإنسان من النّوم يجعله في حالة سيئة جِدّاً من التّعب والإرهاق والإعياء والهذيان.

و**(الشتائم)** فقد كانوا يستخدمون مع السّجناء ألفاظاً بذيئة قبيحة، تهتك الستر، وتجترح الكرامة، وتخدش الحياء يقول السارد "**انهالت الشتائم من فمه كأنه سيل منهمر، وكان يردد أبذأ ما كان في قاموس الشّتائم إن جاز التعبير**[5] **انهال علينا بسيل من الشتائم البذيئة، وكنّا نفهم بعضها ونعجز عن فهم بعضها الآخر، ولكننا على ثقة من أنه يسبنا سباً قبيحاً**[6] ويُركّزون على قضيّة التّشكيك في شرف النّساء خاصّة إن كانت أُمّه أو ابنته أو زوجته، حيثُ تُمَثّل المرأة

---

(1) بالخلاص يا شباب، صالح، ص23.

(2) البوابة السوداء، رائف، ص102.

(3) المصدر السّابق، ص93.

(4) المصدر نفسه، ص95.

(5) المصدر نفسه، ص41.

(6) المصدر نفسه، ص136.

بالنّسبة للمجتمع العربي أعلى معاني العِفّة والشّرف والكرامة، فكيف إذن وهي تُمَسُّ على لِسان بذيء لا يعرف إلا أقبح ما ورد في الألفاظ البذيئة، وينعتها بأقذع الاتّهامات والشّتائم، لقد كانت هذه الشّتائم تجعل السّجين في أقصى درجات القهر الرُّوحي والنَّفسي.

ويُرَكّزون على **(تحطيم العلاقة الأسرية)** فقد احتوت السُّجون على عائلات كاملة، فقد سُجن الأب مع جميع أبنائه وهكذا، وكان يُرَكّز الجلادون في عمليّة التّعذيب على أن يقوم الأب بجلد ابنه أو الابن بجلد أبيه؛ لتحطيم العلاقة الأبوية والأُسرية، وقد وصف الرّاوي بالعيان هذه الحالة الهستيرية "**رأيت الابن وهو يجلد أباه، والأب يصرخ، والابن يصرخ، وقد انتابت الجميع حالة شبيهة بالصرع الذي كان يحكي عنه دوستوفيسكي في كتاباته** [1].

ومن أشكال التّعذيب **(درفة الباب المفتوحة)** "**جرّب نوري كل الوسائل، وضعني خلف درفة الباب المفتوحة. وضرب الدرفة بقوة أول مرة، أحسست أن رأسي ينفجر، شعرت أن أضلاعي تتكسر، لم أعد أقوى على التنفس شهقت مرات عِدّة من الألم ومن الرغبة في أن أعب الهواء قبل أن أنتهي**"[2].

ويتَعَمّد الجلادون **(إحداث الخلل العقلي)** والنّفسي للسُّجناء "**فقد كانوا يقفون ووجوههم إلى الحائط، وعيونهم تلفها عصابة سميكة، وهم على هذه الحال، فلا يدري واحد متى انتهى الليل ومتى جاء النهار، والويل كل الويل لمن تحدثه نفسه بنزع هذه العصابة التي تنشر الظّلام في رأسه، وعلى كل واحد أن يكرر عبارة بعينها بصوت مسموع، وإذا بدأ في أول الليل، فلن ينتهي من هذا إلا عندما يأتيه الأمر في مطلع الصباح، عبارة بلهاء لا يتوانى عن تكرارها، وإلا هبّت عليه ريح العذاب السّاخن، وبصوت عال، أو يختار رقماً ما، سبعة أو ثمانية أو تسعة، أي رقم يردده بصوت عال طوال الليل ؛ فيصير المكان أشبه بمستشفى المجانين**"[3].

وركّزت الروايات على إظهار **(سادية الجلاد)** وجبروته فقد كانت صور القمع التي عرضتها الروايات صِوراً تستدعي بشراً من نوع مختلف، ورُبما لم يكونوا بشراً، لا يرق لهم قلب ولا تطرف لهم عين "**ربما كان لسجانينا لائحة أعدت فيها طرائق سوء المعاملة، التي ينبغي أن يخضعونا لها، بحسب أمزجتهم** [4] **كائنات خارج الإنسانية، لا تعترف بالبشرية مطلقاً، إنها كائنات قادمة من الجحيم نفسه** [5] **هل يكون الموت متواطئاً مع الجلادين؟!!**"[6].

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص104.

(2) رواية شرق المتوسط، منيف، ص135.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص93.

(4) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص24.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص21.

(6) المصدر السابق، ص33.

ويُستخدم **(الحبس الانفرادي)** والذي يكون عبارة عن زنازين مُعتمة مُظلِمة تحت الأرض في أقصى مكان في السَّجن بحيث تكون معزولة عن الخارج، وتُسجن الذات بمفردها أياماً عِدّة أو أسابيع أو أشهراً في كثير من الأحيان، وتبقى تُصارع الحياة والجنون بمفردها؛ لأنّ زنازين الحبس الانفرادي أقصى درجات السّجن والحصار المكاني، وقد يُسبب آثاراً نفسية وبدنية سيئة وتشير الأبحاث إلى أن ما بين الثلث، و95% من السجناء يعانون من أعراض سلبية لدى تواجدهم في الحبس الانفرادي، وتتراوح تلك الأعراض التي تم توثيقها بين الأرق أو الاضطراب إلى الهلوسة والذّهان[1] وتظهر أكثر أنواع السّجون قسوة عندما يُحتَجَز السّجين بمفرده، ويفرض عليه الحرمان الحِسّي عبر منعه من الوصول إلى الضّوء والصوت والهواء النّقي، وهو ما يُسّمى عادة بالزنزانات المُظلِمة [2] إن زنازين العزل الإنفرادية تُظهر السّجن داخل السّجن الحقيقي حين يُعزل السّجين عن مجموعة رفاقه ويعيش في مكان مظلم مُعتم لوحده يُصارع وحشة السّجن وسطوته.

(1) منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون، كويل، ص85–86.

(2) المرجع السابق، ص86.

الفصل الثاني
المكان في رواية القمع

المبحث الأول

مفهوم المَكانِ وَأَهَمّيَّتِه

يُعَدُّ مفهوم المَكان أحد المُصطلحات التي سبّبت إشكالية لدى النُّقّاد؛ حيث اختلفت الّدراسات السَّرديّة اختلافاً بيّناً حول تعريف المكان؛ وذلك لأن المصطلحات الرّوائية بشكل خاص تتعالق مع الميادين المختلفة من فنٍ وفلسفةٍ وجغرافيا ولا تقتصِر على ميدان الأَدَب، حيثُ تَحمِلُ كلمة المَكان الكثير من الدّلالات، فكان من العسير الإجماع على مفهوم شامل لِكُلّ الثّقافات والتّوَجُهات الفِكرية والفَلسَفِيّة والأَدَبِّية.

المطلب الأوّل: مفهوم المكان لغةً

وقد عَرَضت المعاجم اللّغوية مفهوم المكان تحت الجذر اللّغويّ (كَوَنَ) ومعناه الكَوْنُ: الحَدَثُ يكُونُ بين الناس، ومصدر الفعل من كانَ يكُونُ كالكَيْنُونَة أي الصيرورة، والكائنَةُ: الأمْرُ الحادِثُ، والمَكانُ: اشْتِقاقُه من كانَ يَكُونُ [1] يحمل المعنى اللغوي معنى الحَدَث والكون أو الصيرورة والمنزلة.

وأورد ابن منظور [2] كلمة المكان من حيث الوزن: مكانٌ في أَصل تقدير الفعل مَفْعَلٌ لأَنه موضع لكَيْنونةِ الشيء، والمكانُ الموضع والجمع أَمْكِنة كقَذَال وأَقْذِلَةٍ، وأَماكِنُ جمع الجمع [3] وتُجمع المُفردة على أماكن وأمكِنة وتوزن على وزن (مَفعَلٌ).

ومن حيث الإفراد والجمع قَالَ الزَّمَخْشَرِيُّ [4]: وَيُرْوَى مُكُناتها جَمْعُ مُكُنٍ، ومُكُنٌ جَمْعُ مَكانٍ كصُعُداتٍ فِي صُعُدٍ وحُمُراتٍ فِي حُمُرٍ، ويُجْمَعُ المَكانُ على مُكُنٍ، بضمَّتَيْن [5] وذكر صاحب تهذيب اللغة تحت الجذر (مكن)، يُقَال: امْشِ على مَكِينَتِكَ ومكَانتِكَ وهِينَتِك، أي على

---

(1) المحيط في اللغة، الصاحب بن عباد، ج2/ ص66.

(2) محمد بن مكرم بن علي، أبو الفضل، جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، صاحب (لسان العرب): الإمام اللغوي الحجة. من نسل رويفع بن ثابت الأنصاري. ولد بمصر (وقيل: في طرابلس الغرب) وخدم في ديوان الإنشاء بالقاهرة. ثم ولي القضاء في طرابلس، انظر الأعلام، الزركلي، ج7/ ص108.

(3) لسان العرب، ابن منظور ج6/ ص4256.

(4) محمود بن عمر بن محمد بن عمر، العلّامة، أبو القاسم الزَّمَخْشَرِيّ، الخُوَارَزْمِيّ، النَّحْوِيّ، اللُّغَوِيّ، المتكلم، المعتزليّ، المفسر. [المتوفى: 538هـ] انظر: تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، الّذهبي، ج11/ ص697.

(5) تاج العروس من جواهر القاموس، الزبيدي، ج18/ ص545.

منزلتك وقدرك وَقَالَ ابنُ المُسْتَنِيرِ: يُقَال: فلانٌ يَعمَلُ على مَكينَتِه أَي على اتِّئَادِه [1] وذكر الزمخشري مكنته من الشيء وأمكنته منه، فتمكّن منه واستمكن [2].

ويدور معنى المكان في الآيات القُرآنية التي تناولت الحديث عن المكان حول معنى (الموضوع) و(المحل) ومنه في قوله تعالى:﴿ وَاذْكُرْ فِي الْكِتَابِ مَرْيَمَ إِذِ انتَبَذَتْ مِنْ أَهْلِهَا مَكَانًا شَرْقِيًّا﴾[3]. أي موضِعاً أو معنى البدل في قوله تعالى:﴿ قَالُوا يَا أَيُّهَا الْعَزِيزُ إِنَّ لَهُ أَبًا شَيْخًا كَبِيرًا فَخُذْ أَحَدَنَا مَكَانَهُ إِنَّا نَرَاكَ مِنَ الْمُحْسِنِينَ﴾[4] أي بدلاً مِنه، ومعنى المنزلة والمكانة ومنه قوله تعالى: ﴿قُلْ مَن كَانَ فِي الضَّلَالَةِ فَلْيَمْدُدْ لَهُ الرحمن مَدًّا حَتَّى إِذَا رَأَوْا مَا يُوعَدُونَ إِمَّا الْعَذَابَ وَإِمَّا السَّاعَةَ فَسَيَعْلَمُونَ مَنْ هُوَ شَرٌّ مَّكَانًا وَأَضْعَفُ جُندًا﴾[5]. ويتوافق المعنى اللغوي مع معنى آيات القرآن التي تناولت الحديث عن مُفردة المكان.

المطلب الثّاني : مفهوم المكان اصطلاحاً

تعددت آراء النُّقاد في وضع تعريف جامع للمكان، نظراً لِتعَدُد مجالاته، وكان أفلاطون هو أول من صرّح بأول استعمال اصطلاحي للمكان حيث عرّف المكان حسب شموليته واحتوائه للأجسام والأشياء، إذ عدّه "حاوياً وقابلاً للشيء"[6] ومنهم من ينظر إليه على أنه "وسط غير محدد ويشمل على الأشياء [7] وعرّف أرسطو المكان حسب محاذاته للجسم، وقسّمه إلى نوعين مكان خاص ومكان عام: على أنه "السّطح الباطن المماس للجسم المحوي وهو على نوعين خاص: فلكل جسم مكان يشغله، ومشترك: يوجد فيه جسمان أو أكثر"[8].

ومعنى المكان: هو "مجموعة من الأشياء المتجانسة من الظواهر أو الحالات أو الوظائف أو الأشكال المتغيرة، تقوم بينها علاقات شبيهة بالعلاقات المكانية المألوفة العادية مثل:

---

(1) تهذيب اللغة، الهروي، ج1/ ص161.

(2) أساس البلاغة، الزمخشري، ج2/ ص223.

(3) سورة مريم، 16.

(4) سورة يوسف، 78.

(5) سورة مريم، 75.

(6) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص99.

(7) جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، أبو بشير، ص267,28.

(8) المرجع السابق.

الاتصال والمسافة"[1] ويرى الدكتور طه وادي أهمية المكان في تحديد ملامح الإنسان النفسية والجسدية: يقول إن المكان في الحقيقة هو البيئة التي يعيش فيها الإنسان والتي تعطيه الملامح الجسدية والنفسية، وعلى الروائي أن يهتم برسم المكان وتحديده، لأنه يعطي الحدث القصصي قدراً من المنطقية والمعقولية [2].

فالمكان هو السّطح الظاهر للعيان الذي يُمكِنُنا مُشاهدته ويشتمل على الأشياء والأشخاص، ويلعب دوراً مُهِمّاً في تكوين الملامح النفسية والجسدية، ويوَحِّد بينهم برباط شامل ويُؤثّر في مُعتقداتهم وسلوكهم وأنماط حياتهم.

المطلب الثالث: مفهوم المكان الروائي

مرّ مفهوم المكان الروائي بتحولات أساسية "وتعاملت الرواية مع المكان تعاملاً خاصاً يتميز بالتنوع والتعدد، فقد جعلت منه رواية القرن التاسع عشر إطاراً تجري فيه الأحداث كما هو شأن بلزاك، واستعمل كصدى لتطور الأيديولوجيا والأجيال وتباينها الاجتماعي مع المدرسة الطبيعية على يد زولا [3].

وميّز حسن بحراوي المكان الروائي عن المكان الواقعي بأنه "ليس مكاناً معتاداً كالذي نعيش فيه، أو نخترقه يومياً، ولكنه يتشكل كعنصر بين العناصر المكونة للحدث الروائي، وسواء جاء في صورة مشهد وصفي أو مجرد إطار للأحداث، فإن مهمته الأساسية هي التنظيم الدرامي للأحداث"[4]. بينما عدّ حميد لحمداني المكان الروائي هو ما نميزه من "خلال الإشارات المقتضبة للمكان والتي غالباً ما تأتي غير منفصلة عن السرد، وليس مشروطاً بوجود مقاطع وصفية مستقلة مسهبة للأمكنة في الرواية"[5].

ويصف ياسين النصير المكان الروائي بالعمود الفقري الذي يربط أجزاء الرواية بعضها ببعض وهو الذي يسم الأشخاص والأحداث الروائية في العمق وبشكل أعمق وأكثر أثراً [6]. واتخذ المكان عند عبد المالك مرتاض لغة شعرية لأنه "عالم بلا حدود، وبحر دون ساحل، وليل دون صباح، ونهار دون مساء، إنه امتداد مستمر مفتوح على جميع الاتجاهات وكل الآفاق [7]

---

(1) جماليات المكان، أحمد طاهر حسنين وآخرون، ص69.

(2) إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، نصيرة، ص11.

(3) المرجع السابق.

(4) بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية) بحراوي، ص30.

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص67.

(6) إشكالية المكان في النص الأدبي، النصير، ص50.

(7) جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة، أبو بشير، ص267.

من الواضح أن المكان الروائي هو أحد أهم العناصر الأساسية التي تُشَكِّل العمل الروائي والذي يتشابه كثيراً مع المكان الواقعي، ويُعَدُّ المكان إطاراً للأحداث التي تجري وحاوياً للشخصيات، والعمود الفِقَري الذي يَشُدّ أركان العمل الروائي، ويمكننا التَّعَرّف عليه من خلال الإضافات والإيحاءات والإشارات المكانية التي تَبُثُّها اللغة الروائية.

المطلب الرابع العِلاقة بين المكان والفضاء

يرتبط بمصطلح المكان الروائي مصطلح الفضاء،ويرجع الاختلاف بين المكان والفضاء إلى قضية ترجمة المصطلحات النقدية الأجنبية، ونَقلِها إلى العربية، حيث نشأت ترجمات عديدة للمصطلح الواحد، وكل مُترجم حسب ثقافته مما أدّى إلى اضطراب في الإجماع على تعريف واحد.

وكان للعرب الأوائل وفلاسفتهم محاولاتهم الخاصة في بلورة مفهوم الفضاء، ومع أن العرب الأوائل لم يعرفوا مصطلح (الفضاء) ولم يتعاملوا به، فإنهم عرفوا مصطلحاً آخر موازياً له هو مصطلح (الخلاء)[1] والخلاء في أصل اللغة هو صفة من صفات المكان من مادة (خَلَوَ) "خلا المكان والشيء يخلو خُلُوًّا وخَلاءً وأَخْلَى إذا لم يكن فيه أحد ولا شيء فيه[2]، واختلف النقاد حول أهمية التمييز بين هذه المصطلحات وماهيتها حيث يميز منيب البوريمي بين المكان والفضاء، ذاهباً إلى أن المصطلح الأخير يعني الفضاء غامض ومبهم ولا يخلو التعامل معه أو في ضوئه من صعوبات مثبطة وهو لا يفوق كثيراً مجرد إشارة للمكان[3] وشكّلَ البوريمي رؤية شاملة لمفهوم الفضاء، حيث أدخل في مفهوم الفضاء كل ما يحتويه عالم الرواية، فالفضاء عالم باهر ودقيق يشمل كل مُتعلقات العمل الرّوائي[4].

ويرى حميد لحمداني: أن مفهوم الفضاء أشمل وأوسع من المكان، كونه يحتوي مجموع الأمكنة التي تجري فيها الأحداث الروائية بشكل عام ولا يقتصر على المكان الجغرافي فقط، ويرى منطقية إطلاق اسم فضاء الرواية لما لهذا المصطلح من شمولية حيث يشير إلى المسرح الروائي بكامله، والمكان يمكن أن يكون فقط متعلقاً بمجال جزئي من مجالات الفضاء [5]. بينما يرفض عبد المالك مرتاض: مصطلح الفضاء بحجة أنه قاصر بالقياس إلى الحيّز لأن الفضاء من الضروري أن يكون معناه مجازياً في الخواء والفراغ، بينما الحيز ينصرف استعماله النتوء

(1) الفضاء القصصي في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة، مزهل، ص2.

(2) لسان العرب، ابن منظور، ج19/ ص385.

(3) انظر: التحليل البنيوي للرواية، ص246.

(4) انظر: الفضاء القصصي في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة، مزهل، ص12.

(5) انظر: المرجع السابق.

والوزن والثقل والحجم [1]، ويعلل مرتاض قلة اشتهار مصطلح (الحيز) في النقد العربي لأن النقاد العرب لم ينتبهوا إلى هذا المفهوم الذي كان شائعاً بين النقاد الغربيين وهو ليس الجغرافيا وإن أراد أن يكونها [2].

من الآراء السابقة نستنتج أن الفضاء مفهوم شمولي، وواسع ،واحتوائي يُشير إلى بنية الرواية بكل تفاصيلها وجزئياتها بدءا من المكان والزمان والشخصيات والأحداث والصراع واللّغة، ولا يقتصر مفهوم الفضاء على المكان الجغرافي فما المكان إلا جزءٌ من أجزائه، وتتعدد أنماط الفضاء بين الجغرافي الذي يكون مُعادلاً للمكان، والنّصي الذي يُعني بمساحة النّص على الورق، والدّلالي والمنظور الذي يحدد رؤية الكاتب بالطريقة التي قُدّمت بها الرواية وما تهتم به هذه الدراسة هو الفضاء الروائي الذي يمثل خط سير الرواية، ولُبّها وبُؤرتها.

المطلب الخامس أهميّة المكان

يُمثل المكان أحد أهم مكونات العَمَل السَّردي الأساسية إن لم يكن أساس بنائها، وحظي باهتمام الشعراء والأدباء منذ القِدم حيث "ارتبط الشاعر العربي منذ القدم في قصائده وأشعاره بالمكان، وكان للمكان حضور بارز في أشعاره، كالأماكن الطبيعية والتاريخية، هذا الحضور الطَّاغي للمكان ما هو إلى دليل على مدى ارتباط الإنسان بمكانه وانتمائه إليه، واحتل الطَّلل مكانته في القصيدة العربية، فهو العلاقة الخالدة المُمَيّزة للنّص الشّعري العربي والهاجس الحي الذي يسكن في أعماق الشّاعر، ويملأ نفسه بحضوره الدَّائم على مرّ العُصور الأدبية، وتُعد تجربة الطَّلل من أعمق التجارب الشعرية لما لها من دلالة على مشكلة المصير الإنساني"[3]، أما في السرد العربي، فقد مثّل المكان واحداً من أهم المكونات الأساسية في نصوصه السردية، فالمتأمل في المقامات[4] العربية كالمقامة الهمذانية والحريرية يجد بُنى مكانية متنوعة، إلا أنّ البُنّية الأَكثر تواتراً في هذه النصوص هي بنية المدينة[5].

أهمية المكان:

1- تؤدي الأماكن دوراً مهماً في تأطير الأحداث وغالباً ما يعمد الكاتب إلى وصفها وصفاً مجملاً بوصفها إطاراً للأحداث، كما يكتسب المكان دلالة رمزية يمكن أن تتضافر مع

---

(1) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرتاض، ص141.

(2) المرجع السابق.

(3) دروس في الأدب الجاهلي والأموي، مفقودة، ج1/ ص37.

(4) المقامة: هي أقرب الأنماط الأدبية التي تعتمد على القص، أو الحكي في القصة لاعتمادها على حدثٍ متنامٍ وشخصية واحدة حاسمة وحبكة دقيقة وزمان ومكان محددين، انظر أبو دياب، دراسات في فن القص، ص17.

(5) دروس في الأدب الجاهلي والأموي، مفقودة، ج1/ ص37.

باقي تقنيات السرد [1] ويمنح المكان العمل الأدبي الأصالة والخصوصية والقيمة، يقول غالب هلسا: " إن العمل الأدبي حين يفقد المكانية فهو يفقد خصوصيته وبالتالي أصالته"[2].

2- المكان هو الذي يمنح العمل الأدبي الإحساس بالانتماء، يقول ياسين النصير: "إن المكان دون سواه يثير إحساساً ما بالمواطنة، وإحساساً آخر بالزمن والمخيلة حتى لنحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه"[3] وللمكان أهميته بوصفه ملموساً، إذ باستطاعة الأديب أن يوظفه لتجسيد الأفكار والرُّموز والحقائق المجردة، وبالتالي تقريبها من الواقع [4].

3- تتبع أهمية المكان من دوره في تكوين الطِّباع والأذواق والسّلوكيات المختلفة للأشخاص، "فالأمكنة لا تحقق فقط أحيازاً لحركة الشخصيات، وإطاراً يحتضن أفعالها بل كثيراً ما نجدها تكشف لنا عادات ساكنيها وأذواقهم وأنماط عيشهم وتوجهاتهم الثقافية والفكرية، مِمّا يُساعد على فهم الشَّخصيات وتفسير سلوكيّاتها، فيتحول المكان إلى كاشف عن الحالات الشعورية واللاشعورية للشخصيات ومسهماً في التحولات التي تطرأ عليها، وكأنه يقوم بدور العاكس لمشاعر الشخصيات وأحاسيسها، فالأماكن تكشف لنا ما نُريد أن نعلمه عن الشّخصيّات، وتجعلنا نقترب منها[5].

4- ويُعَدُّ المكان عنصراً فاعلاً في تكوين النص السردي وبنائه ، وليس مجرد خلفية تدور الأحداث فيها لأن الصورة الذهنية المتولدة عن وصف المكان، سوف تصبح بالتالي أساساً يقوم عليه السرد فإنّ الدّور الذي يلعبه المكان لا يُعدُّ دوراً مُحايداً إنّه دور مُؤثّر لبقية العناصر السّردية[6].

5- وحسب رأي هنري متران أن المكان هو الذي يؤسس الحكي لأنه يجعل القصة المتخيلة ذات مظهر مماثل لمظهر الحقيقة، فالمكان في الرواية هو الذي يجعل من أحداثها بالنسبة للقارئ شيئاً محتمل الوقوع بمعنى يوهم بواقعيتها، فالأماكن في الرّوايات توهمنا

---

(1) إشكالية المكان في النص الأدبي، النصير، ص50.

(2) المكان والمصطلحات المقاربة له دراسة مفهوماتية، شلاش، ص248.

(3) المرجع السابق.

(4) المرجع نفسه.

(5) انظر: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص129.

(6) انظر: أدب السجون مهداة إلى الكاتب صنع الله إبراهيم، يوسف، ص126.

بوجودها وكينونتها مما يجعلها تبدو واقعية وليست مُتخيّلة من صنع الواقع وليس من صُنع اللّغة [1].

6- المكان في العمل الفني يسوّغ أن يكون بطلاً وشخصية متماسكة، ومسافة مقاسة بالكلمات ورواية لأمور غائرة في الذات الاجتماعية، حيث يتغلغل المكان في بويصلات المجتمع وأركانه ويُشَيّد منها أجزاء أعماله [2].

7- تبرز أهمية المكان من شموليته لأجزاء العمل الروائي حيث "يتميز المكان بوصفه المُكَوِّن الذي يحتوي على بقية العناصر ويتبلور في ضوئها ويعمل في أحيان كثيرة على توجيهها، ويكشف عن الرُّؤية الحضارية الاجتماعية والتاريخية للمساحة الجغرافية التي قدمت النص الروائي [3].

(1) انظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص64.

(2) انظر: الرواية والمكان، النصير، ص21.

(3) العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف،النعيمي، ص111.

المبحث الثاني
وصف المكان في رواية القمع

الوصف سِمَة أساسية في أي نَصّ روائي ولا يمكن الاستغناء عنه، والمُكَوِّن الوصفي في النّص السّردي هو نقل صورة مصغرة مجسمة عن الواقع بكل ما يحتويه و" ارتبط وصف الأشياء بمفهوم المحاكاة الحرفي أي التصوير الفوتوغرافي، وذلك بتناول الأشياء في أحوالها وهيئاتها، وتقديم صورة أمينة كما في العالم الخارجي، وبشكل عام فإن الوصف لون من التصوير لكنه تصوير بالكلمات تُقدَم فيه العناصر المرئية للعالم الخارجي من أشكال وظلال، والعناصر غير المرئية من أصوات وروائح[1]، حيث شاع إلى زمن طويل" قصص تقليدي لا يبدأ سرد الوقائع قبل تصوير الإطار الذي تتم فيه وصف المكان في مدينة أو قرية أو شارع أو حي أو حقل أو غرفة، ووصف الزمان عند الفجر أو المغيب أو عز الظهيرة"[2] فالوصف سمة أساسية ولصيقة بالمكان، فلا يُمكِنُنا تَصَوُّر المكان إلا بالوصف.

المطلب الأول مفهوم الوصف لغة واصطلاحاً

جاء في القاموسِ المحيط "وَصَفهُ يَصِفُه وصْفاً وصِفَةً: نَعَتَه، فاتّصَفَ والوصّاف الشخص العارفُ بالوصفِ"[3] وجاء في لسان العرب "وَصَفَ: وصف الشيءَ له وعليه وصْفاً وصِفةً: حَلّاه، والهاء عوض عن الواو، وقيل الوصْف المصدر والصفةُ الحِلْية، الليث: الوصف وضعك الشيء بحِلْيته ونعته، وهو وضعك الشيء بحليته ونَعْته"[4] فالوصف هو النّعت أي ذكر أحوال الشَّيء وهيئته، ويُعَرّف قدامة بن جعفر[5] الوصف بقوله: "إنما هو ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات، ولمّا كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركبة من ضروب المعاني، كان أحسنهم وصفاً من أتى في شعره بأكثر المعاني التي مُرَكّبٌ منها الموصوف، ثم بأظهرها فيه وأولاها، حتى يحكيه بشعره وبمثله للحس بنعته[6].

---

(1) البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) ، القواسمة، ص103.

(2) أبحاث في النص الروائي، سويدان، ص119.

(3) القاموس المحيط، الفيروز آبادي، ص1111.

(4) معجم لسان العرب، ابن منظور، مادة وصف.

(5) قُدَامة بْن جعفر بْن قُدَامة، أبو الفَرَج الكاتب الإخباريّ. [الوفاة: 301–310هـ] أبو الفرج قُدامة بن جعفر بن قُدامة الكاتب، كان نصرانيًا فأسلم على يد المكتفي وهو شاعر بليغ مناظر، ممن يشار إليه في علم المنطق، انظر خليفة، سلم الوصول إلى طبقات الفحول، ج3/ ص29.

(6) نقد الشعر، قدامة بن جعفر، ج1/ ص41.

ويُعَرّفُ الوصف بِأنّه "نظامٌ أو نسقٌ من الرموز والقواعد، يُستعمل لتمثيل العبارات وتصوير الشَّخصيات، أي مجموع العَمَليّات التي يقوم بها المؤلف لتأسيس رؤيته الفنية [1]. والوصف المكاني الذي يُعَدُّ الأداة المثلى التي تستخدم للتعريف بالمكان في النص السردي ومن غير الممكن الحديث عن المكان دون التطرق إلى الوصف، لأن الوصف هو الذي يُدخلنا إلى تفاصيل المكان بأشيائه وظواهره وجزئياته، ويحيطنا علماً بأسراره جاعلاً منه كياناً نابضاً ليس بمكوناته فقط، بل بدلالاته الناتجة عن خضوعه لأبعاد بنيوية ودلالية ورمزية [2] فالوصف هو الذي ينقل لنا أوصاف المكان بِدِقّة وحِرَفيّة إن أحسن المؤلّف توظيفه في بناء رواياته.

المطلب الثّاني: أهميّة الوصف ووظائفه

الوصف وظيفة مهمة في الفن الروائي حيث يعمل على التقريب والتجسيد ، ويؤدي وظيفة مهمة في التعريف بالمكان الذي تجري فيه الأحداث الروائية، ونقل صورة واقعية حية للقارئ ، ويزيد من معرفتنا بالمكان الذي تجري فيه الأحداث ، وكأنه مكان واقعي يشاهده ويحياه "وهناك من اعتبر الوصف بأنه المكان الذي تتوقف عنده القصة، حيث يتوقف جريان أحداث القصة عند نقطة معينة هي مكان الوصف الذي يقدم فيه المكان الروائي، والروائي عندما يدخل إلى عالم التفاصيل الدقيقة التي أنشأها بالوصف يهدف إلى الإيهام بالواقعية فهو يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي، ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال، فتقدم المكان بتفاصيله الدقيقة ومظهره الحي[3] وتختلف وظيفة الوصف باختلاف الرّواية حيثُ يلعب المكان دوراً مختلفاً من رواية إلى أخرى، وهو أسلوب إنشائي يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين [4] وتتجلى أهميته في النّقاط التّالية :

أهميّة الوصف :

1- للوصف أهمية في كشف الطباع الإنسانية "لأن المكان الذي يسكنه الشخص مرآة لطباعه، فالمكان يعكس حقيقة الشخصية، ومن جانب آخر فإن حياة الشخصية تفسرها طبيعة المكان الذي يرتبط بها [5].

2- ويؤكد فلوبير أن الوصف لا يأتي بلا مبرر، بل إن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث، وهكذا تلتحم كل العناصر

---

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص215.

(2) البنية السردية في رواية خيري الزمان والمكان، المحمود، ص30.

(3) البنية السردية في رواية خطوات باتجاه الآخر ل حفناوي زاغر، بدري، ص118.

(4) بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، المزاريق، ص229.

(5) بناء الرواية دراسة مقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، قاسم، ص115.

المكونة للنص الروائي، وتكتمل الوحدة العضوية للعمل وتصبح الأجزاء المختلفة مرايا تعكس بعضها بعضاً لتقديم الصورة المجسمة [1]

3- ويرسم الوصف "صورة كلامية للمشهد البيئي بكل تفاصيله الضرورية، بما في ذلك ما يتعلق بمظهر الشخصيات والأشياء التي تحولت إلى شخصيات في الرواية الجديد، ومشاهد الطبيعة"[2].

4- ويُساعد الوصف الشخصيات على "التغيير مع تغير البيئة المحيطة بها، أي منحها الجو الملائم لتفاعلها وتطورها مع تطورات سرد الرواية، حيث إنه يعكس نظرة شخصية أو شخصيات الرواية وتطور هذه النظرة إلى الموصوفات بوصفها حاملة سراً أو علامة مقيدة في مرحلة لاحقة في السرد بعد انتهاء الوقف [3].

وظائف الوصف:

ومن الوظائف التّي يُؤدّيها الوصف في النّص الرّوائي الوظيفة الزُّخرُفيّة والتفسيرية والبنائية والإيهامية

1- **الوظيفة الزخرفية:** حين يكون الوصف إيقافاً لزمن السرد، وعنصراً طارئاً عليه، ولا تكون له أهمية على المستوى الدّلالي للنّص بل يكون لوجوده غاية تزيينية تريح المتلقي من تتابع الأحداث [4] وهي ذات الوظيفة الجمالية [5] ويتميز الوصف في الرواية التقليدية بوظيفته التزيينية، فهو يهدف في معظم الأحيان إلى بناء ديكور وتحديد إطار الأحداث [6].

2- **الوظيفة التفسيرية:** والتي تقضي بأن يكون الوصف في خدمة القصة، وعنصراً أساسياً في النص السردي، يضيء ويكشف جوانب له علاقة بالمكونات الأخرى [7] وهي ذات الوظيفة التوضيحية حيث يكون للوصف وظيفة رمزية دالة على معنى معين في سياق الحيز [8].

---

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص215.

(2) المرجع السابق، ص215.

(3) المرجع نفسه.

(4) البنية السردية في رواية خيري الزمان والمكان، المحمود، ص31.

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص79.

(6) المرجع السابق.

(7) البنية السردية في رواية خيري الزمان والمكان، المحمود، ص31.

(8) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني ، ص79.

3- **الوظيفة البنائية** : التّي لا يقتصر الوصف فيها على كونه عنصراً تزيينياً في النص بل يتجاوز ذلك إلى ترسيخه بوصفه عنصراً ضرورياً لبناء السرد، لا يمكن الاستغناء عنه بل يكون وجوده شرطاً أساسياً لمعرفة المكان والشخصيات [1].

4- **الوظيفة الإيهامية:** التي تمارس دور الإيهام بالواقع من خلال وصف الأشياء والتفاصيل بشكل يحيل إلى وجودها في العالم الخارجي [2]، وهذه الوظيفة هي التي توهم القارئ بأن العالم الذي يقرأه هو عالم حقيقي وواقعي، فالكثير من الروائيين يحاول بناء المكان في رواياتهم من الأحداث الحقيقية، ويميل بعضهم للاسترسال في وصف المكان في محاولة لإعطائه سمة المكان الواقعي، حيث يدخل العالم الخارجي بتفاصيله الصغيرة في عالم الرواية التخيلي ويشعر القارئ أنه يعيش في عالم الواقع لا عالم الخيال [3].

المطلب الثالث وصف المكان في رواية القمع

لقد اتخذ السِّجن بوصفه المكان الرئيس الذي تدور فيه أحداث الرّوايات، حضوراً بارزاً في روايات القمع، حيث يعيش المُعتَقل في ظروف قمعية مُشددة، تفرض على المقيم داخلها لوائح وقوانين صارمة في صالح السّجين لكنّها لا تُطَبّق وعليه أن يلتزم بها، وأي مُخالفة لها تعني رحلة عذاب قد تنتهي بالموت، ويُصَنّف السِّجن ضمن أماكن الإقامة الإجبارية، ويُستخدم مكاناً للتعزير وفرض العقوبة على الأشخاص المخالفين للقوانين العامة المعمول بها في الدولة، ويندرج السِّجن ضمن الأماكن المُغلقة المُنعزلة عن المجتمع، وعن الحياة بشكلها الطبيعي، والسجن في روايات القمع ضمن السجون السياسية، فالمعتقلون في هذه السُّجون لم يقترفوا أيَّ جريمة أخلاقية أو جنائيّة، إنما سجنهم لأسباب سياسية تتعلق بالرأي المناهض لسياسة الحاكم، حيث يُشَكّل المكان في رواية القمع الشكل الأبرز للقمع والقتل والتّعذيب، وتُكَمّل طقوس المكان دور التعذيب على الإنسان وقهره، فالسجن بغرفه وزنازينه وساحاته وأقسامه تُشَكّل حلقة من العذاب اللانهائية التي يحيا داخلها السّجين، ولا تنتهي بعد خروجه إنما تُشعره بغربته عن المكان وانفصاله التّام عنه، ذلك المكان الطّارِد المُعَذِّب.

---

(1) البنية السردية في رواية خيري الزمان والمكان، المحمود، ص31.

(2) المرجع السابق ، ص31.

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جبرا، ص214.

منهجية وصف المكان في رواية القمع :

اتّخّذ وصف المكان منهجية خاصة تتشابه في جميع الروايات تبدأ من اللّحظة الأولى للاعتقال حيث يتم اصطحاب المعتقلين إلى مكاتب التحقيق، للتحقيق معهم وأخذ الاعترافات ويتحدث الكاتب عن مبنى المخابرات الذي اقتيد إليه عِند إلقاء القبض عليه للمرة الأولى في مبنى المَطار، يصف هذه الرّحلة "**رحلة من المطار إلى ذلك المبنى الكئيب وسط العاصمة**"[1]. ثُمّ يُحدد مكان المبنى وموقعه بالنّسبة للعاصمة "**هذا المبنى الذي يتوسط العاصمة قريباً من بيتنا هذا المبنى الذي أعرفه جيّداً، فلطالما مررت من أمامه، كنت حينها مُثاراً بالغموض الذي يَلُفّه، وبالحِراسة الشّديدة حوله، رجلا الأمن يخفرانني، اشتدت قبضاتهما على ساعديّ عندما ولجنا الباب إلى الممر الطويل في آخر الممر ... من الممر إلى ممر آخر، درج داخلي، ممر علوي، غرفة إلى اليمين ... قرع الباب ... صوت من الدّاخل: ادخل، فتح مُرافقي الباب بهدوء ثُمّ خبط الأرض بقدميه بقوّة: احترامي سيدي هذا المطلوب جبناه من المطار ... سيدي، وينقلنا خليفة إلى المكان بروائحه، "انسلّت إلى أنفي رائحة مميزة، لا يوجد مثيلها إلا في مكاتب ضُبّاط الأمن، هي خليط روائح، العطور المختلفة، السّجائر الفاخِرة، رائحة العَرَق الإنساني، رائحة الأرجل، كل ذلك ممزوج برائحة التّعذيب، العذاب الإنساني، رائحة القسوة** [2].

حيث وصف السارد مبنى الأمن الذي أجري معه التحقيق بدقة، فمثل هذه الأماكن تكون محاطة بنوع من الغُموض والحِراسَة المُشَدّدة حِفاظاً على سِرّيتها، وسِرّية ما يجري بِداخلها، ونقل لنا المكان بروائحه، وصفه بالكئيب والغامض، وهي ألفاظ تُدخل الحيرة في النّفس، طول الممرات وكثرة الغُرَف تورث النفس نوعاً من الخوف والتّرقب للمصير المجهول.

ويحكي السجين إياد أسعد رحلة الملاحقة التي تعرض لها ثم اقتياده للتحقيق معه، ثم فقدانه للوعي واستيقاظه في مكتب التحقيق "**لا أدري كم من الأيام مضى وأنا غائب عن الوعي، صحوت في غُرفة مُعتِمة إلا من لمبة ترتفع بتكاسل على مكتب المُحَقِق**"[3]. حيث نقل لنا إياد أسعد المشهد بشكل كامل عتمة الغرفة، والعتمة تعني الظلام وهي مناقضة للنّهار، ومن شِدّة العَتمة فإن الضّوء الوحيد في الغرفة لا يُؤَثِّر في تحسين إضاءة الغرفة، حتى تخلينا أن الضوء أصفر اللّون كما هو مألوف بقصد إجهاد النّظر وإتعاب نفسية المُعتَقل وإرهاقه، ولِيَتَسَنّى لهم انتزاع الاعترافات التي يُريدون.

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص12.

(2) المصدر السابق، ص13.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص17.

ويصف رجب إسماعيل القبو الذي وضعوه فيه للتحقيق معه وانتزاع المعلومات قائلاً: "**كان القبو صغيرًا لدرجة أن ثلاثة أشخاص لا يمكن أن يناموا فيه، أما الجدران والسقف، فقد كانت متقاربة لزجة، والنافذة الصغيرة، والتي تُشبه شقًا، كانت تستقبل ضوءاً باهتًا، ينزلق إليها من أرض الحوش**"[1] هذا القبو الذي وُضِع فيه كان تحت الأرض، وكانت جُدرانه مُتقارِبة تخنق من بداخِلها، وجُدرانه والنّافِذة الصّغيرة دلالة على عدم التّهوية لَزِجة دليل على عدم دخول أشعة الشّمس لهذا المكان.

وتتبع أحمد رائف المكان بالوصف التفصيلي، حيث وصف فضاء عتبة مكتب التحقيق من المدخل والحجرة، وأثاث المكان وألوان الطلاء، وأسقط مشاعره النفسية على الوصف "**كان هذا المدخل عبارة عن حجرة ضيقة أشبه ما تكون بالزنزانة وفي مواجهة الباب الذي دخلنا منه باب آخر ضيق، كان هناك مكتب صغير دُهِنَ بطلاء بني اللّون وفي خشبة بدت أسماء كثيرة لم أتبينها، قد حُفِرَت فيه بسنٍ بارز، وعليه دفتران أو ثلاثة شبيهة بدفاتر الأحوال الموجودة عادةً في أقسام الشرطة، وبجوار المكتب توجد خزانة حديدية خضراء الطلاء ولها مقبض نحاسي لامع، تصورت ساعتها أنهم قد يفتحونها ويودعونني فيها إلى يوم الدين، وخلف المكتب كان سرير صغير**"[2] وقد وصف السارد مدخل المكان وبابه بالضّيق، وطلاء الأثاث باللون البُنّي وهو لون قاتم يوحي بالملل والكآبة، والأسماء الكثيرة المحفورة على المقعد الخشبي تعني كثرة الواردين إلى هذا المكان للتحقيق، والسِّجلات الكبيرة توحي بكثرة الأسماء المُدَوّنة داخلها.

وكان الجلاد أو المحقق المُمَدّد على السّرير جزءاً من أثاث المكان الصامت الذي يوحي كلّ شيء فيه بالموت المُتَرَبِّص في زوايا المكان "**وخلف المكتب كان سرير صغير قد تمدد عليه عملاق يغط غطيطاً عالياً قد برزت ساقاه من نهاية الفضاء السرِّير في الفضاء ولم توقِظه الضّجة التي أحدثها دخولنا وكان يبدو كأنه قطعة من الحجرة الصّماء باردة الملامح، وكان يجلس خلف المكتب ضابط آخر علّق سُترته على مقعد قريب وتشير النجوم الثلاثة المُلتَصِقة فوق كتف سترته على مقعد بأنه نقيب وصار يرحب بالضابط الذي اصطحبني إلى هناك وأخذا يتحدثان وكأنه لا وجود لي على الإطلاق**"[3] إنّ تآلف إحساس الجلاد بالمكان جعلت ملامحه صامتة ساكنة لا تشي بأي تعبير وجعلته جزءاً من تضاريس المكان، فالجلاد في هذا المكان مهمته الضَّرب والبطش، كما أن ضخامة جسده وطوله تزيد المشهد رُعباً وبشاعة، أما

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص85.

(2) المصدر السابق ، ص39.

(3) المصدر نفسه.

المحقق فمهمته الأساسية هي انتزاع المعلومات وإجبار الأشخاص على الإدلاء بمعلومات مسبوكة وإن لم يرتكبوها.

ويصف عنبر التَّحقيق وهو مكان خالٍ من الأثاث والبشر إلا القليل، وجدرانه مخضبة بآثار الدماء الناتجة عن التّعذيب، أما نوعية الجدار فهو سميك ما يعني أن أي صوت سيصدر عن المُعذّبين ،سيكون غير مسموع، وتلوح في المكان رائحة الموت "**وفي نهاية السلم وجدت صالة صغيرة تفصل بين عنبرين كبيرين وكان الواحد منهما حوالي خمسة وعشرين متراً طولاً وعشرة في العرض، وألقيت نظرة إلى اليسار فوجدت العنبر خالياً من الأثاث عدا دِكّة خشبية وكرسيين أو ثلاثة، ومكتب صغير شبيه بذلك الموجود في فصول المدرسة، لم يكن هناك أحد، ولكن كان جداره مُخَضّباً بدماء قديمة، ومن النافذة التي غطاها الحديد عرفت أن سُمك الحائط أكثر من متر على وجه التأكيد، وفي هذه اللحظة شممت رائحة الموت**"[1].

وينقل السّارد مشهد الأشخاص الذين يُجرَي معهم التَّحقيق ويَصِفُ حالتهم المُزرية والمؤلمة "**ما هذا كلّه؟ أناس يجرون في حركة دائرية على طول العنبر، وقد تجردوا من ملابسهم وظهروا كيوم ولدتهم أمهاتهم، وقد وضعت القيود الحديدية في أيديهم ووقف في كل ركن من أركان العنبر ثلاثة مخبرين، أمسك كل واحد بهراوة تزيد عن طول الرجل، وكانوا يهوون بهذه الهراوات على أولئك المنكودين**"[2]. وبعد الانتهاء من التّحقيق والإدلاء بكل المعلومات التي يريد المحققون انتزاعها أو الحصول عليها، والاعتراف بجرائم لم يرتكبوها قَسراً عنهم، تحت الضرب والتعذيب والسّحق، وبعد الاعتراف يُنقل المساجين إلى المعتقلات، لقضاء مُدّة يسيرة من الوقت ثم يُفرزون إلى السجون الكبيرة التي يقضون فيها سنوات طويلة من أعمارهم.

ويصف السارِد المكان الذي وضعوه فيه بعد الانتهاء من التحقيق معه في مبنى المخابرات، وينقل رائحة المكان يقول: "**فتحت عيني ببطء، أكاد أختنق من نتانة الروائح المحيطة بي، حولي غابة من الأقدام والأرجل، مُلقى على الأرض بين هذه الأقدام المُكتَظّة منذ زمن طويل، الأنفاس الثقيلة لأناس يقفون متلاصقين، عاينت سقف الغرفة، وقدّرت أنّ مساحتها لا تزيد عن خمسة وعشرين متراً مربعاً**"[3] وبعد الانتهاء من عملية التحقيقُ ينقَل السجناء إلى المعتقلات التي يقضون فيها فترة قصيرة من الوقت، فيصف لنا السّارد شكل المعتقل وتقسيماته "**كان المُعتَقل عبارة عن مبنى مكون من ثلاثة طوابق، في كل طابق اثنتا**

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف ، ص43.

(2) المصدر السابق، ص43.

(3) رواية القوقعة، خليفة ، ص21.

عشرة حجرة، يُطلق على كل واحدة منها اسم عنبر وباب فناء هذا المبنى المُحكَم له قُضبان من الحديد ولسوره أيضاً، مما يجعل هذا الفناء كالقفص المحكم المغلق[1].

وكانت المحطّة الأولى للسجين إياد أسعد بعد التحقيق هو فرع الخطيب حيث يمكث في الزنزانة التي تحمل الرقم (11) يقول: "**شحطوني إلى الزنزانةِ التي تحمل الرقم (11)**"[2] ويشرع في وصف الزنزانة وتصوير أبعادها الهندسية "و**هي عبارة عن قبر مرفوع الغطاء لا تسمح له المساحة بالنوم**" **الزنزانة التي استقر فيها ما تبقى من جسدي في اليوم الرابع أو الخامس أو السادس لا أدري، هي عبارة عن قبر مرفوع الغطاء. كانت الزنزانة بعرض (70) أو (80) سم وبطول مترين، وبارتفاع مترين، تكاد جوانبها تضيق عن عرض الجسد، لك أن تُبسط جسدك فيها دون يديك، أمّا يداك فيجب أن تبقيا فوق صدرك لأن المكان –فيزيائياً – لا يتسع لهما ممدودتين على الجوانب، أمّا إذا نمت على شقك الأيمن، فحينئذ يمكن أن تحظى ساقك ببعض التكور البسيط لمحاولة النوم**"[3] فالزنزانة كانت عبارة عن قبر، تزيد في تضييقها على السجين، فلا تعطيه أي مجال للحرية.

ويصف السَّارِد المعتقل الذي نُقِل إليه بعد انتهاء التّحقيق بالقفص المُحكم المُغلق، حيث الحديد والقضبان، ثم يصف لنا تقسيمات المعتقل الدّاخلية والخارجية "**سور له باب يفضي إلى فناء يقبع فيه مبنى المعتقل، حيث باب آخر من الحديد لا يُفتح إلا بإذن وحساب وتحت إشراف مسؤول، وتدخل فتجد غرفة على اليمين، وأخرى على اليسار، وقد أُعِدّت لقائد المعتقل، وسلم إلى اليمين وآخر إلى اليسار، يفضيان إلى أدوار المعتقل الثلاثة وفي الدّور الأول تقع زنازين يمين وزنازين شمال، وموقعهما مشتق من اسمها، وتتناثر غرف الإدارة والمستشفى والمخازن على الجانبين، والقفص الحديدي يشمل القاعة الدّاخلية، حيث تبدو كقفص القرود**"[4].

وصف السارد المعتقل أشبه بآلة تصوير تتجول في كافة الزوايا وتصورها تصويراً دقيقاً، من السور الخارجي إلى الباب، ثم غرف المعتقل وسلالمه وغرف الإدارة والمستشفى والمخازن، نقلت صورة مُصَغّرة عن أجزائه.

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص76.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص21.

(3) يسمعون حسيسها، العتوم، ص25.

(4) البوابة السوداء، رائف، ص308.

وبعد إلقاء القبض على المعتقلين وانتهاء التحقيق معهم، يمكثون فترات يسيرة في ضيافة المعتقلات تتراوح بين العام أو العامين أو أقل أو أكثر، يُنقل المعتقلون بعدها إلى السّجون التي يقضون فيها سنوات طويلة، وجرت العادة في مثل هذه الكتابات وصف مداخل السجن، هذا إن كانت أعينهم مفتوحة بدون عصابات ، وقد وصف أحمد رائف السّجن الحربي مِن الخارج يقول : "**يقبع السجن الرهيب بجدرانه الحجرية الباهتة، وبوابته السوداء، حيث يتحدى الحرية والشعب في سلاطة ووقاحة**"[1]. وصف للسجن بالرّهيب، ناتج عن الأهوال التي تحدث داخله، وجدرانه الحجرية الباهِتة يعني موقعه في اتجاه الشّمس الأمر الذي لون حجارته تبهت أي يُصبِح لونها باهتاً فاتحاً من شِدّة تعرضه للشمس، وبوابته السّوداء وهو اللّون الغالب لأبواب السّجون.

ثُمّ يَصِف أصوات المُعَذبين الصادرة عن هذا المكان يقول: "**ونزلنا من السّيارة على عجل وعيناي معصوبتان ووصل إلى أذُني صوت صغير ضئيل سُرعان ما علا وارتفع حتى صار مُجَسّماً مُخيفاً يملأُ أذني وكياني كلّه، كان هذا الصّوت هو صوت السّياط وهي تُمَزّق الهواء والأجساد، وتعوي بين هذا كلّه عواءً مخيفاً، كأن ذِئاب الأرض قد اجتمعت جميعاً في صعيد واحد، ثُمّ صُراخ الإنسان المُتَعالي في الفضاء العريض، صُراخ لا نستطيع تمييزه أهو لِرَجل أم لامرأة أم لِطفل؟ وكان الثلاثة يُجلدون في السِّجن الحربي**"[2] كانت الأصوات الناتجة هي مزيج من أصوات التعذيب والصّراخ الإنساني، وأصوات السياط، وكانت عملية الدّخول إلى السّجن الحربي "**بمثابة الدّخول إلى غابة مُظلِمة ممتلِئة بالحيوانات الضّارية المُفترسة، حتّى الحيوانات لا أظن أن قلبها الذي خلقه الله سبحانه وتعالى قد خلا مِن اختلاجة رحمة أو لمسة شفقة، أمّا هؤلاء الذين عذّبوني لِمُدة عام كامل فلم ينبعث من جوفهم غير ريح نتنة ساخنة، تفسد كلّ شيء وتقضي على كل ما هو طيب وجميل في نفس الإنسان**"[3]. وكان السّجن الحربي أسطورة في التّعذيب، لدرجة أنه يُثير الشّفقة في القلوب المُتحجّرة من جلادين ومُحققين.

ويصف لنا السَّارِد مدخل السّجن الصّحراوي الذي نُقِلَ إليه بعد انتهاء التحقيق معه "**وكان عبارة عن ساحة في وسطها وعلى جنباتها بعض الأشجار والورود الرّيفية، وهي مُحاطة من جميع الجِهات بِغُرَف تُشرِف عليها، ولوائح اسمية أخرى**" فمدخل السّجن الصحراوي عبارة عن ساحة كبيرة، والسّاحة توحي بالاتّساع، واستخدامه كلمة (بعض) توحي بقلة النباتات المزروعة في مثل هذا المكان القاتل، ثم يصف حال المُعتَقلين قبل إدخالهم إلى السّجن بالسلاسل والقيود والجنازير "**كنّا نرسُف في القيود والسّلاسل عيوننا مغمضة، والصّراخ يتعالى،**

---

(1) البوابة السوداء، رائف، ص126.

(2) رواية البوابة السوداء، البوابة السوداء، ص121.

(3) المصدر السابق، ص123.

ثُمّ الجند يسوقوننا بعد ذلك بالسّياط سوقاً، منظر غريب فريد، لم أكن أتصور وجوده إلا في كتب التّاريخ، حينما تصِف عصراً موغِلاً في القِدَم"[1].

ثم يصف عملية إدخال المعتقلين إلى داخل السّجن، حيث يحوم عناصر الشّرطة بِشَكلٍ مُكَثّف في المكان، ومشاعر الخوف والهلع بادية على مُحَيّا المُعتقلين، لأن أي حركة قد تَبدُر مِنهم، سيقابلها عناصر الشّرطة بِرَدّ عنيف غير متوقع "**أكثر من مائة عنصر من عناصر الشّرطة العسكرية يحومون حولنا، جميع السُّجناء يتحاشون النّظر مباشرة إلى أي عنصر، رأسنا منخفض قليلاً؛ أكتافنا متهدله، وقفة فيها خشوع، وقفة تصاغر وذل، كيف اتفق جميع السّجناء على هذه الوضعية، وكأننا تدربنا عليها سابِقاً؟! لست أدري، كأن كلّ واحد منّا يُحاول الاختِباء داخل ذاته**"[2] وبعد إجراءات الدّخول وعملية العدّ والتّفقد، والانتهاء من الاستقبال يُجَرّد المعتقلون من أشيائهم الخاصّة "**جرّدونا من نقودنا والسّاعات التي كانت في أيدينا، وأقلام الحبر وبعض الملابس التي كانت تروق لهم**"[3] حيث يقف المعتقلون في صفوف لتسجيل أسمائهم وبياناتهم لِيُصبِحوا نُزَلاء رسميين في السّجون، "**واستمرّ المسير حتى دخلنا إلى غرفة واسعة، وكان ضابط صغيرٌ جالساً في آخرها إلى مكتب، يأخذ المعلومات من كل واحد منّا، وحين يفرغ من تسجيل اسمه ومهنته، ويضبط الأمانات التي معه، نقود، ساعة، هوية، ملابس، مشط، حِزام، نخرج من باب إلى يسار الضابط يُفضي إلى ساحة كبيرة، وعند هذا الباب من جهة السّاحة، يقف جلاد مُتَأهّب بهراوة غليظة، كان يحلو له أن يضرب بها ظهور المساجين أو بطونهم، فيجمعون أيديهم إلى بطونهم، وينكمشون وهو يستغيثون من الألم، وتتلقاهم مجموعة أخرى لتتأكد من اصطفافهم على محيط الساحة**"[4].

ونقل السَّارِد مشهد دخول المعتقلين إلى ساحة الاستقبال يقول "**صفّونا صفّاً واحداً ووجوهنا إلى حائط السّور مِن الدّاخل، ورفعوا العصابات من فوق أعيننا، وكان الصّراخ يرتفع ويصيح اللّحن الجنائِزي المُمَيّز للدخول في هذه البِئر الذي انفتح مِن جحيم الأرض دون حِساب أو تقدير من كلّ هؤلاء المساكين الذين يواجِهون مصيراً مجهولاً بين هذه الجُدران الصّماء القاسية**"[5].

---

(1) رواية البوابة السوداء، البوابة، ص122.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص41.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص308.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص94.

(5) رواية البوابة السوداء، رائف، ص123.

إنه الخوف والترقُّب من المصير المجهول؛ لأن حفلات الاستقبال في السّجون تحكي قِصصاً من العذاب والويلات التي يتلقاها المعتقلون حيث حكي الطبيب إياد أسعد واصِفاً حال المعتقلين يقول: "**دخلنا على شكل سلسلة بشرية، مُطأطئي الهامات، يرهق وجوهنا قترٌ وذِلّة، تنوء أرجلنا وأيدينا بالأصفاد مع إسبال الهامة على الصّدر، وضم اليدين مع القيود أسفل البطن، وانحناء الظّهر وخمسين سجيناً، ووقف على الباب اثنان من كِبار الجلاوِزة، تفَنّنّا في صفعِنا على رقابنا المحنية، وأحياناً بالبساطير على الكواحِل، وأحياناً على المؤخرة وحين يندفع الواحد منّا بسبب ركلة الجلاد الآخر، بركلة أخرى حتى ينتظم في السّلسلة، وويل لِضِعاف الأجساد الذين لا يحتملون ركلات البساطير، فيقعون على الأرض سيكونون فريسة سهلة لوحوش أُعِدّت لهذه الحالة سيطال الرّكل والرّفس ورّفش الوجه ومقدّمة العُنُق**"[1].

ثُمّ يُدخَلُ المعتقلون إلى الساحة الأولى وهي ساحة الاستقبال، فالسّجن مُقَسّم إلى ساحات، الساحة الأولى وساحة الإعدامات وساحة التّنفس يقول السَّارِد "**مرةً أُخرى قادونا بين غرفتين باب حديدي صغير، أصغر من الباب الأول لِمَ الأبواب تصغُر كلّما تقدمنا ؟! ومن هذا الباب ولجنا إلى ساحة كبيرة، إنها السّاحة الأولى، ساحة مفروشة بالإسفلت الخِشن، يُحيط بالسّاحة أبنية من طابق واحد مكتوب عليها أرقام متسلسلة، المهجع الثالث، المهجع الرابع ...المهجع السّابع ... الأبواب تصغر ولكن في السّاحة الأولى فتحت جهنم أوسع أبوابها، وكنّا وقودها**"[2]. وداخل هذه السّاحة يجري ما يُعرَف في عُرف السّجن بحفلة الاستقبال التي تناولت الحديث عنها في أشكال القمع، وهي عملية استقبال على الطريقة العسكرية حيث الضرب والجلد والشتم واللّطم والرفس والقتل والقمع تحت وطأة الكرابيج والعصي والهراوات، بالإضافة إلى السّاحة المفروشة بالحصى الخشنة.

وبعد عملية العَدّ والتّفقُّد والضيافة العسكرية يجري توزيع المساجين على الزنازين والعنابر التي ستكون محل إقامتهم داخل السّجون "**صار يُنادي العريف الأسماء، ويرسلها كيفما اتفق إلى الزنازين المُختصّة في هذا البِناء الشّيطاني، وكان يدعو المعتقل باسمه ثُمّ يَذكُر له رقم الزنزانة فينتقل إليها الشّخص المُراد كالرّيح في هبوبها والويل له إذا تقاعس أو تردد أو كانت رجله مُصابة لا يقوى على الجري بها، وفي هذه الحالة، ينال عذاباً رهيباً موجِعاً بالغ الألم، وكان عليه أن يَستَدِلّ على مكان الزّنزانة من الأرقام المُبَيّنة أعلى الزنازين باللّون الأسود**"[3]. إنّ وصفه للبِناء بالشيطاني كان مُناسِباً؛ لأن كلّ ما يصدر عن الشّيطان من أفعال

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص93.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص42.

(3) رواية البوابة السّوداء، رائف، ص157.

وأقوال تَتّسِمُ بالشر فتباطؤ المُعتقل وتقاعسه تعني أن ينال حظاً مِن العذاب قد ينتهي بالموت مِن شِدّته.

وبعد وصف الدّخول وساحة الاستقبال، تتخِذُ روايات القمع منحى الوصف العام للسجن بأقسامه الخارجية العامّة، ثُمّ الوصف التفصيلي الخاص للغُرَف والزنازين والمهاجع، والأماكن الثانوية الأخرى داخل بناء السّجن، حيث تَعَرّض أحمد رائف لِوَصف السّجن الحَربي الخارجي وهيكليته ومساحته وسعة استيعابه من الأشخاص، وعدد الطّوابق والأدوار والمُستشفى العسكري "**الّسجن عبارة عن سور بداخله بنايات ضخمة يُطلق عليها رقم واحد، وهو السجن الكبير، ويتسع لألف شخص حشراً، وبه ثلاثمائة زنزانة تقريباً، مكونة من أدوار ثلاثة، ثم رقم اثنين، ثلاثة، أربعة، خمسة، والمستشفى الذي لا يذهب إليه إلا الذين أوشكوا على الموت أو الذين ماتوا فعلاً، ثم أماكن الإدارة وأماكن التعذيب**[1].

ويصف السّارِد في القوقعة هيكلية السّجن الصّحراوي الضّخم الذي يحتوي ساحات ومهاجع وغُرف وزنازين عزل انفرادي يقول: "**في هذا السِّجن الضّخم الذي يحتوي على سبع ساحات إضافية، إضافة إلى السَّاحة صفر، وعلى سبعة وثلاثين مهجعاً، وعلى العديد من المهاجع الجديدة غير المُرقمة والغُرف والزّنازين الفرنسية (السيلول) في السّاحة الخامسة، والذي ضمّ بين جدرانه في لحظة من اللّحظات أكثر من عشرة آلاف سجين**"[2] ثُمّ وصف سِعة السّجن الذي يستوعب عشرة آلاف سجين في نفس الوقت.

أمّا في البوابة السوداء فقد وصف لنا بوابة المُعتقل والسّجن الذي يتكون من بوابة كبيرة، وغُرَف، ومطبخ وكانتين ومسرح، ومستشفى للمرضى الذين أوشكوا على الموت "**فإن الداخل يدخل من كوة صغيرة في بوابة ضخمة، وفور الدخول غرفة قائد المعتقل على اليمين، وعلى اليسار غرفة نائب القائد، ثم على اليمين، حجرتين تقابلهما مثيلتهما على اليسار وهي غرف للضباط وللإداريين والخدمات المختلفة، ثم بوابة أخرى تخرج منها فتجد أمامك في منتصف مربع المعتقل مبنيين خلف بعضهما الأول يشمل المطبخ والكانتين والمسرح، والملاحظة هذه عبارة: عن عنبر كبير يوضع فيه أنصاف المرضى، وخلف هذا المبنى يقع مبنى المستشفى، وبين المبنيين ساحة تتسع لاجتماع أكثر من ألف شخص**"[3].

---

(1) رواية البوابة السّوداء، رائف ، ص126.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص21.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص462.

وبعد الوصف العام، تنتقل الرّوايات إلى وصف حجرات السّجن وصفاً حسياً دقيقاً حيث انتقلت إلينا صورة المكان بروائحه في سِجن تزمامارت، الذي كانت غرف المعتقلين فيه عبارة عن حظائر تأبى الحيوانات أن تكون مأوىً لها "**حيث حجرات السّجن أو حفر الموت أشبه بحظائر الحيوانات، زنازين ضيقة تفوح منها روائح نتنة امتزجت بروائح المراحيض التي لا تنظف لقلة المياه وروائح أجساد السّجناء الّذين حرموا لسنواتٍ طويلة من النظافة والاغتسال والعلاج، ومن نجا من الموت بمعجزة ربانية سيعيش في قنطرة الشقاء موتى أحياء، محكومين بالموت البطيء**"[1]. فحجرات السّجن التي كانت زنازين للمعتقلين، هي عبارة عن حظائر تأبى حتّى الحيوانات أن تعيش فيها فلا شمس تنفذ إلى هذا المكان، حيث الرّوائح النّتِنة الكريهة، وروائح العفن التي تفوح في المكان، مع العتمة الحالِكة التي كانت أسلوباً للموت البطيء للسجناء.

ومن الأماكن الخاصّة التي كانت محل إقامة أبطال الرّوايات مهجع (27) الذي كان محلّ إقامة الطبيب إياد أسعد حيث يصفه وصفاً هندسياً حسياً دقيقاً تناول فيه وصف طول المهجع وعرضه "**كانت الغرفة بطول سبعة أمتار وبعرض أربعة أمتار. وفي سقفها شرّاقتان مُطلّتان على الفضاء.** ثُم وصف الشراقة وهي نافِذة عريضة في سقف المهجع، مُصَممة خصيصاً لِمراقبة السُّجناء، وليست لتهوية المهجع أو توفير أشعة الشمس والهواء اللازم ليكون المكان صِحيّاً **والشّرّاقة فتحة في السّقف بطول متر في متر، ومُغطاة بقُضبان حديديّة غليظة، وإلى يسار الداخل من الباب حمامان لقضاء الحاجة،** ثُمّ يصف باب المهجع الذي يُفتح مِن اتجاه واحد، من الخارج بِكُل تأكيد ما يعني أن المهجع ليس مفتوحاً يمكن الدّخول والخروج منه بالكيفية التي يريدها المساجين، ثُمّ وصف عتبة الباب التّي ترتفع لأقل من نِّصف المتر بقليل، فقد كانت هذه العتبة نوعاً مِن العذاب للكثيرين في عملية التّنفس عند خروج السّجناء مِن المهجع فكان عليهم في ثوان قليلة أن يكون كلّ ما في المهجع من أشخاص قد خرجوا إلى الخارج، والويل كل الويل لِمن تتعثر قدماه في تلك العتبة اللّعينة، **يقول السّارِد : " ويُسار إلى الغرفة من باب حديدي ذي مِصرع واحدٍ، وأمامه عتبة إسمنتيّة ترتفع أقلّ من نصف متر**[2].

وَمِن الغُرَف الخاصّة التّي كانت محلّ إقامة السُّجناء زنزانة عزيز بنين التي كانت تحمل الرقم (13) حيث تتحول الزنزانة إلى مكان ضيق يَعصُر الجسد، وصفها بالقبر "**في الواقع، كان القبرُ زنزانةٌ يبلغ طولها ثلاثة أمتار وعرضها مترًا ونصف المتر؛ أمّا سقفها فوطيءٌ جدّا يتراوح ارتفاعه بين مئة وخمسين ومئة وستين سنتمترًا، ولم يكن بإمكاني أن أقف فيها، حفرةٌ للتبول**

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص54.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص101.

والتبرّز، حفرة قطرها عشرة سنتمترات، كانت جزءًا من أجسادنا، والأفضل أن نسارع إلى نسيان وجودها لكي نكف عن اشتمام روائح البراز والبول كي نتوقف عن الشم إطلاقًا"[1] هذا الوصف الحِسّي الذي يورث النّفس اشمئزازاً وألماً ووجعاً لتلك الفظاعات والرّوائح النّتِنة، وقد وصف الزنزانة بالقبر "**كانت زنزانتي قبرًا؛ لجّة تبتلعُ الجسدّ رويدًا**"[2]، ومرّة أخرى وصفها بالحفرةِ؛ لأن زنازين تزمامارت كانت عِبارة عن حُفَرٍ تحت الأرض "**كنتُ أقع في الحفرةِ كجرابِ رملٍ، كرزمة لها هيئة إنسان**"[3].

ويَلعب الأثاث داخل الزنازين والمعتقلات دوراً مُكَمّلاً لحلقة العذاب التي على السجين أن يحيا بداخلها، طيلة فترة وجوده داخل السِّجن، حيث قِلّة الأثاث والأغطية الكافية للسجناء، وقلّة الفِراش، خاصة في فصل الشّتاء حيث البرد الصّحراوي القارس، يصف مُصطفى خليفة ممتلكات السّجناء "**كل سجين يمتلك ثلاث بطانيات عسكرية فقط، يطوي واحدة ويمّدها على الأرض فتُصبِح فِراشاً ويتغطّى باثنتين، من يملك ألبسة زائدة عن الثّياب التّي يرتديها يطويها ويجعلها وِسادة، أو يضع حِذاءه كَوِسادة**"[4].

ويُمعن السّارد في رواية تلك العتمة الباهرة في وصف تفاصيل المكان وأثاثه "**لم يكن لدينا أسرةٌ، ولا رقعة حتى رقعةٌ من الإسفنج، بمثابة فراش، ولا حتى كومة من القش أو ورق الحَلْفاء التي تربض عليها البهائم، وُزّعت على كلٍّ منَّا بطانيتان رماديتان طُبع عليهما الرقم (1936م)، أكان ذلك تاريخ نسجهما، أم إنه شارة خاصة بالمحكومين بالموت البطيء؟ كانت بطانيات خفيفة ومتينة، وتفوح منها روائح المستشفيات، كأنَّها غُطّست بمحلولٍ معقم، وكان علينا أن نعتاد الرائحة، لم تكن ذات نفع كبير أيام الصيف، وفي الشتاء لا تقينا البرد**"[5] أغطية رقيقة، لا تردع حرّ الصّيف ولا تحميهم من برد الشّتاء، فالكثير قضوا وتجمّدت مفاصلهم وأطرافهم مِن شدة البرد الذي ينخر في العِظام.

ويصف إياد أسعد الأثاث ليُجَسّد المشهد بشكل مُتكامِل، يتساءل عن الفراش "**وما الفراش والغطاء والشراب؟! كان في الزنزانة بطّانية واحدة، (وكوز) بحجم الكف مملوءٌ بالماء.**

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص9.

(2) المصدر السابق، ص28.

(3) المصدر نفسه، ص10.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص61.

(5) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص10.

فيما بعد ظل هذا الكوز مُلازماً لي عاماً كاملاً؛ كنت أشرب فيه، أبول فيه وأنظف جروحي فيه"[1].

ومن الأماكن الذي تتعرض لها الرّوايات وصف الأماكن الثانوية في السّجن مِثل دورات المياه "**وكانت دورة المياه مكونة من مكانين وموضعين للتبولّ، وحوضٌ به ثلاثة صنابير للمياه لاستعمال ثلاثة أشخاص في وقت واحد، وفي المكان دُشّان**"[2].

ويُعدّ وجود حمّام في المهجع نوعاً من الكماليات والامتيازات التي يحظى بها مصطفى خليفة في المهجع يقول خليفة : "**إذن في الغُرفة حمّام، اضطررت للانتظار أكثر من ساعة، مِرحاض واحد وستّة وثمانون شخصاً** [3] لكنّ حماماً واحداً مع هذا العدد الكبير يستحيل إلى نوع آخر مِن العذاب.

وكان بناء الحمّام عبارة عن "**بناء مستطيل يحوي العديد من المقاصير، وهو من مُخَلّفات الحقبة الفرنسية، أدخلونا كل اثنين إلى مقصورة بلا باب، وزّعوا الصّابون العسكري ضرباً على الرّأس، لِكُلّ واحد لوح من الصابون، صياح وشتائم**[4] وتكون عملية الذهاب إلى الحمّام تكون مصحوبة بالضّرب والشّتائم والصُّراخ، وكان طريق الحمّام ضرباً مِن العذاب، حيث الضّرب بالسّياط والهراوات "**كان علينا أن نركض أكثر من (600) متر حتّى نَصِل إلى مهجع الحمّامات، تجاوزنا السّاحة السّادِسة خرجنا منها كامِلة، وخرجنا مِن السّاحة الخامِسة أو السّابِعة لا أدري وانعطفنا بزاوية قائمة إلى الحمامات** فقد كان هذا الطّريق مفروشاً بالحصى الخشنة، ومرشوق بقطع الزّجاج المُتكَسّر التي تنغرز في بواطن الأقدام الحافية" **فتتوزعها نتوءات البحصة**[5] **الخشِنة، انغرزت تِلك النتوءات في بواطِن أقدامنا العارية كالمسامير، صرخ عدد غير قليل منّا فجأة بعد أن خرجنا مِن السّاحة السّادِسة؛ كانوا قد رشّوا الأرض بالزّجاج المكسور، دعسنا عليه، دخل في أقدامِنا، غاص بعضه بعضاً، أنتج وجعاً فظيعاً تابعنا رغماً عنّا الموجوعون ليس لهم إلا اللّه**[6].

ومن الأماكن المتفرعة من سِجن تدمُر "**كردور الحمّام فيه خمسة قواطع في سقف كلّ قاطع صنبور ماء يرشق الماء النّازل منه على الأرض. الباب المُفضي إلى هذا الكردور يقف**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص25.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص77.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص26.

(4) المرجع السابق، ص66.

(5) حبّات الحصى الصّغيرة.

(6) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص145.

عنده زبانية العذاب. يُعطونك حُصّتك المعهودة كاملة غير منقوصة. وتدخل. كلّ (10) مساجين يقفون شبه عرايا تحت صنبور واحدٍ، هنا خمسة صنابير. يجب أن يقف تحتها جميعًا في اللّحظة الواحدة خمسون سجينًا. وعليهم خلال دقيقة أو دقيقتين أن يفرغوا من الحمام ليعطوا المجال لخمسين محبوسًا آخرين أن يدخلوا إلى هذا النّعيم"[1].

وكان مِن عُرف الذهاب إلى الاستحمّام في السّجن (التّنعيم) وهو أن يتلقى السّجين الضّرب والجلد على كافة أنحاء جسده، قبل الاستحمام وبعده، حيثُ يقف زبانية العذاب على كلا جانبي الطّريق بالكرابيج والهراوات.

ومن الأماكن التّي تهتم الرّوايات بتصويرها، ساحات السّجن المختلفة، حيث تتسِم ساحات السّجن بالاتّساع، وتعطي هذه المساحة فرصة أكبر للتعذيب خاصّة حين يكون على المساجين الجري والدوران طوال النهار في هذه السّاحة، في لحظة اشتداد حرارة الشّمس،وفي فصل الصّيف حيث تكون درجة الحرارة مرتفعة، فيُصاب المعتقلون بضربة الشّمس والدّوار، وتُعطي الجَلاّد فرصة كبيرة في الجري والضرب والمُلاحقة "**كانت السّاحة مُرَبّعة واسِعة ويبلغ عرضها مائة وخمسين مِتراً، وفي كلّ ركن من أركان هذه السّاحة التّي قُتِل فيها الكثير ... بئر عن يمين الدّاخِل من باب السّجن الكبير، وبجوار هذه البِئر المُمتَلِئة بِالماء منضدة خشبية مُستطيلة، يأكل عليها حرس السّجن عادة**"[2].

وتختلف ساحات السجن حسب الاستخدام، فهناك ساحات الاستقبال وساحات التّنفس وساحات الإعدامات، وهو المكان الذي أطلق عليه إياد أسعد اسم الورشة "**وتتفرع أيضًا من سّجن تدمر (الوَرْشة) وهي مكان يُجهّز للإعدامات وخاصة إذا كانت الأعداد كبيرة " أشهر مكان في قلعتنا الحصينة. شرّفها ملكُ الموت كثيرًا حتّى خيّل إليّ أنّها أصبحت أحد مساكنه الأكثر إقامةً، وإن لم تكن مسكنه الوثير**"[3] ومن السّاحات التي تُستَخدم للإعدامات، السّاحة السّادِسة في سِجن تَدمُر وكانت هذه الساحة "**الأكثر استِخداماً في تاريخ الإعدامات هنا، وإن لم تَكُن الوحيدة حين تدعو الحاجة إلى غيرها**"[4].

ومن الأماكن التّي تُرَكّز الروايات على وصفها، المستشفيات العسكرية التي يُنقل إليها المعتقلون نتيجة الضّرب والتعذيب حيث ينقلونهم إلى مستشفيات تكون تابعة للّدولة، حرصاً منهم

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم ، ص146.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص127.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص170.

(4) المصدر السابق.

على سلامة المعتقلين ليتمكنوا من انتزاع معلومات جديدة قد تكون في جُعبة المُعتقل "**ويُصوّر المستشفى العسكري: كان المستشفى العسكري يغصّ بالمسلوخين من أمثالي، في ذلك العام فُرّغ المستشفى من مرضاه الحقيقين، وخُصص لضحايا التعذيب القادمين من (فرع الخطيب) أو (فرع الأمن الداخلي) كما كانوا يسمونه آنذاك. كان بهو القاعة التي مكثت فيها شهرين غائباً عن الوعي يعجُّ بالضحايا الآخرين، وكانت نظرةٌ واحدة من مكانِ مُشرف كفيلة بأن تجعلك تعتقد أنّ هؤلاء الضحايا الموجودين هنا هم ضحايا حروب فتّاكة بين جيشين وبلدين، وليس ضحايا تعذيب الدولة لمواطنيها، من كان يتخيّل يومها: أنّ الدولة تأكل أبناءها؛ هل كانت الدولة القطّة المرعوبة ونحنُ صغارها؟!!**"[1] فالمستشفيات العسكرية تُخصّص لعلاج العاملين بالقطاع العسكري، لكنها في الرّواية فُرّغت من مرضاها الحقيقين، وخُصّصِت لعلاج القادمين من السّجون إثر التّعذيب، وكان المستشفى يمتلئ بالضّحايا الناجين من الموت.

وتصِف الرّوايات الأماكن المُقَدّسة التي ورد ذِكرها، وكانت على منحيين، الأول: المكان الذي يتّخِذُ دور الرّافض والمتمرّد على الأحداث الذي تجري أمامه "**وبجانب هذه البنايات يتوارى مسجد صغير خجلاً حزيناً مما يجري تحت نظره وبصره**"[2] فالسارد أسقط سِمة معنوية وهي سِمة الحُزن على المسجد ليتخذ دور الرّفض لما يجري داخل السّجن الحربي، حتى أن وجود مسجد في هذا المكان لا يتناسب مع ما يجري من الانتهاكات التي تحدث.

ومِن الأماكن المُقَدّسة التي وردت، الحجر الأسود في رواية تلك العتمة الباهرة حيث، رمز المكان إلى الهروب مِن الواقع وتجاوز مرحلة الألم الرّهيب إلى خارج المكان، حيث مكة والحجر الأسود "**هناك، كان لدّي متسع من الوقت للتفكير في الحجر الأسود، في الرحلة التي منيتُ نفسي بالقيام بها. لم اخترت الكعبة، مكة، والمدينة؟ هذه الأماكن هي الأماكن المقدّسة بحسب الدين الذي نشأتُ عليه**"[3] حيث اتخذ البطل من الحجر الأسود في مكة المُكرّمة نقطة انطلاق للانفصال عن الجسد والانعتاق الروحاني حيث كان يصل مرحلة الانفصال والانعتاق هروباً من الواقع الأليم.

وتصور الرّوايات المهاجع والزنازين التّي يُنقل إليها المُعتقلون لظروف اضطرارية كانتشار الأمراض والأوبِئة داخل الزّنازين، ومن هذه الأمثلة على تلك المهاجع، مهجع (17) الذي نُقل إليه إياد أسعد، بعد انتشار الأمراض داخل المهجع (27) يصفه إياد أسعد "**كان مهجعاً كبيراً تبلغ مساحته ضعفي مساحة مهجعنا القديم، وكانت تهويته ممتازة، إذ كان يحوي**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم ، ص38.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص126.

(3) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص123.

بالإضافة إلى الشّراقتين في السّقف نوافذ مستطيلة في أعلى القوائم الأربعة مفتوحة على الشمس والهواء طوال الوقت ... كان هذا المهجع قبل وفودنا إليه على ما يبدو مُخَصَّصاً للشيوعيين، الذين ينعمون بمعاملة أحسن بكثير من معاملتنا"، حيث كانت بعض الزنازين والمهاجع تتمتع بامتيازات ومواصفات أفضل مِن المهاجع الأخرى، وكانت هذه المهاجع مخصصة للسُّجناء الشيوعيين، حيث كان يتمتع الشيوعيون بتسهيلات وامتيازات لا تُتاح إلى غيرهم من الإسلاميين، يتمتّع مهجع (24) بامتيازات لا تتوفر في غيره من المهاجع في السّجون، ويسردِ إياد أسعد هذه المواصفات قائلاً: "**فُتِح باب المهجع طيلة (24) ساعة للهواء والرّيح والشّمس والحُرّية، ومن أمامه امتدت ساحة فسيحة مفتوحة كذلك على المُطلق، وعلى السّماء الشّاسِعة، وكان الماء السّاخِن والبارِد يُشغّل (على جيزرات) خاصة للاستحمام**"[1] فباب المهجع مفتوح طيلة اليوم ما يعني أن المهجع ينال حظّه من الشّمس والهواء، والمياه السّاخِنة والبارِدة متوفرة طيلة الوقت.

ويصف السّارد العنبر الذي نُقِلَ إليه بعد حرب 1967م، حيث نُقِل اليهود إلى العنابر الأخرى "**كان نصيبنا هو عنبر ثلاثة، حيث توجد ثلاث حجرات كبيرة، على اليمين وأخرى مثلها على اليسار، وفي آخره بوابة حديدية أخرى تفضي إلى ساحة صغيرة تنتهي بدورات المياه**"[2].

ويُصَوّر إياد أسعد المهجع الذي نُقِلَ إليه بعد خروجه من المستشفى العسكري وهو (مهجع الثكالى) "**كان مُعتمًا، ومُكتظًا، ولا تصل إليه إلا عبر دهاليز وأقبية تمتدّ في أدراج تحت الأرض، وروائح العفن فيه تسكن الأنوف، وكان نزلاؤه من الذين استطاعوا أن يُخلّصوا أنفسهم من بين براثن الوحوش والسّباع وأبقوا على بعض الرّمق ليشهدوا ما تبقى لهم من العذابات الآثمة القادمة!! أمّا الجدران فقد اهترأ فيها كل شيء، بقايا الدهان قد سقط، وبقايا فتات الرمل منه قد تناثر، وبعض قُضبان الحديد الصّدئة قد بانت. السُّجناء مرميون على الأرض في كل زاوية**"[3].

فمهجع الثّكالى يتّصف كما الزنازين التي تقع تحت الأرض، فلا أشعة شمس كافية تدخل ولا تهوية مناسبة حيث ترتفع نسبة الرطوبة في هذه الأماكن مما جعل الدِّهان يتساقط، وهذا يَدُلّ على قِدم البِناء وتهالكه، حتى أن قِطع الحديد قد ظهرت وبانت.

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص278.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص27.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص57.

ومن الأماكن التي تُصورها هذه الروايات الزنازين الانفرادية التّي يُنقل لها الأشخاص كنوع من زيادة التعزير والعقوبة، حيث يُنقل المُعتقل الذي يقوم بمخالفة ما إلى تلك الزنازين، وتتميّز بمواصفات، نقلها السارد في رواية يسمعون حسيسها بِدِقّة "**وكانت مُعتمة، ضيّقة، خانقة، حزينة، باردة، مليئة بالرعب، ومساحتها" مترٌ في مترٍ، عليك أن تأكل وتشرب وتقضي حاجتك وتنام في هذه المساحة الشّاسعة**"[1] حيث يقضي المُعتقل داخلها فترة محددة كنوع مِن زيادة التّعذيب على سجينها، وتتسم بالعتمة والمساحة الضّيقة الخانقة، على صدر سجينها وتكون كالقبر، فداخلها لا تتحدث مع أحد ولا تَجِد من يشاطرك همّك ووجعك، عليك أن تقضي صامتاً حتّى تُصاب بالجنون، فالسّجين إياد أسعد تعرّض لهذه التّجربة وقال:: إنّه نسي عادة الكلام ونسي اسمه ونسي كل شيء يصله بالواقع، فتصميم هذا النّوع من الزنازين سببه أن تُشعر من يقطنها أن حياته في السّجن العادي جنّة، وأن حياة الزنزانة الانفرادية هي الجحيم بعينه.

وبعد أن يقضي السّجناء عشرات السنين في المعتقلات، ويُقدّر لهم أن يخرجوا أحياء ويعودون مرّة أخرى إلى مدنهم وقراهم، التّي تغيرّت ولم تَعُد كما كانت فيما مضى "**هذه مدينتي، لم أعرف شيئاً في الشّوارع التي كنّا نسير فيها، مدينتي التي وُلِدتُ فيها، وترعرعت وكنت أحسب نفسي ضليعاً في معرفتها، لم أكن أعرف في أيّ شارع نحن ولا إلى أين نتجه لقد تغيّرت إلى درجة يصعب على من غاب عنها هذه المُدّة أن يعرفها، إلى أن وصلنا إلى السّاحة المركزية للمدينة، ها أنا أعود إلى مدينتي التي أعرفها، هذه النّوافير**"[2] إنّ رؤية المدن والقرى وقد تغيّرت بعد مرور عشرات السّنين يُشكّل صدمة لدى هذا المعتقل، حيث يشعر أنّ مدينته التي يعرفها أكثر من نفسه تلفظه، ويكتشف أنها غريبة عنه لا يعرفها، فقد تغيّرت ملامحها وشوارعها ولا يعرف شيئاً منها ويبرز أثر السّجن على المكان حيث يبدو أثر التّغيّر جلياً.

وحظي المكان في رواية شرق المتوسط بخصوصية ميّزته عن مثيله من الأماكن؛ وذلك لأن الأسماء التي أطلقها عبد الرحمن منيف على المناطق بها نوع من التّعتيم والتّشويش، فهو لم يُحدد بلداً مُعَيّناً على وجه الخصوص، إنما كان "تفكيك المكان والتّعتيم عليه في رواية "شرق المتوسط" مُعادلاً موضوعياً لحالات التّشظي التي تعيشها هذه الشخصيات"[3] والمجتمعات العربية بشكل عام، وهذا ما أكسب المكان نوعاً من الغموض عند منيف فقد أطلق (شرق المتوسط)، (شاطئ المتوسط الشرقي) مصطلح جغرافي يتسع ليشمل كل الأمكنة الممتدة من الشاطئ الشرقي للبحر المتوسط حتى نهاية الصحراء، يشمل البلدان العربية كلها ويضعها تحت المساءلة،

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم ، ص349.

(2) رواية القوقعة، خليفة، 277.

(3) بناء الخطاب عند أحمد الزعبي، المزاريق، ص241.

ولو خصص بلداً بعينه في حديثه لفقدت الرواية شيئاً من قيمتها وإذا أردنا تحديد الدول العربية التي تقع شرق البحر الأبيض المتوسط فهي: سوريا، لبنان، الأردن، فلسطين، مصر، وهذه الدّول تشترك في حدودها مع البحر المتوسط، والعراق أيضاً، تقع شرق المتوسط لكنها لا تشترك في حدودها مع المتوسط، هذه الدول الأكثر عرضة واتهاما في عنوان منيف، أشار إليها في عبارات مقتضبة "آه يا أهل باريس، لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشرقي، لقضيتم حياتكم كلها في السجون"[1]. وإنّ تعتيم المكان والتّشويش عليه لم يكن اعتباطياً لقد أراد عبد الرحمن منيف أن يضع كلّ المُدُن التّي تقع على الشاطئ الشَّرقي تحت طائلة المُساءلة وأن كلّ بلد عربي معنيٌّ على وجه الخصوص.

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص155.

المبحث الثالث

أنواع المكان في رواية القمع

خضع تقسيم المكان لأنواع عِدّة وفق وجهات النَّظر المختلفة؛ فمنهم من قسمه حسب نوع السلطة التي يخضع لها المكان، ومنهم من قسمه حسب نوع العلاقة التي تربطه، ومنهم من قسمه حسب المهام التي تُنجَز داخله، ومنهم من قسّمه حسب الحضور الأغلب في الرّوايات، ولرواية القمع خصوصية للمكان بداخلها؛ لذا سأخصّ بالذّكر أهم الأنواع التي ذُكِرَت فيها.

1- المكان الأصل:

هو المكان الذي يرتبط بنشأتنا الأولى ومراحل تكويننا النّفسي، وذكريات الطّفولة، هو المَكان الخاصّ وهو المكان الأصل حسب تقسيم آلان بروب غرييه، وغالباً ما يكون مسقط الرّأس ومحلّ العائلة والأُنس[1] وهو المكان الأليف الذي يأتلف معه الإنسان ويترك في نفسه أثراً لا يمحى وتخضع سُلطة الإنسان في هذا المكان لنفسه حيث يُمارس فيه مُطلق الحُرّية والرّاحة ويُشَكِّل (البيت) موطن الألفة والانتماء، ويمارس فيه الشخص مطلق السلطة والحرية، وشكّل البيت حضوراً لافتا في روايات القمع مقارنة بالسجن مكان القمع والقتل والألم والرهبة، فكثيراً ما وجدنا الشخصيات تنوء بذكرى البيت والحنين للذكريات التي تركها داخلهم هرباً من القتل والعذاب داخل السجن، وكانت **(القرية)** التي نشأ بها الطبيب إياد أسعد في رواية **(**يسمعون حسيسها**)** تربّعت على عرش الأماكن في الرّواية فقد ظلّ إياد أسعد يذكرها بين الفينة والأخرى يذكرها في هذا المقطع على طوله إلا أنه يدمج القارئ ويُشَوّقه للقرية وجمالها الطّاغي يقول: "**مثل أيّ طفل في القرية، نما عالمي بين أشجارٍ ظليلة تحكي قصّة الذّاهبين، وبين حقولٍ مورقة تروي فصولاً من حياة الرّاحلين ... كانت السّحب العابرة في الأيام المُشمِسة ترفعني إليها عبرَ الخيالات المُجنّحة ... وكانت الفراشات في فصل الرّبيع تُغطّي كلّ شيءٍ بما في ذلك صفحة وجهي السّمراء، وكانت النّحل تهب عسلها للرّائحين والغادين عن طِيب نَفْس، ولا تطلب مُقابلاً حتى ولو كانت مجرّد كلمة شكرٍ عابرة، وكانت الورود تزكم أنوف الطّيور بِروائحها الشّذيّة، قبل أن تعبق في أنوف البشر أنفسهم ... وكنتُ أجد بين أشجار الصّفصاف والسّرو مساحةً للرّكض السّاذج تعبيراً عن انطلاقاتٍ عفويّة لا يملك طفلٌ في مثل سِنّي لها رَداً. وفي الينبوع الصّغير الذي يتفجّر من رأس الجبل ويهوي إلى الوادي كنتُ أجد فرصةً للاستحمام الذي لا**

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري ص256.

ينتظر دوراً ولا إذناً من أحد"[1] إن للقرية جمالاً طاغياً يفوق جمال المُدُن بازدحامها، حيثُ تلعب القرية دوراً هاماً في تكوين الملامح النّفسية والجسدية للإنسان الذي ينمو بين حقولها وطبيعتها الخضراء الجميلة، وتترك في نفسه أثراً لا يُمحى وتصبغ في نفسه براءة الطّبيعة وجمال الحياة بألوانها المختلفة، وطبع الفطرة السليمة، وذِكر القرية في الرّواية وضّح المفارقة بين حياة السِّجن الكئيبة وحياة القرية وجمالها، وكان من الطّبيعي أن تلوذ الشّخصية فراراً من المكان القاتل القامع لها.

و**(مرّاكش)** مدينة عزيز بنين "**توقفي قليلًا عند شرفةِ دار، هي داري، حيث وُلِدتُ وحيث تحيا أمي، إنها في مرّاكش، في المدينة، سوف تعرفينها: إنها الشرفة الوحيدة المطلية بالأزرق، فيما الأُخَر جميعها مطلية بالأحمر، الباب مفتوح على الدوام، تهبطين وتذهبين إلى الفِناء، في وسطه، شجرة ليمون وساعي**"[2] ويحن عزيز بنبين إلى غرفته في بيته الذي وُلِد فيه ونشأ وحيث تعيش أُمه نبع الحُب والدفء والأمان في مراكش، فَشُرفة غُرفَتِه مطلِيّةٌ باللون الأزرق وهو لون بارد يوحي بالعُمق، ويُخفف التوتر والعصبية عند الإنسان، أما الشُّرف الأخرى مطلية باللون الأحمر الذي يُعَدّ من الألوان الدّافِئة.

2- المكان العام:

ومن الأماكن التّي شكّلت حضوراً لافِتاً في الرّوايات الأماكن العامة حيث يشبه المكان الأول في نواحٍ كثيرة ولكنه يختلف عنه من حيث إنني أخضع فيه بالضرورة لوطأة سلطة الغير (عند الآخرين) وحيث إنني لابد أن أعترف بهذه السلطة[3] ومن هذه الأماكن العامّة التّي ذُكِرَت **كافتيريا المطار** في رواية القوقعة "**جلستُ وسوزان في كافيتريا مطار أورلي بباريس، ننتظر إقلاع الطّائرة التّي ستقلّني إلى بلدي بعد غياب دام ستّ سنوات**"[4] فالكافتيريا مكان عام، وهو مُتاح لجميع الأشخاص، لكن بالطبيعي هو مُلك للغير، وليس للفرد الحرية المطلقة داخلها.

والأماكن التي ليست ملكاً لأحد معين (عامة) ولكنها ملك للسلطة العامة النابعة من الجماعة (الدولة) والتي يمثلها الشرطي المتحكم فيها ففي كل هذه الأماكن هناك شخص يمارس سلطته وينظم فيها السلوك، فالفرد ليس حرّاً، ولكنه (عند) أحد يتحكم فيه[5] ومن الأمثلة على هذا النّوع من الأماكن **مشرحة المستشفى العسكري** في رواية تلك العتمة الباهرة ، يقول السّارِد "**رُبّما**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص9.

(2) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص115.

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص256.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص7.

(5) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص256.

كُنّا في مشرحة المُستشفى العَسكري في الرِّباط"[1] والمعسكر "**حول المعسكر جبال رمادية قاحلة، ليس فيها غصن شجرة واحد**"[2] فمشرحة المستشفى العسكري والمعسكر هي أماكن عامة تخضع لِسُلطة الدّولة التي تقوم بإنشائها وتقع تحت سيطرتها.

3- المكان اللّا مُتناهي :

إنّ المكان اللامتناهي الذي يكون بصفة عامة خالياً من الناس، فهو الأرض التي لا تخضع لسلطة أحد مثل **(الصحراء)** التي لا يملكها أحد، وتكون الدولة وسلطانها بعيدة عنها بحيث لا تستطيع أن تمارس قهرها عليها، ولذلك تُصبِحُ أسطورة نائية، وكثيراً ما تفتقر هذه الأماكن إلى الطرق والمواصلات والمؤسسات الحضارية وإلى مُمثلي السّلطة، فهذه الأماكن تقع بعيدة عن المناطق الآهلة بالسكان ولذا تكتسب دلالات خاصة[3] وقد ارتبطت ذكر الصّحراء بالألم والوجع لأنها كانت مكان دفن الشّهداء، فكلّما أُعدِم شخص "**ذهبوا به إلى الصّحراء، تخففوا من حمله، ألقوه بين الرِّمال دون أن يدفنوه، وعادوا مُرتاحي الضّمير!!**"[4] شكّل حضور الصحراء في روايات القمع ذكرى ترتبط بالألم والوجع خاصة وأن الصحراء كانت مكان دفن الموتى وإن صحّ التعبير كانت جثث الموتى تُقذف في الصحراء دون مراسم دفن وإكرام لتلك الجثث، لذا ارتبطت بالألم والوجع خاصة بعد خروج المعتقل من السجن، كانت الصحراء تهيج الوجع من جديد يقول إياد أسعد "**هَيّجت الصّحراء حُزناً دفيناً بأعماقي، تَذَكَرتُ الّذين ابتلعتْهم من رفقائي، ورحتُ أبحث عن جسد أخي الطّاهر من بينها، فأعياني البصر، وانقلب وهو حسير**"[5].

ومن الأماكن اللامتناهية التّي وردت **(الغابة)** "**في اللّيل انتشرت الغابة أكثر، وتقدمت بظلالها فاجتاحت التِّلال الجرداء حولها، سيدةً كانت أطَلّت فاحتلت التّفاصيل، ولم يبق داخل المشهد سواها**"[6].

4- المكان المجازي:

وهو المكان الذي نجده في رواية الأحداث المتتالية والتشويق رواية الفعل المحض وقد وصفه بالمجازي؛ لأن وجوده غير مؤكد، بل هو أقرب إلى الافتراض [7] وقد كان **الحجر الأسود**

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون ص14.
(2) المصدر السابق، ص18.
(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص256.
(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص119.
(5) المصدر السابق، ص360.
(6) رواية عو، نصر الله، ص27.
(7) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص256.

هو اذي الملجأً تنوء به شخصية السّارد، وتخرج من الواقع في حالة من الانعتاق الروحاني "**الحجر الأسود في مكة المكرمة حجر البدء الذي حفظ بصمة إبراهيم عليه السلام، والذي تختلط ذاكرته بذاكرة العالم هو الذي حفظني** [1]. "**وكلّما تَقَدَمت ازددت ثِقَة، أُصلّي، أبتهل إلى الله، أحلُم بالحجر الأسود ويَحدُث لي أن أُغادر جسدي، وأقف مُتفرِّجاً على حالي**"[2].

5- المكان الهندسي:

وُيعنَى به المكان الذي تعرفه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة وحياد أي حين ينفك المكان ليتحول العين منفصلة، وبذلك يُكثِر من المعلومات التفصيلية فيتحول إلى مكان خرائطي يتكون من مجموعة من السطوح والألوان والتفاصيل التي تلتقطها العين منفصلة، ولا تحاول أن تقيم معها مشهداً كلياً[3]. وقد وصف أحمد رائف أبعاد المكان وصفاً هندسياً دقيقاً يقول : "**وفي نهاية السلم وجدت صالة صغيرة تفصل بين عنبرين كبيرين، وكان الواحد منهما حوالي خمسة وعشرين متراً طولاً وعشرة في العرض، ألقيت نظرة إلى اليسار فوجدت العنبر خالياً من الأثاث عدا دكة خشبية وكرسيين أو ثلاثة، ومكتب صغير يشبه بذلك الموجود في فصول المدرسة لم يكن هناك أحد، ولكن كان جداره مخضّباً بدماء قديمة، ومن النافذة التي غطاها الحديد عرفت أن سُمك الحائط أكثر من متر على وجه التأكيد**"[4] إن الوصف الهندسي للمكان يُعنى بالدّرجة الأولى بِذكر قياسات المكان طوله وعرضه، حيث وصف مساحة المكان بالعنبرين الكبيرين، والأحرى أن هذا العنبر يُستخدم للتحقيق تحت وطأة التّعذيب لأن المساحة الكبيرة تُعطي الفرصة للجلاد ليقوم بملاحقة فريسته تحت وقع الضّرب، وقِلّة الأثاث في المكان يُعدّ عاملاً مساعداً للعوامل الأخرى، كما أن سُمك الحائط الذي قدّر قياسه بالمتر، يُشَكِلُ عازِلاً للصوت ما يجعل أي صوت يَصدر يكون غيرَ مسموع، والحديد الذي غطى النافذة تجعل أي فرصة للفرار غير ممكنة، فكل عوامل المكان تُشَكِّل حِصاراً ووطأة على المُعتَقَل.

ويصف السّارد في القوقعة المهجع "**يبلغ طول المهجع خمسة عشر متراً، وعرضه حوالي ستة أمتار، باب حديدي أسود أعلى الجدران نوافذ صغيرة ملاصقة للسقف ومُسلّحة بقضبان حديدية سميكة، لا يتجاوز عرض النافذة خمسين سنتيمتراً وطولها حوالي المتر، أهم ما في المهجع هي الفتحة السقفية، وهي فتحة في منتصف السقف طولها أربعة أمتار**

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص60.

(2) المصدر السابق، ص68.

(3) المصطلح السردي في النقد الأدبي، الخفاجي، ص60.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص13.

وعرضها متران، مسلحة أيضاً بقضبان حديدية متينة[1]. وتصميم الفتحة السّقفية أعلى المهجع تُشَكِلُ نوعاً من المراقبة، وتشديد الخِناق على المساجين، حيث يقف أعلاها حارس مُدجج بالسِّلاح، مهمته الأساسية هي مراقبة المُعتَقلين وتعليمهم ومعنى التّعليم طاقات هائلة من العذاب في صباح اليوم التّالي، وتقييد لحركة المساجين داخل المهجع.

6- المكان المُعاش:

أو (المكان كتجربة مُعاشة) داخل العمل الروائي هو القادر على إثارة ذكرى المكان عند القارئ وهو مكان عاشه مؤلف الرواية وبعد أن ابتعد عنه أخذ يعيش فيه بالخيال، وعن هذا النوع من المكان يقول باشلار: المكان الممسوك بواسطة الخيال لن يظل مكاناً محايداً خاضعاً للقياسات وتقييم مسّاح الأراضي لقد عيشَ فيه لا بشكل وضعي بل بكل ما للخيال من تحيّز وهو بشكل خاص في الغالب مركز اجتذاب دائم، وذلك لأنه يركز الوجود في حدود تحميه[2] **الكرسي المريح في مطار أورلي، سوزان، مرطبات المقعد الوثير في الطّائرة، المُضيفة التي تفيض رِقّة وجمالاً، العصير ... الشاي!!**[3] فتجربة السَّارد في المطار تجربة معاشة مرّ بها خليفة، وبعد أن ابتعد عنها أصبح يعيشها في الخيال، ويحنّ إليها بالذّكرى.

7-المكان الموضوعي:

وينقسم إلى قسمين : منغلق التّكوين ، والمكان ذو البُعد الواحد

- **منغلق التكوين:** هذه الأماكن منغلقة التكوين على نفسها ولا علاقة لها بالخارج كالزنازين "**الزنزانة رقم (11) في فرع الخطيب" كانت الزنزانة بعرض (70) أو (80) سم وبطول مترين، وبارتفاع مترين، تكاد جوانبها تضيق عن عرض الجسد**[4].
- **المكان ذو البعد الواحد:** وهو المكان الذي لا يعطيه الكاتب خصوصية في النص الروائي بل يكتفي، إما بالتعريف به بشكل عام، أو تجري فيه الأحداث ولا يدخل في تفاصيلها أو ذكرها إلا ذكراً عابراً [5] "**كان الجنرال واقفاً في الشُّرفة العُليا حين اندسّ أحمد الصّافي داخل بيته ذي الواجهات الأنيقة والنّوافذ المُسلّحة بقُضبان الحديد، والزّجاج الأسود**"[6].

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص60.

(2) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص259.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص15.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص25.

(5) المصطلح السردي في النقد الأدبي، خفاجي، ص423.

(6) رواية عو، نصر الله، ص27.

فبيت الجنرال، وبيت أحمد الصّافي في رواية عو، لم يحظ بأي اهتمام من الكاتب إنما اكتفى بالوصف الخارجي ولم يتعرض للوصف الداخلي وربطه بمجريات الرواية.

7- المكان المسرحي:

وهو المكان الذي يتسم بضبابية الملامح ومحدوديته والتحكمية في تصويره، فهو مكان سلبي، خاضع للأحداث والشخصيات وتابع لها، وهو بؤرة الصراع ومؤله من حيث التناقض[1] فالمكان في شرق المتوسط، ركّز على هذا النوع حيث اتّسَم مسرح الأحداث بالضبابية والتّعتيم دون تحديد أو تعيين لبقعة جغرافية بعينها "**آه يا أهل باريس لو جئتم بكتبكم إلى شاطئ المتوسط الشّرقي لقضيتم حياتكم كلّها في السّجون[2] الأرض الممتدة من الشاطئ الشّرقي للمتوسط حتّى أعماق الصّحراء**". فشرق المتوسط غير محدد مع أنه بؤرة الصّراع المكاني.

8- المكان التاريخي:

هو الذي لا ينفصل عن الزمان، وهو ما يدعوه النقاد (الزمكانية) ويتكون من العلاقة الناشئة بين الأمكنة والتاريخ وتلعب هذه الثنائية الدور الأساس في حركة الأحداث ومنح الحبكة ثراءها[3] ومنه وصف أحمد رائف لمعتقل القلعة "**وظهرت مآذن القلعة وصارت تقترب عبر الطرق المتعرجة، وتقترب أكثر حتى بدت في ناظري كمارد شامخ في الرأس في السماء، ولا أدري لماذا أحسست ساعتها بروح عمرو بن العاص ترِف قريباً مني، ذلك الرجل العظيم الذي خلّص مصرَ من ظلم الدولة الرومانية الشرقية، وكان له الفضل في اعتناقي الإسلام، وشعرت ساعتها أيضاً أن روح الإسلام هي المهيمنة على القاهرة مهما مرّ بها من أحداث وخطوب**"[4].

9- المكان الواقعي:

هو المكان الواقعي الذي يوجد على أرض الواقع، الذي يبني تكويناته من الحياة نفسها، نستطيع أن نشير إليه ونجد مواضعه على خارطتها ومنه سجن تزمامارت "**تزمامارت الواقعة بين رشيدية وريش على خارطة المغرب**"[5]، والسجن الجبلي في رواية القوقعة "**بين الجبال في مكان منعزل بناء حديث ضخم، يتألف من أربعة طوابق، مئات النّوافذ، إنه السّجن الجبلي، نعم سجن، ولكنه سجن خمس نجوم**"[6].

---

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص259.

(2) رواية شرق المتوسط، منيف، ص155.

(3) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص259.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص35.

(5) المصدر السابق ص 57.

(6) رواية القوقعة، خليفة ، ص318.

10- **المكان العابر والموصوف:**

المكان في الظرف العادي يأتي عابراً، لكنّه بعد وقوع الكارثة يأتي موصوفاً [1] مثل مبنى المخابرات الذي وصفه مصطفى خليفة بالمبنى الكئيب، "**رحلة من المطار إلى ذلك الذي يقع وسط العاصمة**"[2] وبعد أن اقتادوه إليه وصفه من الداخل، أولًا كان عابراً وبعدها جاء موصوفاً "**هذا المبنى الذي أعرفه جيّداً فلطالما مررت من أمامه، كنتُ حينها مُثاراً بالغموض الذي يلفّه، وبالحراسة الشديدة حوله**"[3] فالمكان يجيء عابِراً حين لا يرتبط مع الشَّخصية بِتجربة مُعاشة ويكون موصوفاً حين يرتبط بالتّجربة.

(1) بناء الخطاب الروائي عن أحمد الزعبي، المزاريق، ص203.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص12.

(3) المصدر السابق، ص12.

المبحث الرّابع

أنماط التقابلات المكانية في رواية القمع

تتحكم في تكوين البُعد التّركيبي للمكان تقابلات، تُكَمّل صورة العُنصر المكاني بالتّضافر مع العناصر الأخرى، ومن أبرز هذه التّقابلات في رواية القمع، فضاء العتبة والفضاء الواصل، حيث حملت إيحاءات ودلالات رمزية ارتبطت بالسّجن وفضائه وكان لها الدّور الإيجابي في تشكيل لوحة مُتكاملة للمكان وأهميّته، فلم تقتصر قيمة المكان على الحيّز الجغرافي.

المطلب الأوّل فضاء العتبة

وهو فضاء رمزي يتمثل في المداخل والممرات والنّوافذ المُشرعة، وهو تسمية أطلقها باختين في دراسته لأعمال (دوستوفيسكي)، ويمثل فضاء العتبة المواقف والأفكار والأشخاص الذين يعيشون بين بين، وكما أن الزمن الموجود في العتبة هو زمن مُتأزم، لأنه زمن مشحون بالتوتر والقلق والاضطراب وطرح الأسئلة المصيرية [1]، ومن أهم مفردات فضاء العتبة، الأبواب والسيارات والمداخل والممرات.

فقد حملت الأبواب في الرّوايات دِلالة إيحائية، تقصد الكاتب من ذكرها في ثنايا النّصوص رموزاً وتُشكّل حداً فاصلاً بين عالمين، فالأبواب في روايات القمع شكّلت انتقالاً من عالم الحُرّية إلى عالم السِّجن، فالأبواب صغيرة، "**لم الأبواب تصغر كلما تقدمنا** [2] "**الباب الصغير تصدم العين لوحة حجرية فوق الباب مخططة بالأسود النافر** "**ولكم في القصاص حياة يا أولي الألباب**"[3]. فالآية القرآنية المخطوطة على باب السّجن تعني أن القصاص هو المساواة في القتل والجراحات وفي آلة القتل أيضاً، حيث أخبر تعالى أن في القصاص حياة عظيمة لما فيه من الكَف عن إزهاق الأرواح وسفك الدّماء، فيحيا القاتل ويحيا المقتول [4] والغاية من كتابة هذه الآية القرآنية على باب السّجن،هي ترسيخ القناعة لدى السّجناء أنه مكان لتحقيق العدالة، وحفظ النظام داخل المجتمع، وأن الهدف من وجودهم في هذا المكان هو تعديل السّلوك وتقويمه ليخرجوا إلى المجتمع أصِحّاء أسوياء.

---

(1) الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص262.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص39.

(3) سورة البقرة، آية 179.

(4) أيسر التفاسير في تفسير القرآن الكريم، الجزائري، ص155-156.

ويُصَمّم باب الزّنزانة بشكل يُسبِب الألم والوجع على ساكِنها "**بابها يُفتح للداخل وليس للخارج، صُممت كذلك حتى يكون الضيق على نزيلها أكثر، وإذا فتحه العسكري بقوة كعادته، وكان السّجين نائماً ولم ينتبه فإن حافته ستطبق على بطنِ السّجين مُسببةً ألماً في المعدة قاسياً، عدا أنّ العسكري يصحبه إذا فتح الباب أمران: سيلٌ من الشتائم المُخجلة، وعدد من الركلات والصفعات الشديدة!!**"[1].

وقد يكون الباب حداً فاصلاً لحياة الشّخصية، وإعطائها فرصة جديدة للحياة ، ومنه ما صوّرته الشَّخصية على حد تعبيرها :"**استيقظت فجراً بدت السّماء من شق الباب كأنها تتخلى عن سوادها لأزرقها الفاتح، كانت ليلة أمس، قد قدّمتني إلى الموت الذي رفضني، هل يكون الموت متواطِئاً مع الجلادين**"[2] فقد شكّل الصّباح المُتَدَفّق من فتحات الباب حياة ومنحة جديدة للذّات السّجينة التي واجهت الموت .

ويشكّل الباب نافِذة على العالم الخارجي، في ظل الانعزال التّام عن الخارج يقول السّارِد :"**وكان باب العنبر ذو القُضبان الحديدية هو نافِذتنا على العالم، وأمامه مِن الدّاخل أقل من نِصف مِتر مربع ليس به فِراش لِأحد، فيُسرِع البَعض بالاستيقاظ نشيطاً مُبَكِراً لِيَمسِك بِقُضبانه ساعات لِيُبصِرَ لا شيء في فناء المُعتقل**"[3]. ويكون باب السّجن عبارة عن لوح حديدي صلب وسميك ومصقول، وشكله مُنَفّر لانعدام أي نافِذة فيه سِوى تِلك الكُوّة المُغلَقة مِن داخلها، رؤيته كانت توحي بالانغلاق وانسداد الأُفق وَنِهاية الكون، وهكذا هي أبواب السُّجون، إن الباب المُغلق لا ينفتح مِن الدّاخِل، الأملس المَصقول دون فتحات مُشرعة عقيم وعاقر [4].

ويرتبط ذكر الأبواب بالمفاتيح التي تُعَدّ رمزاً للأبواب "والمفتاح هو عنوان السِّجن إذن، فكلّ حركة له هي نوع مِن العِقاب في ذاتها يُعاني معها النّزيل فيما تُعَمّق شعوره بفقدان الحُرّية"[5]. وفتح الباب وإغلاقه يحمل دلالة رمزية، فالانفتاح يعني طاقات لا تنتهي من العذاب، والانغلاق يعني مزيداً من الخِناق والحِصار والقمع "**استيقظت على الصّوت المُرعِب، صوت قرقعة المفتاح الحديدي في الباب الحديدي، صرير الحديد بالحديد، جلست وأحكمت لفّ البطّانية حول وسطي**"[6]

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص34.

(2) المصدر السابق، ص32.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص325.

(4) دلالات المكان في رواية سجن السجن لعصمت منصور، النتشة، ص76.

(5) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص58.

(6) رواية القوقعة، خليفة، ص282.

ويرتبط صوت قرقعة المفتاح في أذهان السجناء بالخوف والتوجس والتّرقُب من المجهول الآتي، وتمسي هي المؤشر على ذلك الانتقال الاضطراري بين عالمين مُحايثين.

وقد يرمز الباب إلى سنوات الغياب والحرمان، والانقطاع عن الحياة "**وصلت الباب ... كان قد علاه الصّدَأ واهترأ منذ فترةً طويلة، طرقتُ الباب فلم يفتح أحد، كان الباب يحكي قِصّة سبعة عشر عاماً من الغياب، بدا حزيناً هامِداً لا أثر للحياة فيه ...**"[1] فصدأ الباب دليل على أن البيت مهجور ولا حركة داخله، وكأن الباب تآلف مع سجن إياد أسعد خلال سنوات سجنه فمنذ أن سُجن وانقطعت زيارته للمنزل هُجر من قِبل ساكنيه فالأُم قد ماتت بحسرتها على ولديها والابن الثّاني قد سُجن والأب قد تزوّج وسافر وترك البلاد .

وترتبط السيارات بالانتقال من مكان إلى مكان آخر، حين تنقل المعتقلين إلى حيث لا يعلمون، "**دارت السيارة العسكرية، التي تنقلنا نصف دورة قبل أن تستقر على الباب الذي يفتح باتجاه واحد باتجاه الغياب**"[2].

وشكّلت السيارات في الرّوايات مفارقة عجيبة بين عالم السّجن القاتل، والحياة الخارجية بكافة تفاصيلها بعد خروج المعتقل من السجن يذكر السّارِد حالة الدّهشة التي اعترته فور مغادرته السّجن باتجاه الخارج : "**مشى الباص وهالني حجم الحياة الكَثيف المَكشوف من خلال زجاج النّوافذ، بدا أن هناك بشراً يمشون في الشارع بشكل طبيعي، لم يكن ممكناً ابتلاع مشهد الحُرّية هذا بسهولة، تابع الباص سيره في سوق قديمة من أسواق تدمر، كان السّوق مُكتَظّاً بالبشر، نظرتُ إلى مجموعهم أتفحصهم بعينين واسعتين، ثُمّ أرّدُّ هاتين العينين لأنظر إليَّ وإلى زملائي في البَاص لأكتشف أننا مثلهم، وأننا يمكن أن نستعيد بشريتنا بعد أن كنّا على وشك فقدانها**"[3] فالانتقال من عالم السّجن لعالم الحُرّية يحتاج إلى دُربة ومِران.

وترتبط الأدراج عند الذّكر بالانتقال من الأسفل إلى الأعلى، أو من الأعلى إلى الأسفل، واقترن حضور الأدراج في الروايات بالنزول من الأعلى إلى الأسفل، خاصة أن السّجون والمعتقلات ومكاتب التحقيق تقع تحت سطح الأرض حيث الأقبية والسّراديب "**مباشرة قبالة الباب كنّا نقف فيه، نزلنا الأدراج، أدراج، ثُمّ نَلِف ثُمّ أدراج، باب عبارة عن قُضبان جديدة، قفل ضخم، يَدُقون الباب، يَحضُر سَجّان قوي يحمل كِدسة من المفاتيح، يُفتح الباب يدفعوني إلى**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص362.

(2) المصدر السابق، ص325.

(3) المصدر نفسه، ص359.

الدّاخل، يعطونه الأوراق، يغلق الباب، ينصرف الاثنان"[1] وكَثرة الأدراج والتوائها بشكل حلزوني من مواصفات الأدراج في السُّجون والمُعتقلات "**في الفرع درج، ثم درج، الباب ذو القضبان الحديدية، قرقعة الحديد الدّائر في الحديد، ومن جديد زنزانة جديدة**"[2].

وتُشَكّل المداخل تمهيداً للمكان قبل الولوج إليه، وأظهرت المداخل عالماً مخالفاً للعالم الخارجي في السّجون "**جذبني المرافقان، هذه المَرّة بِعُنف ظاهر، ممرات وأدراج، كم يبدو البِناء صغيراً من الخارج، بينما هو بكل هذا الاتّساع من الدّاخل، خلال سيرنا تصِلني أصوات صُراخ إنساني واستغاثات، كلّما تَقَدّمنا أكثر تزداد هذه الأصوات ارتفاعاً ووضوحاً نزلنا على ما أعتقِد إلى القبو**[3] وقد وصف السّاردُ مدخل السجن بالعتمة والاكتظاظ والرّائحة الكريهة "**كان مُعتِماً ومكتَظاً، ولا تصِل إليه إلا عبر دهاليز وأقبية تمتد في أدراج تحت الأرض، وروائح العَفَن تَزكُم الأنوف**"[4]. حيث تتعمّد إدارة السّجون إلى تشديد الخِناق وعدم الاهتمام بنظافة المكان كنوع من التعذيب النّفسي.

المطلب الثّاني الفضاء الواصل

وهو ما يربط بين مجتمعٍ بِدائيً بمجتمع صناعي، أو ما يَدُل عليهما أو ما يربط بين الداخل المختنق بالخارج المنفتح، فإذا كان الدّاخل يوحي بالحماية والأُلفة والأمان، ويوحي بالتّمكن والسّيطرة فإن الخارج يكون عكس ذلك تماماً للمكان المغلق قيمة فنيّة وقيمة جمالية، رغم محدوديته [5] ومن أهم مفردات الفضاء الواصل التي تُشير إلى الانتقال المغاير بين عالمين مختلفين، النوافذ والمطر والحلم.

وتكون النوافذ عبارة عن فتحات محددة القياسات والاتجاهات في الجدران، بغرض التهوية والإضاءة وإدخال أشعة الشّمس للمكان، وحملت النوافذ في روايات القمع دلالات وأوصاف متمايزة، حيث تتميز نوافذ السجون والمعتقلات بالقضبان الحديدية لتقييد حركة المعتقلين وقد وصف السّارد نوافذ السّجن يقول:"**نافذة مُشَبّكة بالقضبان، والشّبك الحديديين تأخذ نِصف الجِدار الخارجي وتُطِلّ على حديقة مركز المُخابرات، أتنفس هواءً طبيعياً**"[6] وتتميّز النوافذ بالشَّبك والقضبان الحديدية.

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص279.

(2) المصدر السابق، ص 336.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص13.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص57.

(5) المكان الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص264.

(6) رواية القوقعة، خليفة، ص365.

وتنقل النوافذ صورة العالم الخارجي، وتُعمّق شعور الشخصيات بهذا الفضاء الخانق والتّوق إلى الحرية "**من خلف قضبان الشّراقة بدا العالم الخارجي غارقاً في الحرية، لم تحل تلك القضبان دون هذا الشعور، لم تكسره، لم تهزمه، لم تحطمه فيّ ... من الشرّاقة نفسها في الثلث الأخير من الليل بدا العالم ساكناً مسالماً، وقد تخلّى عن وحشيته لصالح إنسانية شفيفة تغمر القلب بالدفء والحنان، كان الهدوء سيّد الموقف وكانت النّسمات تَعبث بهذا الهدوء، أحياناً فتداعب ما تبقى فينا من توق إلى الخلاص**"[1] وقد كانت النّافِذة هي الحاجز الذي ينقل صورة العالم الخارجي حيث شعرت الذّات السّجينة بالحُريّة الوافرة التّي ينعم بها العالم في الخارج فالنّافِذة لم تحجزه أو تمنعه من هذا الشُّعور، حيث السَّلام والسُّكون الذي يَعُمّ المكان إنه الشُّعور الدّاخلي العميق بالشّوق إلى عالم الحُريّة المُفتقدة، عالم يغمره الدّفء والسّلام والرّاحة، وفي حالات أخرى تكون النّوافّذ فيها إحدى الطّقوس المُعَّذبة الخانقة للسّجين، حين تنتزع الدّفء والنّور بالبرد في ساعات اللّيل المتأخرة في فصل الشتاء، في ظل انعدام الفراش والأغطية الكافية داخل الزنازين والمعتقلات، حيث تتعمد إدارة السّجون إلى تزييد الشعور بالخناق والحصار: "**نزل البرد علينا اللّيل ... أدخلت الشّراقتان كميات كبيرة منه لا يمكن احتمالها، حزّت عِظامنا المنخورة، واستقرّت في مُخّها ... قاومناه بالحركة، رُحنا نتحرك كلّنا في أماكننا، وأحياناً بالانتقال وإن لم يكن سهلاً تماماً**"[2] فكميّات البرد والمطر التي تنزل من الشّرّاقة فضّت هدوء المكان واستقراره وقد أَثّرت سلباً على السُّجناء فقد اخترق أجسادهم النّحيلة واستَقَرّ في مواطن العِظام فراحت ترتجف برداً.

وحين تنعدم النَّوافذ تُشعِر الذّات السّجينة بالعزلة والانقطاع عن العالم الخارجي "**أدرت بصري في الزّنزانة، لم يكن لها من نافِذة في الأعلى، كانت مُصَمّتة، وحدها شقوق الباب من كافّة جوانبه، مكّنت أشعة الشّمس من التّسَلُّل**"[3].

ويؤدّي المطر دوراً كبيراً في التّعبير عن الحالات النفسية للشخصيات وانتقالاتها، فهو ملازم لها في معظم حالاتها، ويعد المطر وسيلة لاجتياز المأزق النّفسي ويُشَكّل رابطاً بين البشر وهو أحد شئون الحياة الطبيعية التي اعتاد السّجناء على فقدانها داخل السّجون "**في السادسة مساءً بدأ الثلج يهبط من الأعالي بدأت حباته الخفيفة تتهادى عبر طبقات الجو لتصل بني البشر، الحمد لله أن الثلج لم يستثنينا، فقد تعودنا خلال إقامتنا الجبرية هنا أنه لاحق لنا مهما**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص343.

(2) المصدر السابق، ص346.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص3 2.

كان ضئيلاً في أيّ شأن من شؤون الحياة"[1] والمطر يغسل القلوب من الدّاخِل ويُنَقّيها ويُزيل أوجاع السّنين، وقد أشعرهم نزول المطر بالمساواة مع البشر خارج السّجن فقد اعتادوا خلال سنوات السّجن أن حقوقهم الإنسانية ممنوعة ومُحَرّمَة.

ويصف السّارد مشهد المطر الشاعري الذي جاء لِيُجدد طاقاتهم من جديد ويغسل قلوبهم ويعيد إنتاجها من جديد "**وقفت تحت الشّراقة، ناظراً إلى السّماء المُغَطّاة بالضّباب المكتسية بالغموض، المتشحة بالبياض، وقد بدأت تندِف خيرها ندفاتٍ، ندفات تلقيتها بوجهي . تركتها تصافحه بمتعة بالغة، ثم تسيل عليه قطرات من ندى ... يُوَحِد الثّلج بين القلوب التي تتشارك معه في الكون ... نعم إنه طبّ السّماء ... إنه قلبها النّاصع ... جاء بعد جرب وسُلّ كوليرا وسرطان وجوع لِيَغسِل كلّ هذا، وليعيد إنتاجنا من جديد. ..إنه رحمة السّماء التّي لا تُرَد ... يا الله ما أجمل عطاياك!! وما أعظم مِنَحَك!! وما أشدّ لطفك!! وما أحوجنا إليك!!**"[2].

الحلم وهو ما تُعَبّر به الشّخصيات عن الحالة التي تعيشها في تِلك اللّحظة فلا مناص مِن الحِلم هروباً من تِلك الحالة أو وصولاً إلى حالة أفضل، ويعبر عن مسافة تترامى بين الشخصية ومطامحها، فالأحلام ترافق الفعل الرّوائي وتكشف عن مستوى التّعبير [3].

ويشكل الحلم في رواية القمع هروباً من الواقع المرير المؤلم، إلى واقع أجمل ترسمه الشخصية في مخيلتها حتى أن الأحلام تحوّلت إلى أحلام يقظة **أستغرق الماضي وأحلم بالمستقبل، تحوّل الأمر إلى عادة، أحلام اليقظة أستمتع بها استمتاعاً كبيراً، أصبحت مدمن أحلام يقظة، أبني الحلم شيئاً فشيئاً، أضع التفاصيل الصغيرة والدقيقة، أرسمها، أصحح أغوص ساعات طويلة، جالساً أو مستلقياً أغيب عن هذا الواقع لأعيش واقعاً جميلاً كل ما فيه حلو وسهل وميسر** [4].

وتلجأ الشخصيات في السّجن إلى الحلم لهفة واشتياقاً وحنيناً إلى الأهل الذين تركوهم في الخارج، في عالم الحريّة، ها هو الطبيب إياد أسعد، يجسد شوقه لعائلته بالحلم، حيث يرسم صوراً لأفراد العائلة جميعا مَتخيّلاً بما سمح له الخيال تصوير هيئة أشكالهم وتجسيد صفاتهم " **مِن خلال الشّراقة إلى أعالي الفضاء ... ظللت مُحَدِّقاً في الرّقعة السّوداء المُرَصّعة بالنّجوم حتى غُصتُ فيها، ورُحت أحلم...، هي لمياء ذات الأربعة عشر ربيعاً تذرع البيت ذِهاباً وإياباً،**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص343.

(2) المصدر السابق ، ص292.

(3) المكان الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا، جنداري، ص269.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص112.

لقد أصبحت صبيّة، تلبس فُستاناً مُرَفلاً، وتخطو بدلال ... ها هي أُمّي تلتقط من حوش البيت ضُمّة نعنع من أجل إبريق شاي قد هُيء ليغلي، وها هي في طريق عودتها من الحوش تبذُر بعض الحَبّ من أجل العصافير ... ها هو أبي في الحقل يحصُد ما تبقى من القمح ويُكَوّمه في البَيدر، والعرق يتصبب من جبينه ... ها هي زوجتي تعُدُّ اللّيالي من أجل عودتي ... لم تُصَدِّق أنني مِتُّ ... لابدّ أن أحداً من الذين نَجَوا من المَجزرة التي نعيشها يومياً وخرج طليقاً أخبرها بأنه رآني ذات صباح أخطو إلى ساحة الحِلاقة ... كان هذا أحد مرضاي الذين عنيت بهم قبل أن ندخل معاً إلى هذه المعمعة الطّاحِنة!![1] فقد أعطته السَّماء فرصة الرَسم والتّشكيل على هذه الرُّقعة الشَّاسِعة وصار يُشَكّل الصُّورة ويحرّكها كما يشاء وقد أدخل عليها الحركة.

أما الحلم عند السارد في رواية القوقعة يُجَسّد الحرمان الكامل من تفاصيل الحياة البسيطة، التي لا قيمة لها للإنسان العادي، إنما هي لشخص سجين بين أربعة جدران، تعني جمال الحياة، والتّوق لتفاصيلها الجميلة "**أحد أحلامي الصّغيرة، وقد صغرت كلّ أحلامي** "**أحلم أن أعيش، ولو ليوم واحد فقط في زنزانة انفرادية، في صمت مطبق لا ضجيج، لا نظرات عداء، لا نظرات احتقار، وأنام خلاله نوماً عميقاً، أحلم أن أستحم ولو لمرة واحدة فقط في حمّام السّوق مُحاطاً بالبُخار والمياه السّاخِنة، والمُكَيّس والمدلّك، أحلم أن أقِف على الرّصيف أمام محلّ فلافل، آكل سندويشة وأشرب العيران، أحلم أن أسير في شارع ظليل، سير شخصٍ عاطل مُتَبَطّلٍ لا يقصد مكاناً مُحَدّداً، وغير محدد بِزَمَنٍ مُعَيّن، أحلُم بِأمي وهي توقظني صباحاً وأنا أرفض دلالاً أن أستيقظ مُغَظّياً رأسي باللّحاف، أحلم بشخص أي شخص يقول لي : صباح الخير**"[2].

فأحلامه كانت عبارة عن حاجات الحياة البسيطة التّي كان محروماً مِنها خلال فترة سجنه.

المطلب الثّالِث التشكلات المكانية

يخضع بناء المكان الروائي إلى مقاييس تتحكم في تشكيل لبنته، فالأمكنة بالإضافة إلى اختلافها من حيث طابعها ونوعية الأشياء التي توجد فيها تخضع في تشكلاتها أيضاً إلى مقياس آخر مرتبط بالاتساع والضيق، والانفتاح والانغلاق، فالمنزل ليس هو الميدان، والزنزانة ليست هي الغرفة لأن الزنزانة ليست مفتوحة دائماً على العالم الخارجي بخلاف الغرفة، فهي دائما مفتوحة على المنزل، والمنزل على الشارع، وكل هذه الأشياء تقدم مادة أساسية للروائي لصياغة

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص279.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص ص182، 183.

عالمه الحكائي[1]، فالأخذ بمبدأ التقاطب الثنائي كمفهوم نقدي وكأداة إجرائية بالمعنى الذي أعطته له الشعرية الحديثة (لوتمان، باشلار، ميتران) سيمثل المظهر الملموس الذي يصل إلى حده الأقصى من الوضوح المفهومي والنقدي، عندما يسمح لنا بوضع اليد على كل ما هو جوهري في تشكيل الفضاء الروائي، ويخبرنا عن دلالة العناصر الجزئية وتعبيراتها ضمن وحدة العمل الروائي بأسره[2].

وللتشكلات المكانية خصوصية في إنتاج العلاقات الدلالية والأبعاد النفسية [3] ومن أهم هذه الثنائيات التي يتشكل منها المكان وتتحكم في تأطيره:

- **الأماكن المركزية:**

وهي التّي تُشَكّل مركز أحداث الرّواية، ويُرَكِّز الكاتب اهتمامه بتشكيلها، وتستقطب مكونّات العمل الرّوائي من أحداث وشخصيات، وطبيعة الأماكن المركزية تفترض أحداثاً مُتَشابِكة، وعدداً كبيراً من الأشخاص و"تقوم بدور مهم في الرواية ويتجلى فيها التأثير المتبادل بين الشخصيات من جهة وبينها وبين الأحداث من جهة أخرى، وهي تشمل مساحة واسعة من القص ونحيط بالشيء الكثير عنها[4] وردت في جميع الروايات أماكن مركزية رئيسة كانت محط الاهتمام وموضع الدراسة ومن هذه الأماكن: **سجن تدمر** في رواية يسمعون حسيسها، **السجن الصحراوي والسجن الجبلي** في رواية القوقعة، **سجن تزمامارت** في رواية تلك العتمة الباهرة، **معتقل القلعة والسجن الحربي** في البوابة السوداء، وأعمها أماكن رئيسة مركزية واسعة الحضور.

- **الأماكن الثانوية:**

التي تقوم بِدَورٍ مُكَمِّل إلى جانب الأماكن المركزيّة، فلا يُعقل أن تدور أحداث الرّواية في مكان رئيسي واحد دون الاستعانة بأماكن ثانوية تُكَمّل الدّور، وتقدم للقارئ مجالاً واسعاً ليتعرف سلوك الشخصيات، ونفسياتهم وتُعرَض في الرّواية على شكل إشارات دون وصف واسع دقيق، ومن الأمثلة على ذلك سجن القنيطرة في تلك العتمة الباهرة بالرغم من أنه قضى قرابة العامين فيه إلا أنه لم يتعرض له بالوصف والتحليل: "**كان سجن القنيطرة مشهوراً بصرامة قوانينه وغلظة حرّاسه**"[5] فالقنيطرة مكان ثانوي بجانب تزمامارت، حيث جرت العادة أن يتم التّحقيق مع المعتقلين ثم نَقلِهم إلى سجون يقضون فيها مُدّة يسيرة ثُمّ نقلِهم إلى السجون التي

(1) انظر: بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص71.

(2) انظر: بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص33.

(3) الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد المواصفات والمكونات والوظائف، البنداق، ص3.

(4) البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح) لعبد الرحمن منيف، القواسمة، ص92.

(5) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص28.

يقضي فيها المعتقلون السّنوات الطويلة، واتخذ المسجد في البوابة السوداء دور المُتَمَرّد على وحشية المكان القاتل القامع وهو الأحداث والفظاعات التّي كانت تجري داخل السّجن الحربي "**وبجانب هذه البنايات يتوارى مسجد صغير خجلاً حزيناً مما يجري تحت نظره وبصره**"[1].

- **الأماكن المغلقة:**

وهي التي تخضع بالتأكيد لوطأة الغير وسلطته، فالأماكن المغلقة تُشعر الإنسان أحياناً بوطأة الحياة وحصارها له، فهي لم تهرب إلى الداخل رغبةً في الراحة، لأن مسألة الانغلاق والانفتاح ترتبطان بمشاعر الإنسان ورؤيته للمكان بالمقدار الذي يؤثر فيه الانغلاق والانفتاح[2].

ويعَدُّ "السجن بشكل عام مكاناً مغلقاً ومُحكماً وغاية السجن هو عزل الشخص عن العالم الخارجي[3] وتشير الروايات إلى أنه كلما انغلق المكان على نفسه تفككت الروابط الاجتماعية، وتحكمت في الإنسان عوامل الطمع والجشع والمنفعة المادية والحرص على المصلحة الذاتية بقطع النظر عن الصلات التي تربطه بغيره[4] "**السجن هذا المحيط الجغرافي يُعيد إنتاج العلاقات من جديد له ملامح خاصة حيث يقضي السجناء فترة زمنية طويلة مع بعضهم بعضاً، ومع الوقت تتراخى التكتلات والتنظيمات شيئاً فشيئاً، وتنشأ علاقات جديدة**"[5] بين الأشخاص، أبناء البلدة نفسها الاختصاص عينه، والذّوق ذاته ويجمعهم هم أكبر هو جبروت السّجن وقهر السّجان، همّ القضية الواحدة هو ما يجتمعون عليه، تتلاشى الحِزبية وتنشأ علاقات إنسانية رابطها تشابه الذّوق وتقارب التّفكير وتآلف الإحساس.

- **الأماكن المفتوحة:**

وشَكّل "الوطن باعتباره المكان الأوسع الذي يُحدد انتماء البطل في الروايات، ومتمثل في إحساسه والذي كان يعاني وضعاً مُتأزّماً بفعل العنف الذي حلّ بوطنه[6]، كان الوطن حاضراً في الروايات وبقوة "**سوزان أنا أحب بلدي، مدينتي أحب شوارعها وزواياها هذه ليست رومانسية فارغة، إنه شعور أصيل، أحفظ العبارات المحفورة على جدران البيوت القديمة في حيّنا أعشقها أحن إليها**"[7] فالوطن هو المكان المفتوح الواسع المُمتَدّ الذي نرتبط به ويُحدد انتماءنا وهوّيتنا الثّقافية.

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص126.

(2) ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي، شوابكة، ص24.

(3) رؤية سجنية في رواية الساحة الشرقية، اقضاض، ص15.

(4) ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي، شوابكة، ص24.

(5) رواية القوقعة، خليفة، ص223.

(6) ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي، شوابكة، ص24.

(7) رواية القوقعة، خليفة، ص8.

الفصل الثالث

الزمان في رواية القمع

المبحث الأول
مفهوم الزمان وأهمّيته

حظي الزّمان باهتمام مختلف المَناهج الفنّية والنّفسية والفلسفية، فالزّمن قاعدة أساسية في المعرفة الإنسانية، إلا أنّ هذا الاهتمام لم يُتَوّج بالإجماع على مُصطلح جامع مانع يُوَحِد هذه الاختلافات، ومَرَدُّ هذا الاختلاف عائد إلى أن الزّمن يحمِل معاني مختلِفة ومتشعّبة، هذا بالإضافة إلى أنّ الزّمن يرتبط بالكثير مِن القضايا المصيرية التّي ترتبط بِالإنسان ووجوده البَشَري "كمشكلة الموت، ومشكِلة مصير الإنسان"[1] وعلى الرّغم من المكانة التّي تبوأها الزّمان إلا أنها لم تمحُ أثر الغُموض الذّي يَتَلَبَسه، وتَعود أسباب غموض مفهوم الزّمن إلى تَعَدّد دلالاته وإيحاءاته وطبيعته "الزئبقية والطابع الإشكالي والميتافيزيقي الذي يتسم به"[2].

ويختلف الزّمان عن المكان، فالثاني يُشير إلى الدّلالة الحِسّية التي يُمكِنُنا ملاحظتها ومعاينتها على أرض الواقع، أمّا الزّمان فلا نستطيع الإمساك به، ولا قياسه، إنما نَلمحُ أثره على الأشخاص الذين ينشغِلون في العمل و"ينسون الزّمن ذلك الذي نقرأه في وجوههم وحركاتهم، وفي التّغيير الذي يُصيب جوهر أفكارِهم"[3]. ومظهر الزمن متداخل فهو صرفي وتركيبي ودلالي ومنطقي وتداولي [4].

والزمن في حقيقته شعور نفسي معنوي، حسي والحياة زمانية فهو يمشي جنباً إلى جنب مع الحياة ممزوجاً ومصهوراً فيها، دون أن يغادرها لحظة من اللحظات، غير أننا لا نتلمسه لأنه ببساطة خط وهمي مجرد [5].

المطلب الأول مفهوم الزمن لغة واصطلاحاً وأهميّته

دلالة الزّمن في معاجم اللّغة:

حملت مفردة الزمن في معاجم اللغة كثيراً من المعاني، فقد وردت في المعجم المحيط بمعنى المُدّة "أَزْمَنَ الشيْءُ: أي طالَ عليه الزَمانُ، ويوصف الشّخص الذي يطول عليه الزّمان

---

(1) مفهوم الزمان بين برغسون وانيشتاين، ص6.

(2) تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، ص65.

(3) انظر: صنعة الرواية، بيرسي لوبوك، ص55.

(4) انظر: الزمن في اللغة العربية بنياته التركيبية والدلالية، الملاخ، ص20.

(5) بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، سديره، ص24.

في المجيء بالمُزْمِنُ: أي المبطئ، ويوسم الوقت قليل الخير والبركة بالزُّمَين [1] والزَمَنُ والزَمانُ: اسمٌ لقليل الوقت وكثيره، وتجمع كلمة زمان على أَزمانِ وأَزْمِنَةٍ وأَزْمُنٍ[2].

وأشار ابن منظور إلى أن "الدَّهْر والزَّمان وَاحِدٍ" أي نفس المعنى، وَيَكُونُ قدر الزمانُ شَهْرَيْنِ إِلَى سِتَّةِ أَشهر [3] وتُعَدّ لفظة الزمان من الألفاظ الخاصّة باللغة العربية[4].

ويشير المفهوم الديني للزمن إلى أنه من نور الله عز وجل اختص علمه لنفسه في حقيقة كونية لا يعلمها سواه، وجعل الله الزمان نقطة لمحاسبة الإنسان، "وطوى بتفاصيله في زمن أكبر، حيث تتوالى الأيام والسنوات والقرون إلى نهاية حتمية هي زوال الدنيا، والتي يعتبرها المؤمن نقطة عبور إلى زمن مطلق أبدي إما الجنة أو النار"[5] وينبئ التفسير الدّيني للزمن إلى أنه اختبار للإنسان حتّى يُحسِن استغلال هذا الوقت الذي ينفلت من بين أصابعه دون أن يعلم.

أما المفهوم النّفسي للزمن فيتّجه إلى أن الزّمن كامن في وعي كلّ إنسان، غير أنّ كمونه في وعي المُبدِع أشدُّ إيلاماً وأعمقُ مدىً، وهو معطى مباشرٌ في وجداننا كما عرّفه برغسون وذلك حسب الأثر الذي يتركه فينا [6].

وارتبط المفهوم الفلسفي لتفسير الزّمن بتحليلات واستنتاجات، انتهت إلى عدم الزّمن، لأن الأشياء كامنة في ذاتها حيث يرى إخوان الصّفا: "أن الزّمان عِند جمهور النّاس هو مرور السّنين والشّهور والأيام والسّاعات، وقيل إنه مُدّة حركات الفلك، وقد نطق كثير من النّاس أن الزمان ليس بموجود أصلاً"[7].

ويتقارب هذا التّفسير مع تحليل صاحب كتاب الزّمان والسّرد الذي انتهى إلى عدم وجود الزّمان، لأن المستقبل لم يحن بعد، ولأن الماضي فات، والحاضر لابدّ ماض، ولكن مع ذلك نحن نتحدث عنه ككينونة، فنقول: إنّ الأشياء الآتية ستكون، والأشياء الحاضرة كائنة وستمضي، وحتى الماضي ليس لا شيء [8].

---

(1) انظر: المعجم المحيط، الصاحب بن عباد، ج2/ ص302.

(2) انظر: المنتخب من صحاح الجوهري، الفارابي، ص2166.

(3) انظر: لسان العرب، ابن منظور، ج13/ ص199.

(4) انظر، الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم، الألوسي ،ص20.

(5) البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام، بلغربي ، ص23.

(6) انظر: مفهوم الزمن في الفكر والأدب، الأطرش، ص7.

(7) البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظّلام، بلغربي، ص16.

(8) انظر: الزّمان والسّرد، بول ريكور، ص16.

الزّمن الرّوائي:

يحمل الزّمن الروائي معان عِدّةٍ فلمّا كان الأدب هو أكثر أنواع الفنون حساسية، تَلَقّى الزّمن باهتمام بالغ، ولأن الأدب فنٌ زمنيٌ بامتياز، "إذ صنّفنا الفنون إلى زمانية ومكانية"[1] فإنّ القصّ هو أكثر الأنواع الأدبية التصاقاً بالزّمن، ولأن الرّواية هي أكثر الفنون النثرية مرونة "كان الاهتمام بالزّمن أشد ما نلمسه فيها"[2] حيث استوعبت الرّواية هذا المُعطى السرّدي وأولته عناية فائقة، وتماشت مع تقنياته الفنيّة المختلفة في تشييد معمارها الفنيّ "فوظّفت الزّمن توظيفاً يعطيه دلالة وقيمة فنيّة"[3] وتستفيد الرواية من عنصر الزّمن في التقسيم وتعيين التواريخ الدقيقة وشبه الدقيقة للأحداث، والزمن في الرواية "وسيط الرواية كما هو وسيط الحياة"[4].

فالزمن الرّوائي "ليس محتوى تتكدس فيه الأحداث وإنما هو زمن يرتبط بنا وبحركات وجودنا، إنه الشخصية الرئيسة في الرواية المعاصرة بفضل استعمال العودة إلى الماضي وقطع التسلسل الزمني وباقي التقنيات الزمنية التي كانت لها مكانة مرموقة في تكوين بناء السرد حسب تعريف آلان روب غرييه"[5].

أهميّة الزمن:

ولا يمكننا إغفال أهمية عنصر الزّمان ودوره في ترتيب عناصر الرّواية وتنسيقها، فيظهر العمل الأدبي منظومة متكاملة، وتبرز أهميته في:

1- تطبيق عناصر فنية مثل السببية والتتابع واختيار الأحداث.
2- يحدد طبيعة الرواية ويشكلها، بل إن شكل الرواية يرتبط ارتباط وثيقاً بمعالجة عنصر الزمن [6].
3- الامتثال للزّمن أمر ضروري، "ولا يمكن أن تُكتب الرّواية بدونه، ولا يمكن للروائي أن يُنكر وجود الزّمن وهو ينسج روايته، بل يجب أن يتمسّك بخيوط حكايته ولو تَمَسّكاً طفيفاً"[7].

---

(1) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، قاسم، ص37.
(2) الزمن والرواية، مندلاو، ص19.
(3) تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، ص69.
(4) انظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً، مبروك، ص10.
(5) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص112.
(6) انظر: بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، قاسم، ص38.
(7) أركان الرواية، فورستر، ص42.

4- يحقق الزّمن عملاً جمالياً بحتاً في العمل الأدبي، حيث يتَمَكّن الكاتب من التّحوير واللّعب بالأزمنة، حيث يُمارس التّقديم والتأخير على الأحداث فليس بالضرورة أن تسير الأحداث بتتابع ومنطقية [1].

5- يُعَدُ الزّمن في العمل الأدبي مادّة خاماً وقاعِدة أساسية و"صورة قبلية تربط المقاطع الحكائية فيما بينها في نسيج زمني"[2] وهذا ما يجعل الزّمن من أهم العناصر الفنيّة.

6- تنبع أهمية الزّمن من عدم إمكانية إهماله، فلا يُمكن أن ننطلق بسرد حدث ما، ما لم نُحَدِد عتبة زمنية، وإلى جانب ذلك ارتبطت حداثة الرّواية بقدرتها على التّلاعب بالبنية الزمنية لدرجة أصبحت معها زمنية الأحداث عنواناً لتمييز نمط روائي من سواه [3].

فإذا عرفنا أن الرّواية تسرد الحدث ، والحدث في حد ذاته فعل ، والفعل يحدث في زمن ما، نصل إلى نتيجة أن الزمن عنصراً أساس في تشكيل الرواية وبنائها و هو أحد التّقنيّات الفنيّة السّردية التّي تهتم الرّواية بتوظيفها في معمارها الفنيّ من خلال الاستفادة من تقنياته الزّمنية كالترتيب والديمومة والتّواتر.

المطلب الثاني أنواع الزمن ومستوياته في رواية القمع

تتعدد أنواع الزّمن في رواية القمع،بين الطّبيعي والكوني الفلكي والتاريخي والنّفسي والإنساني .

أولاً الزمن الطّبيعي:

الذي يُشير إلى حركة الزّمن في الطبيعة، ولابدّ من وجوده في كلّ رواية، وهو زمن "غير متناهي الوجود، يسير دائماً نحو الأمام بحثاً في سيلانه عما سيأتي، وهو عبارة عن جريان منتظم، يمضي دائماً نحو الأمام بحركته، لا يلتفت إلى الخلف ولا يمكنه العودة إلى الوراء"[4] ويَتّضِح الزّمن الطبيعي بالأوقات كالفجر مثلاً فقد كان يرتبط في أذهان السّجناء بالموت، حيث كانت تتوَزّع الفرق المسئولة عن الإعدامات "**يتوزّع فريق الموت على العمل بِهمّة مُنذُ فجر اليوم يتأكدون من متانة الخشبات الثُّلاثية**"[5]. ويُشير المساء إلى ذِكرى الذين رحلوا وقت الفجر فيكونون كأقمار تُضيء عتمة الليل الحالك "**في اللّيل تُضيء الأقمار أراها بكامل أنوارها الناعمة تُرسل طيوفها هادئة ساحِرة، تبعث السّكينة في المهجع كلّه**"[6].

---

(1) انظر مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة، زايد، ص70.

(2) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص117.

(3) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص153.

(4) انظر: البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، يحياوي، ص5.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص171.

(6) المصدر السابق، ص174.

ثانياً : الزمن الكوني الفلكي:

الذي يُشير إلى إيقاع الزمن في الطبيعة ويتصف بالتكرار واللانهائية، فهو آلة قياس عمر الإنسان وأحداث الطبيعة، مثلما المسطرة آلة قياس المكان والمسافة، ونحن مجبرون على تجسيم الزمن الفلكي ليغدو محسوساً لنا[1] ويرتبط التّوقيت الزّمني الكوني بالألم والوجع والتّرقُب والانتظار، حيث ارتبطت التّواريخ بالقتل فكان "**النصف الثّاني من عام 1982م مغموساً بالأشلاء، مُشَبّعاً ببرك الدّماء، طافِحاً بالرّعب، كانت أرواحنا أرخص مِن الجُعلان حين تُسحق بالأقدام بكينا على أنفسنا، وبكينا من انتظار المجهول، وآلمنا انتظار العذاب أكثر من العذاب نفسه**"[2]. ويرتبط فصل الصيف بتوقيت مجيء العقارب، وتُعَد العقارب عدواً من نوع آخر ضد السّجناء "**نحن في فصل الصّيف يوم الثّالث من تمّوز 1978م، إنها الخامسة وست وثلاثون دقيقة، إنه ميقات العقارب**"[3].

وكان التّوقيت الزّمني يرتبط في أذهان السجناء بالألم والخوف والتّرقب والوجع "**كانت الأسماء غالباً ما تُذاع مِن السّاعة السّابعة حتّى الثّامِنة صباحاً وحين يأتي يوم السّبت أو الأربعاء، وتبدأ عقارب السّاعة تتجه إلى السّابعة كانت القلوب تبلغ الحناجِر تجفُّ الحلوق، ترتعد الفرائص حتّى استمرت عقارب السّاعة في الدّوران ووصلت الثّامِنة بلغت منازل الخوف والتّرقُب ذروتها، وحين تُغادِر الثّامِنة تبدأ النّفوس تهدأ رويداً، رويداً، وتبدأ القلوب تتخلّى عن رجفانها إلى استقرارها، فإذا وصلت التّاسِعة ارتحنا كأنّ جِبالاً مِن الهم قد أُزيحت عن كواهلنا!!!**"[4]. فالسّاعة السّابعة وحتّى الثّامنة ترتبط في أذهانهم بالإعدام فقد يكون نصيب أحدهم أن يُذاع اسمه أو أحد أقاربه، لذلك كان الأذهان في حالة ترقّب وانتظار.

ثالثاً الزمن التاريخي:

وهو الذي تتميز به بنية الرواية التقليدية [5] أما في الرواية فالزمن التاريخي يتجسد بذكر وقائع قريبة في حقيقتها من الوقائع التاريخية التي شهدتها المنطقة في أعوام ماضية، ومازالت تشهد حوادث مماثلة [6].

---

(1) العلامة والرواية دراسة سيمائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، النعيمي، ص79.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص108.

(3) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص53.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص218.

(5) انظر: إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، النعيمي، ص22.

(6) العلامة والرواية دراسة سيمائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، النعيمي، ص81.

"هل هو عام الرّمادة [1]!! يا ليت!! هل هو شِعب أبي طالب [2]؟! يا ليت هل هو قلعة الباستيل؟! يا ليت؟! هل هي محاكم التّفتيش؟! يا ليت!! عام الرّمادة أكثر شبعاً من أعوامنا هنا"[3].

أشار الكاتب في المقطع السّابق إلى أربعة أزمنة تاريخية تتشابه مع سجن تدمر السّوري، أول هذه الأزمنة عام الرّمادة الذي أصاب المسلمين في عهد الخليفة "عمر بن الخطاب رضي الله عنه" وأشار إلى الحِصار الذي لَحِق المسلِمين في شعب أبي طالب، وإلى سجن الباستيل الذي كان رمزاً للقمع والقتل، وأخيراً إلى محاكم التّفتيش التّي أقيمت ضد المسلمين في الأندلس حتى صَوّرَ ذلك جنود فرنسا في كتاباتهم وقالوا: إن الجنود الفرنسيين كانوا يصابون بالغثيان والقيء والإغماء، من تخيل أن هذه الآلات كان يُعذّب بها بشر [4].

ومن ذلك الزمن في البوابة السوداء وكانت جميع التواريخ التي وردت فيها هي تواريخ حقيقية ومنها الهزيمة العربية في تاريخ 5 يونيو 1967م بين الجيوش العربية و"الجيش الإسرائيلي" وأُطلق عليها حرب الأيام الستة أو نكسة حزيران، حيث هُزمت الجيوش العربية هزيمة نكراء وشكلت هذه الهزيمة جرحاً غائِراً في جسد الشعب العربي، وكشفت زيف الحكومات العربية، وانقلاب الصخيرات عام 1972م في المغرب على الملك الحسن الثاني، حيث قامت مجموعة من ضُبّاط الصّف في مدرسة أهرمومو العسكرية بمحاولة انقلابية استهدفت الملك في ذكرى ميلاده في قصر الصّخيرات.

رابعاً الزمن النفسي:

هو الزمن الذاتي المُتّصل بوعي الإنسان ووجدانه وخبراته فهو نتاج تجارب الأفراد، وبطبيعة الحال هذه التجارب تختلف من فرد لآخر، كما أن الزمن النفسي لا يخضع لقياسات وضوابط[5] كما نرى عِند السَّجين رجب إسماعيل "**كانت السنون الخمس الماضية كلها، بأيامها، بساعاتها**

---

(1) عام الرمادة المشهور سنة (18هـ) الذى أصاب الناس فيه مجاعة شديدة في شبه الجزيرة العربية لقلة الأمطار في عهد الخليفة عمر بن الخطاب، فكان يجلب إليهم الأقوات من الأمصار، ويأكل مما يأكله الناس، حتى ساءت صحته، فنصحه بعض أصحابه بأن يحسِّن من طعامه، ليقوى على العمل وإنجاز مصالح المسلمين، لكنه أجاب بقوله: «كيف يعنيني شأن الرعية إذا لم يصبني ما أصابهم؟، انظر: الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي، ج1/ ص100.

(2) انظر: الموسوعة التاريخية، ج1/ ص15، موقع الدّرر السّنية، إشراف الشيخ علوي السقاف.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص100.

(4) انظر: الأندلس من الفتح حتى السقوط، السرجاني، ج12/ ص14.

(5) البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق، يحياوي، ص5.

بدقائقها وحتى ثوانيها، عذاباً لا يحتمله إنسان"[1] ويكون الزمن النّفسي زمناً شخصياً خاصاً وفق رؤية الشّخصية وموقفها الخاص من الزّمن، حيث ينقل لنا إياد أسعد زمنه النفسي الخاص خلال الخمس سنوات التّي كانت مُدّة سجنه.

ويوضّح الكاتب الرؤية الخاصّة للزمن، حيث كان السُّجناء يقضون في العتمة الحالكة، فما كانوا يستطيعون تمييز الليل من النّهار، فقد كانت العتمة هي أسلوب التّعذيب للسُجناء، حيث يُقيم الليل إقامة دائمة في هذا المكان دون أن يرحل، أو يروا بصيصاً من نّور "**أكان اللّيل به، الأرجح أنّه كان فالليل سيكون صحبتنا ومرتعنا وعالمنا ومقبرتنا، كانت تلك أول معلومة بلغتني، فبقائي حيّاً، وتعذيبي واحتضاري، أمور مدوّنة على غِشاء اللّيل أدركت ذلك على الفور، كأنّي طالما أدركت ذلك، اللّيل، آه ملحفتي المنسوجة من غبار مجمّد، كان اللّيل كسوتنا كان الليل قد كفّ عن أن يكون هو اللّيل، فما عاد له نهار ولا نجوم ولا قمر ولا سماء، كنّا نحن اللّيل**"[2].

وحتّى لا يُصاب الإنسان بالجنون كان يناور الزّمن ويحتال عليه، لكنّ هذا الزّمن متواطئ مع الجلاّدين يتغلب عليه ويقهرهم "**كانت الزنزانة تدور بي وأنا مستسلم لها ... هدأ الدّوار، توقفت بين نفسي ونفسي ساءلتني ماذا أفعل؟! هل جننت؟! أجبتني سريعاً، لا يفعل المرء ذلك لينسى ليحتال على الزّمن، يدور عكس عقارب السّاعة ليقضي عليه، وحين يدور مع تلك العقارب يمتد به إلى ما لانهاية نحن في المصائب نصنع زمننا الخاصّ بنا نحاول أن نقطعه قبل أن يقطعنا، الزّمن عدو خفيّ لو لم "يكن كذلك لما حاولنا خداعه، وفي النّهاية نكتشف أنه يتغلّب علينا، يسرق أعمارنا المُنفلِتة من بين أصابعنا، ويتركنا حطاماً على قارعة الأيام!!**"[3].

خامساً الزمن الإنساني:

وهو زمن خاص، شخصي، ذاتي، نفسي إذ أننا نفكر في الزمن الذي يدخل في خبرتنا بصورة حضورية مباشرة[4] وفي هذا النّوع مِن الزّمن تربط الشّخصية بين مظاهر الوقت وتُسقِطه على حالتها الشّخصية، فإذا كانت الشّمس هي مصدر النّور والإشراق، والرّمز الذي يَدُل على صباح يوم جديد، فإن الشّمس في السّجن تُعتبر شاهِداً على الجرائم الإنسانية التي تُرتكب بحق

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص 219.

(2) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص8.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص45.

(4) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، قاسم، ص67.

السّجناء "**كانت الشّمس تهبط في الأفق لتَأذن لّليل بالقدوم، وكنّا نهبط معها، بل كنّا نهوي معًا؛ عفواً كانت الشّمس تهرب من منظرنا التّراجيدي لتسارع في إسدال اللّيل ستاره على الفضيحة الإنسانية التي تُمَثّل أمامها، وإذا كان للشّمس شروق بعد اللّيل، فإنّ ليلنا الذي جاء في ذلك اليوم لم تشرِق من بعده أي شمس، ولا حتّى نسينا من نحن، وظلّ يُغلّف قلوبنا حتّى ظننا أن النّهار لا يطلع إلا في الحياة الآخرة أولا يطلع أبداً ...**"[1] وفي المقابل فإنّ الليل قد ظلّ مؤشّراً على الغياب والضّياع والتّيه.

مستويات الزّمن الرّوائي :

من مستويات الزمن الروائي **(زمن القص)** أو زمن الأحداث، وهو الزمن الحقيقي أو الخيالي الذي وقعت فيه الأحداث، ويحدد بنقطة معينة، وينتهي بأخرى، وله طول محدد فعلياً أو اعتبارياً[2] ويُعَدّ هو الزّمن الحقيقي للأحداث في الواقع، حيث يتراوح زمن القصّ في رواية البوابة السّوداء من تاريخ **25 أغسطس سنة 1965م وحتى تاريخ 28 سبتمبر سنة 1970م** أي ما يُقارب خمس سنوات، أما رواية يسمعون حسيسها فإنها تَقُص معايشات سجين تَدمُري لِمُدّة سبعة عشر عاماً من العام **1980م وحتّى عام 1997م**، وتُغطّي رواية تلك العتمة الباهرة ثمانية عشر عاماً من حياة السّجين عزيز بنبين في الفترة الواقعة بين عام **1971م وحتى عام 1991م**.

و**(زمن الخطاب)** أي زمن السرد وهو تجليات تزمين الزمن الأول قص الأحداث، وفق منظور خطاب متميز يفرض النوع الأول ودور الكاتب في عملية تخطيب الزمن، حيث "يضع إسقاطاته وتغيراته على خط زمن القصة[3]. وعلى هذا النّوع الذي يضع الكاتب إسقاطاته وتغييراته الزمنية ويمارس عليه التّقديم والتأخير وفق رؤيته الخاصّة، وقد اخترتُ تحليل زمن الخطاب في رواية القوقعة؛ وذلك لأن الكاتب قسّم فصول روايته وفق الأشهر الميلادية مما سهّل عمليّة التّحليل والمقاربة **حيث بدأ من تاريخ إلقاء القبض عليه والتّحقيق معه في فرع المخابرات وكان ذلك بتاريخ 21 نيسان و22 نيسان و23 نيسان و24 نيسان، ثُمّ انقطع السّرد لِمُدّة ستة أشهر واستأنف السّرد بعدها من شهر آب ثم ... وانتهي في شهر تمّوز.**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص94.

(2) انظر: بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، المزاريق، ص15.

(3) إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة، النعيمي، ص64.

ومن الواضح أنّ هناك خلخلة زمنية في الإطار الزّمني للأحداث، ومع أنّ مصطفى خليفة قضى ثلاثة عشر عاماً في السّجن إلا أن مجموع الأحداث تُغطّي مُدّة زَمَنِيّة تُقَدّر بشهرين زمنيين، فمن الواضِح أنّه مارس التّقديم والتأخير وفق رؤيته ومنظوره الخاص للأحداث.

و(زمن الخلق) الذي يُشير إلى زمن كتابة الرواية، ومعرفته ضرورية لوضع الرواية ضمن سياقها التاريخي، والاجتماعي، فلا يوجد عمل قائم في الهواء، فكل عمل موصول بالظروف التي يحياها، ويُسَمّى بزمن الكِتابة[1] وهذا من الصعب العثور على تاريخ كتابة العمل الروائي إن لم يذكُر المؤلف التّاريخ الذي كتب فيه روايته، حيث لم تُشر أي من الرّوايات موضع الدّراسة إلى تاريخ الشُّروع في كتابة الرّواية **باستثناء رواية شرق المُتوسط حيث ذكر عبد الرّحمن منيف أنه بدأ في كتابة روايته عام 1972م.**

و(زمن القراءة): هو زمن لا ينعكس، والذي يحدد إدراكه مجموع الأحداث في بنية الرواية، وقد يكون عنصراً أدبياً شريطة أن يأخذه المؤلف في حسبانه داخل القصة، كأن يُعلّق في بداية الصفحة بأن الساعة تُشير إلى العاشرة صباحاً[2] وزمن القراءة هو الذي يتعلق بالمُدّة التي تستغرقها قراءة النّص الرّوائي، أي زمن قراءة النَّص.

(1) انظر: مقدمة في النقد الأدبي، الطاهر، ص433.

(2) مفهوم الزمن في الفكر والأدب، الأطرش، ص10.

المبحث الثاني
المفارقات الزمنية

يخضع ترتيب الأحداث إلى مبدأ السّببية والتّرتيب، حيث يُشير زمن القِصّة إلى التتابع والمنطقية في عرض الأحداث، ويُعَدُّ زمن القَصّ هو المادّة الأولية للأحداث في الواقع، أمّا زمن الخِطاب فيُشير إلى نقطة الإبداع لدى كلّ ناقِد، حيث يُمارس التّقديم والتّأخير، ويتلاعب بإحداثيات الزّمن وفق رؤيته ومنظوره الخاص، وأي شكل ينتج عن هذا الاختلاف الحاصل بين الزّمنيين يُفرِز ما يُسمّى بالمُفارقة الزّمنية وهي التّسمية التي أطلقها جيرار جنيت، بينما أسماها تودورف التّشويهات الزّمنية، ووردت في معجم مصطلحات نقد الرواية تحت مُسَمّى مخالفة الزّمن[1] وسُمّيت في موضع آخر المفارقة السّردية[2] وتُرَجّح هذه الدّراسة تسمية جنيت كونها الأنسب، ويرجع التّلاعب في المحور الزّمني وإحداثياته في الأصل إلى المُخرجين السينمائيين، حيث يقومون بتصوير المشاهد كلاً على حِدة ومن ثم يقع تركيب المُصوّرات[3] وتُحدِث المفارقة في النّص السّردي غايات فنّية وجمالية في القِصّة أو الرّواية.

ويُعَدّ التّرتيب من أهم المحاور التي تنتج عن المفارقة الزّمنية، ويقصد به "المسار الزمني في سياق الرواية من حيث الاستحضار أي استحضار الماضي في زمن الحضور، والاستباق أي تداعي المستقبل في زمن الحضور"[4] حيث يُشير الاسترجاع إلى توقف الزّمن الحاضر والعودة إلى الماضي لغايات فنية يحدِثها الكاتب في نصه، ويشير الاستباق إلى القفز إلى الأمام وسرد أحداث لم تصل إليها مجريات الرواية بعد، وتتلخص أنماط الترتيب في نمطين فهو إما أن يكون استرجاعاً لأحداث ماضية أو استباقاً لأحداث لاحقة وكل مفارقة سردية يكون لها مدى واتساع [5].

المطلب الأول الاسترجاع

وهو تقنية سردية زمنية تتمثل في الإشارة إلى الماضي السّابق لِزمن الرّواية، ويؤدي في النّص غايات فنّية وجمالية، ويساوي زمن النّص في حالة الاسترجاع صفراً، وتستخدم عدة مفردات للدلالة عليه أهمها وأكثرها شيوعاً؛ الاستذكار والسوابق الزمنية والعودة إلى الوراء

---

(1) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص50.

(2) انظر: أبحاث في الرواية العربية الجديدة، مفقودة، ص8.

(3) انظر: نظام الزمن السردي رواية الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي للطاهر وطار، ص3.

(4) بناء الزمن في الرواية العربية المعاصرة، مبروك، ص23.

(5) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، لحمداني، ص74.

والارتداد إلى الماضي ويقصد منها جميعاً نفس الدور والوظيفة التي يقوم بها الاسترجاع داخل النص الروائي، وترجّح هذه الدّراسة مصطلح الاسترجاع لأنه الأكثر استخداماً "ويُقصَد به تداعي الأحداث الماضية التي سبق حدوثها لحظة السرد، واسترجعها الراوي في الزمن الحاضر (نقطة الصفر) أو في اللحظة الآتية للسرد، وغالباً ما يستخدم الراوي الصيغة الماضية، لكونه يسرد أحداثاً ماضية، على أن هذه الأحداث تتغير وفقًا لطريقة السارد"[1] ويتحقق الاسترجاع في الرواية بوسائل عِدّة منها الارتداد إلى الماضي عبر تقنية (Flash Back)[2] وقُسِّم الاسترجاع إلى عِدّة أنواع أبرزها: الاسترجاع التام والجزئي والخارجي والداخلي والمزجي، والمختلط، والسار والمؤلم، والمحايد وسوف تهتم هذه الدراسة بالحديث عن أكثر هذه الأنواع حضوراً في نصوص رواية القمع.

الفرع الأوّل/ الاسترجاع الخارجي:

الاسترجاع الذي يقع خارج إطار الزمن الحكائي للرواية، ويلجأ الكاتب إلى هذا التّقنية تقديم خلفية عن الأحداث الحاضِرة وإعطاء معلومات للقارئ عن الشّخصيات فغايته الأساسية هي "تنوير القارئ بخصوص بعض الأحداث السابقة[3] التّي تتعلق بالأحداث الحاضِرة واستحداث الكاتب لهذه التّقنية يؤدي وظائف بنيوية داخل النصوص، ويسمي "جنيت" الاسترجاعات الخارجية غيرية القصة"[4] لأن سعتها تكون خارج إطار الحكاية الأولى، وغالِباً ما تَرِد الإشارة إليه بِكلمة أذكر واشتقاقاتها اللغوية، وقد ورد الاسترجاع الخارجي في مواضِع كثيرة ومُتعدِدة في رواية القمع "**تَذَكّر أحمد الصافي ما كتبه ناقد كبير حول قصته الأخيرة المنشورة، في إحدى المجلات العربية، وتأكيده على المستوى الرّفيع الذي تتمتع به هذه القِصّة في الأدب العربي... تذكر كلمات قالتها له إحدى طالبات الجامعة التي صادفته في الطّريق العام وسط العاصمة... فأقبلت راكضة تُسابق خطواتها بعد أن كانت تجاوزته وأقبلت مُشرعة بهجتها على عرض الشارع/ الأستاذ أحمد: ابتسم قال بعينه قصتك الأخيرة بتجنن يا أستاذ بتجنن، وعلى الرغم من أنه لم يرضَ عن تعبيرها النّقدي المُتمثل في كلمة "بتجنن" إلا أنه أحس أنه كاتب يقرؤه الناس ويُعجبون به**"[5] تُرَكّز رواية عو على موضوع قمع المُثَقف وتغيير مساره الأدبي من أديب يُعجب النّاس به، وله العديد من المؤلفات والأعمال الأدبية التي تنال إعجاب النّاس، إلى صحفي عادي

(1) بناء الزمن في الرواية العربية، مبروك، ص24.

(2) تحليل الخطاب، يقطين، ص170.

(3) بنية الزمان في رواية شرفات بحر الشمال، نصيرة، ص17.

(4) خطاب الحكاية، جنيت، ص61.

(5) رواية عو، نصر الله، ص14.

يعمل في جريدة ويكتب زاوية معيّنة كلّ يوم، وإنّ حجب أحمد الصّافي عن الكِتابة الأدبية يشبه الإنسان الذي يوضع في قالب لا يناسبه، وكتابة لا تُمَثّله، وتذَكّره لهذا الموقف يُعَبّر عن الرغبة الجامحة التّي تَعُج بداخله وتأبى أن تفارقه، ويقع هذا الحدث خارج إطار الرّواية لأنها تدور حول الصّراع بين الجنرال والمثقف، وهذه الأحداث وقعت خارج مجريات الرّواية، وإن كانت حاضِرة الصّلة والأثر بواقع الكاتب الصّافي لِبيان الهوّة التّي سقط بها هذا المُثَقّف.

ويسترجع السارد في مجريات الرّواية الحديث عن صديقه "**وتذكّرت يحيى ذلك الصّديق الذي تخَرّج من كُلِية الزراعة ثُمّ التحق بمعهد الطّيران المدني وصار طيّاراً وزاد دخله، وتزوج زميلة له من الكُلّية وأنجب بنتين ظريفتين إحداهما سُمَيّة على ما أذكر**"[1] فيحيى كان السبب في إلقاء القبض على الشَّخصيّة الرّئيسة والتحقيق معها وسجنها فيما بعد، وتذكره لهذا الصّديق يقع خارج إطار الحكاية فأحداث الرّواية جميعها تدور حول قصة أحمد رائف ورحلة العذاب التي تعرّض لها داخل السّجون، وقِصّة يحيى حسين وزواجه وإنجابه تقع خارج إطار الرواية وأحداثها.

واسترجاع حديث السّارد عن إحدى أبطال قِصصه يقول :"**وتَذَكّر سليم البحري أحد أبطال قصصه التي نشرها في بداياته وتناول قصة سجنه**"[2]

إن استرجاع أحمد الصّافي لأحد أبطال قِصصه، استرجاع خارجي لأن أحمد الصّافي في زمن الرّواية لم يعد يُمارس الكتابة القصصية إنما كان يمارسها فيما مضى.

"**وتذكرت ساعتها حِكمة تقول: لا تدخلوا من الباب الضّيّق**"[3] فتذكّره لهذه الحِكمة هو نوع من الاسترجاع الخارجي؛ لأن لا علاقة لأحداث القِصّة بهذه المقولة فهي استعادة من الّذاكرة فرؤيته للباب الصّغير جعلته يتذكرها ويسترجعها، وربّما رَمَز الكاتب إلى أن الباب الصّغير يُشير إلى الغموض والسّرّية، لأنه يعلم مُسبقًا عن نوع العذاب الذي ينتظره خلف هذا الباب.

لم يذكر أحمد الصّافي والدته مباشرة داخل الرّواية لكنّه رحل إليها بوعيه " **تَذكّر أمّه لأول مَرّة ... منذ زمن لم يتذكره، ظلّ يدفعها إلى تلك النّقطة التي لا تعود فيها مرئية**"[4] لذا تُعَدُّ من أنواع الاسترجاع الخارجي.

ويسترجع قول أحد أساتِذته أثناء دراسته للإخراج السّينمائي في فرنسا، خلال مشاهدته الأحداث التي تجري أمامه، فكانت طبيعة الأحداث التّي تجري هي السّبب في استدعاء ذكريات

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص27.

(2) رواية عو، نصر الله، ص20.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص27.

(4) رواية عو، نصر الله، ص135.

الجامعة "**أتذكر قولاً لِأحد أساتِذتي المرموقين: إنّ الحدث مهما كان صغيراً فإنّ المُخرِج الجيّد يستطيع أن يصنع منه فيلماً جيّداً، الحدث هو الهيكل العظمي وعلى المخرج إكساؤه باللّحم والثّياب**"[1] فقد ذكر السّارد كيف تحوّل مشهد الأشخاص وهم يتخاطفون قِطع اللّحمة في المرّة الوحيدة التي جلبوا لهم في المهجع لحماً، فقد استرجع هذه المقولة لأن المشهد أثار حنقه فتساءل بينه وبين نفسه ما الذي يدفعهم إلى التّخلّي عن الذّوق واللّباقة في التّعامل فيما بينهم، فتحدّث حِسّه المِهَنيّ، فالاسترجاع في هذا المقطع ارتبط بمُثير هو مشهد السُّجناء وهم يتخاطفون قِطع اللّحم فلولا وجود رئيس يُنَظّم عملية التّوزيع لتحوّل المهجع إلى غابة.

الفرع الثّاني/ الاسترجاع الداخلي :

هو استرجاع الكاتب لأحداث وقعت داخل إطار الرواية الحكائي وتناوله ضمن أحداثها، وَيُسَمّي هذا النوع من الاسترجاعات "بمثليّة القِصّة"[2] لأنها "تستعيد أحداثاً وقعت ضِمن زمن الحِكاية"[3]، حيث "يرتد إلى ماضٍ لاحق لمنطلق الرواية وبدايتها"[4] ويحتاج الروائي الاسترجاع الدّاخلي نتيجة؛ لتضخم الأحداث الحاضرة، مِمّا يوجب عليه إيقاف زمن السّرد الحاضر والاستعانة بالأحداث الماضية لمعالجة هذا التّضَخُّم[5] وقد وظّفت روايات القمع هذا الاسترجاع بشكل كبير ،وأبرز ما نجده على هذا النّوع مِن الاسترجاع ما ورد في "رواية عو" استرجاع أحمد الصّافي "... **مقاله الأخير غير الموقع الذي يتصدّر الصفحة الأولى** ... "[6] ويقع هذا المثال ضمن الاسترجاع الدّاخلي، لأن كتابة المقالات الصّحفية أصبحت ضِمن نِطاق عمل أحمد الصافي بعد أن أصبح صحفياً.

وكانت محاولة السُّجناء التّحايل على الزّمن والتأقلم على الحياة داخل هذه الحيّز المكاني والزّماني، جعلتهم مع مرور الوقت يُرتّبون حياتهم على هذه الوتيرة؛ وكان هذا بسبب الانقطاع عن الخارج، لكن حينما لاحت ذكرى الخارج "**تَذَكّر الجميع أنّ هناك حياةً أُخرى خارِج هذا القاموس اللّغوي الضّئيل، وأَنّها هي الأصل، وما هُم فيه طارئ عابر**"[7] استعادوا هذه الحياة التي لطالما خبأوها في أعماق قلوبهم.

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص22.

(2) خطاب الحكاية، جنيت، ص61.

(3) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص 19.

(4) بنية الزمان في رواية شرفات بحر الشمال، نصيرة، ص17.

(5) انظر: تقنيات السّرد الروائي بين النظرية والتطبيق، يوسف، ص112.

(6) رواية عو، نصر الله، ص17.

(7) رواية القوقعة، خليفة، ص184.

وتذكر الجنرال أن "**إسرائيل" لم تُعلن أيّ خبر يتعلق بعمليات ضدّها خلال اليومين الماضيين**"[1] ويُعَدُّ هذا النّوع من الاسترجاع الدّاخلي لأن مجموعة من الشباب الفدائيين قاموا بعملية عسكرية داخل مُعسكر للإسرائيليين وتكلّلت هذه العملية بالنّجاح، لكنّ "إسرائيل" كعادتها لا تعترف بالخسائِر.

ويسترجع السّارِد أثناء الحديث مع سوزان عائلته: "**أنا ابن عائلة عربية تدين بالمسيحية وتدين بالمسيحية والمذهب الكاثوليكي، نصف العائلة يعيش في باريس، سوزان أيضاً ابنة عائلة عربية، ولكن عائلتها كانت قد هاجرت وتعيش في فرنسا، أصبحنا صديقين حميمين في السنتين الأخيرتين من دراستي**"[2] وكان هذا بسبب إلحاح سوزان على أن يبقى معها في باريس حيث تعيش، لكنّه صمم على العودة إلى وطنه، وتسترجع أنيسة هدى خطيبة رجب التي كانت ترفض الزّواج بأي شخص آخر غير رجب "**أتذكّر أنّها قالت: سأقتُل نفسي يا أنيسة، لا أطيق أن يلمسني أحد، وإذا أرغموني على أن أَتَزَوّج غير رجب، فلن يفرح بي رجُل، سأقتُلُ نفسي**"[3] لكنّها لم تبق على تصميمها فسرعان ما استجابت لضغوط أهلها وتزوجت شخصاً آخر، وتركت رجب للذكرى.

الفرع الثالث/ الاسترجاع المزجي:

وهو الاسترجاع الذي يجمع بين الاسترجاع الدّاخلي والاسترجاع الخارجي، حيث يبدأ من نقطة قبل بداية الرّواية ويمتد لِيَشمل مُجريات الرّواية وأحداثها، ويكون نقطة مادة سابقة لبداية الرواية ونقطة سعته لاحقة لها[4] ويُسَمّى بالاسترجاع المُختلط، وتناولت رّوايات القمع هذا النّوع من الاسترجاع، ومنه ما رأيناه في رواية "عو"، تَذَكُّر (فتنة) زوجة أحمد الصّافي ألا تقاطعه أبداً حين يعتزلها للكتابة "**ابتعدت فتنة بعد أن تذكرت أنها أوشكت أن تنسى عادة تعلمتها منذ بدء زواجهما؛ أن تتركه لوحدته ولنفسه كلّما أراد أن يخلو ليكتب أو يعتزل، أدركت ذلك مُتأخرة**"[5] فمهنة الكتابة هي أساس عمل أحمد الصّافي وحادثة مقاطعتها لزوجها هي سابقة لمجريات الرّواية، لهذا السّبب كان من الاسترجاع المزجي حيث جمع بين الداخلي الذي يتعلق بأحداث الرّواية والخارجي الذي يسبق أحداثها.

---

(1) رواية عو، خليفة، ص20.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص7.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص155.

(4) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص156.

(5) رواية عو، نصر الله، ص20.

وتناول السّارِد الحديث عن البرد في باريس ناتج عن قسوة البرد الصحراوي الذي ينخر العِظام، خاصة في ظل انعدام الملابس الكافية والفراش الدّافئ "**البرد الصحراوي أقسى من أي بَرد آخر، عشت أياماً باردة جداً في فرنسا، كانت الحرارة تصل إلى تحت الصفر، ولكن ذلك البرد يبدو مُهَذّباً، بينما البَردُ هنا وَقِح، صَفيق**"[1] مزج فيه بين ذِكرى الماضي الخارجي، وبين الدّاخلي من أحداث الرواية حيث البّرد الصّحراوي القاسي.

وتناول الحديث عن دكتور الجيولوجيا والتّعريف بدراسته وماضيه؛ لأنه أُصيب داخل السّجن بحالة من التّوحُد والانفصال التّام عن الواقع فما كان منه إلا أن اعتزل النّاس وبقي صامتًا طوال الوقت "**دكتور الجيولوجيا رجل في الخمسين من عمره ذهب إلى أمريكا لدراسة الجيولوجيا، نجح في دراسته وحاز على الدكتوراه بدرجة امتياز، عاد إلى البلد، وعند عودته ببضع سنوات تسلم إدارة واحدة من أهم المؤسسات العلمية، كان ميّالاً إلى التّدين يؤدي فرائض الدين بأوقاتها، يصوم ويُصلي، ذهب إلى مكّة للحج**"[2].

واسترجاع أحمد الصّافي الحديث عن قصة طفل الليلة الطويلة لأنها كانت من أحداث القصة حيث كانت السبب في تحريض أحد الشباب للقيام بعملية ضد العدو "**ومنه تَذَكّر كان الجرح فضيحتها والرداء الوحيد الذي يسترها، هكذا كانت مريم في طفل اللّيلة الطويلة، والجنرالات حولها، للحظة تمنى أن يقعا في كمين؛ لأن هذه هي الوسيلة الوحيدة التي يُمكن أن تُنقِذ حياة رفيقه الجريح** "[3] قصة طفل الليلة الطويلة هي إحدى قِصص أحمد الصافي الذي كتبها قبل أن يتم تدجينه وتحويله لصحفي، وقبل بداية الرواية، لكن كان يُشار إليها في صفحات الرواية.

ويسترجع السارد ماضيه وحياته السابقة "**استعرضت الماضي عشرات المرات، أدق التفاصيل، تفاصيل كان لا يمكن أن أتذكرها، ولو عِشت عشر حيوات** [4] **خارج هذا المكان، أستعيد كل ما هو سعيد ومُبهِج، كل ما هو جميل في الخارج**"[5] والغوص في الماضي واستعراض تفاصيله وأحداثه ما كانت لو لم يكن خليفة خارج هذا المكان.

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص81.

(2) المصدر السابق، ص20.

(3) رواية عو، نصر الله، ص61.

(4) حيوات: جمع كلمة حياة ومثناها حيوان.

(5) رواية القوقعة، خليفة، ص111.

الفرع الرّابِع/ وظـائف الاسترجاع:

يؤدّي الاسترجاع بأنواعه كافّة مهاماً مُحدّدة داخل النّصوص التّي توظِفه وتُحسِن استخدامه، فقد:

1- يُستخدم لِسَدّ الثّغرات و"ملء الفجوات التي خلفها السَّرد وراءه كما تساعد على فهم مسار الأحداث"[1] ومن أهم وظائفه تقديم شخصيات جديدة دخلت عالم الرواية، حيث يُقَدّم هذه الشّخصيات ويُعرّف عنها، ليخلق عند القارئ خلفية "**تقدّم خِلالها طبيب كهل أشيب الشّعر وسيم القسمات، عيناه صغيرتان برّاقتان، عيناه عسليّتان دافِئتان دهِشتان قليلاً**"[2] إن تقديم الحديث عن الطّبيب لأنه شخصية جديدة تناولتها الرّواية تَحدّت عنها السَّارِد خلال تناوله الحديث عن الأمراض التّي عجّت بالمكان، فتقديم الحديث عن هذه الشّخصية تركت خلفية عند القارئ عن هذا الطّبيب ومعاملته الحَسنة معه، والاعتناء به.

2- يعمل الاسترجاع على تزويد القارئ بمعلومات حول سوابق شخصية جديدة دخلت عالم القِصّة[3] مثل نسيم الذي أصبح صديقاً حميماً لشخصية السَّارد بعد أن عاش عُزلة مُطلقة لسنوات طويلة "**نسيم بجوهره فنّان وشاعر، مرهف الإحساس، يَتَلَمّس الجمال في مواطنه كانت أمنية حياته أن يَدرس الفنّ التشكيلي لكنّ ضغط الأهل أجبره على دراسة الطّب، ورغم ذلك فإنه ترك الطّب لِمُدّة عام كامِل عندما كان في السّنة الرّابِعة واشترك مع فنّان آخر في متحف بباريس، وعاد أبوه ليجبره على العودة لِدِراسة الطّب**"[4] ويُقَدّم السَّارد، فقد منح الاسترجاع القدرة على التّعرّف على هذه الشَّخصية وأعطى معلومات كثيرة عنها فكان نسيم الذي قاسمه أوقاته، وجدد روحه وحياته بعد سنوات الحِرمان والعُزلة والانقطاع عن التّعامُل.

3- يفيد الاسترجاع في التّعريف بشخصيات اختفت ثم عادت مرة أخرى[5] "**العميد رجل يستحق المحبة بعد أن استحق الشّفقة في اليوم السّابِق، رجلٌ في أواسِط الخمسينات من عمره أصلع إلا من بعض الشّعر الذي وخطه الشّيب على جانبي رأسه نحيل الجسم غير أنّه مشدود في الجزء الأعلى من ظهره انحناءةٌ خفيفةٌ يُمكن تمييزها أكثر إذا مشى، هادئ**

---

(1) تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006م، ديب، ص196.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص ص171، 186.

(3) تقنيات السرد الروائي في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص83.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص223.

(5) تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994-2006م، ديب، ص196.

يتبسّط في الكلام لمن يرتاح له، أسمر الوجه صاف، رخيم الصّوت، واثِق البَسمة، كان أباً لِكُلّ من في الغُرفة"[1].

فقد كان العميد إحدى الشّخصيات التّي تناولت الرّواية الحديث عنها في صفحاتها الأولى خلال حفلة الاستقبال حيث تَعَرّض للمذلة والمهانة وأجبروه على شُرب مياه المجاري، وتعرّض للضّرب والإهانة واستعادت الرّواية الحديث عنه مرّة أخرى لأنه تَولّى رئاسة المهجع فيما بعد، وتقديم الرّواية الحديث عن شخصية العميد، فمواصفاته هي التّي أهّلته لِقيادة المهجع فيما بعد.

4- يعمل الاسترجاع على استدراج الوقائع الماضية التي يغفل عنها المحكي الأول، ويتم تطعيم الحاضر بمجموعة من المعطيات الضرورية حول الأحداث الماضية وخلفيات الشخصيات مما يساعد على إضاءة المشاهد للقارئ وتمكينه مما يعينه على فهم جوانب العمل [2].

"كنت وأنا في فرنسا قد سمعتُ أنباء عن اضطرابات سياسية، تحصل هنا، وأنّه هناك حِزباً. ..يقوم ببعض حوادث العُنف هنا وهناك، ولكنّي لم أعر هذه الأنباء أية اهتمامات، وبقيت مُبهمة فلم أعرف التّفاصيل، ولم أكُن يوماً مِن هواة نشرات الأخبار أو العمل السّياسي المُنَظّم، رغم أنني كُنت في المرحلة الثانوية، وما تلاها قريباً مِن الماركسيين ومُتَأثّراً بأفكارِهم، خاصّة أفكار خالي الذي كان على ما يبدو يحتلّ مركزاً قياديّاً مُهِمّاً في الحِزب الشّيوعي"[3].

5- يهتم الاسترجاع بإدراج الأحداث الماضية، فالمقطع السّابق يوضّح لنا أن السبب في سجن السّارد هو أن البلاد تَمُر بمرحلة اضطرابات سياسية، وتشهد حالات العُنف، وأن ميوله ليست سياسية فهو لا يتابع أخبار البلاد ولا يهتم بها، كما وضح لنا انتماءه السّياسي، حيث يميل إلى الفكر الماركسي.

المطلب الثّاني : تقنيّة الاستباق

هو النّوع الآخر للترتيب الناتج عن المفارقة الزّمنية وهو على خلاف الاسترجاع الذي يعني العودة إلى الوراء، فإن الاستباق يعني القفز إلى الأمام وسرد أحداث وإشارات زمنية لم تصلها نقطة سرد الأحداث بعد، وقد استعملت مفردات عدّة للدّلالة على الاستباق في مختلف الأعمال النقدية منها الاستشراف والقبلية والتوقع واللواحق الزمنية والقفزة إلى الأمام والوثبة الزمنية وجميعها مصطلحات تدل على نفس التّقنيّة، وتُرجّح الدّراسة استعمال لفظة الاستباق، الذي

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص103.

(2) تقنيات السرد الروائي في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص83.

(3) رواية القوقعة، خليقة، ص22.

يُعَرّف بأنّه "عملية سردية تتمثل في إيراد حدث آت، أو الإشارة إليه مسبقاً"[1] أو يُقَدّم ذكره في الحديث، وقد يُراد بالاستباق الأحداث التي يُتَوَقّع حدوثها، ويتحقق الاستباق بأكثر من طريقة، منها توقعات الشخصيات لما سيحدث أو تخطيطاً للمستقبل، أو أن يتم من خلال الراوي بضمير المتكلم الذي يعرف كل الأحداث قبل البدء بقصها، وبالتالي يستطيع أن يعرف كل الوقائع[2]، وتتعدد أنواع الاستباق حسب كل ناقد ورؤيته ومنهجه ومن هذه الأنواع الاستباق التام والاستباق الجزئي والدّاخلي والخارجي والمختلط.

الفرع الأوّل/ الاستباق الخارجي:

وهو الاستِباق الذي يتجاوز زمنه حدود الحكاية، يبدأ مِن الخاتِمة ويَمتَدّ بعدها للكشف عن مآل بعض المواقِف والأحداث المهمة، وتتلخص وظيفة هذا النوع من الاستباقات على أنها ختامية كونها تصلح للدفع بخط عمل ما إلى نهايته المنطقية[3] حيث يقوم بوثبة زمنية تنقلنا لِأحداث لن يبغلها النّص إلا بعد صفحات أو فصول فمن الإمكانات المُتاحة للروائي التلاعب بالأحداث، وقد برز هذا النّوع في رواية القمع كما ورد في رواية "تلك العتمة الباهرة" على لسان السَّارِد في حديثه عن الحجر الأسود "**سأُغادر الحُفرة، سأذهب للمس حجر الكَعبة الأسود في مكّة والحجر الأسود، ذاك حجر البِدء الذي حَفِظَ بصمة إبراهيم، والذي تختلط ذاكرته بذاكرة العالم هو الذي خلّصَني**"[4] فالصّراع الذي كانت تعيشه الشَّخصية جعلها ترتكز على الحجر الأسود كنقطة انطلاق ليتجاوز بها العذاب الذي يحياه يومياً، ويندرج هذا الاستباق تحت النّوع الخارجي الذي يتعلق بمجريات الرّواية وكان على شكل تَطَلُّعات للشخصية كي يزول الألم.

الفرع الثّاني/ الاستباق الداخلي:

هو الذي لا يتجاوز خاتمة الحكاية، ولا يخرج عن إطارها الزّمني، حيث يطرح هذا النوع مشكل التداخل (المزاوجة) الممكنة بين الحكاية الأولى والحكاية التي يتولاها المقطع الاستباقي[5] وقد ذُكِر في صفحات الرواية الأولى على لسان الجنرال "**قال لم أفعل ما فعلت حتى الآن لكي أسير في الشّوارع محفوفاً بالحرس**"[6] هذا يُوَضّح أن الجنرال يتّخذ من القمع أسلوباً في سياسة الحُكم، وإخماد أصوات المُعارضة، مما جعله يسير بدون الحرس وبلا خوف، وأخبر بهذه

(1) تحليل الخطاب، يقطين، ص176.

(2) المرجع السابق.

(3) انظر: التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص156.

(4) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص60.

(5) رواية تلك العتمة الباهرة ، بن جلون ، ص157.

(6) رواية عو، نصر الله، ص7.

المعلومة. وفي صفحات الرواية الأولى أخبر الراوي أنه سيقضي سنوات طويلة "**تتخدّر اليُسرى، لم أعُد أستطيع الاحتمال أُغامر ... أُبَدّل لم يَحصُل شيء لم ينتبه أحد، أشعر بالانتصار! بعد سنين طويلة من السّجن مُستَقبَلاً، سأكتشف أنه في الصّراع الأبدي بين السّجين والسّجان، كل انتصارات السجين ستكون من هذا العيار**"[1] حيث تكون أبرز إنجازات السّجين هي أن يُغافِل الحارس، أو اختلاس النّظر إلى الحراس أو اكتشاف أبعاد المكان، أو رفع الرأس مثلاً وهو مِن المُحرّمات، أو أداء الفروض والصلوات، وعن المُدّة التي قضاها في السّجن أخبر أنه قضى أربعة عشر عاماً "**إلى الآن بعد أربعة عشر عاماً مضت على تلك اللحظة، لم أستطع أن أفهم أو أتصور كيف أنّ أيوب قد حَشَرني في ذلك الدّولاب الخارجي للسيارة، بحيث أصبحت رجلاي مُشرعتين في الهواء، لا أستطيع الفكاك مهما حاولت ولا كيف انتزع حِذائي وجواربي!**"[2] وأخبرنا أنّه عاش في عُزلة مُطلقة داخل المهجع واستثناء من أبسط متطلبات الحياة العادية التي يمارسها السّجناء داخل المهاجع "**أمّا في المرّة الثانية فإنها ستكلفني سنوات طويلة من العُزلة المُطلقة ومعاملة كمعاملة الحشرات، لا بل أسوأ منها**"[3].

الفرع الثالث/ أنماط الاستباق:

ومن أنماط الاستباق أن يكون على **شكل تمهيد** حيث يأخذ هذا الاستباق صيغة تطلعات مجردة تقوم بها الشخصية لمستقبلها الخاص فتكون المناسبة سانحة لإطلاق العنان للخيال ومعانقة مستقبلها، واستشراف آفاقه، وتكون غاية القارئ توقّع حادث ما أو التّكَهّن بمستقبل إحدى الشّخصيات[4] ويتّضح هذا النّوع في تَطَلّعات السّجناء للحياة خارج السّجن، حيث يقوم السّجين بإعداد قائمة للأمور التي يُريد القيام بها خارج أسوار السّجن، وهي متطلبات الحياة البسيطة التي ما كان ليلقيَ لها بالاً "**حين أخرج من هذا الجحيم سأعبُّ من ماء الحياة ما يكفيني لكلّ الغيابات المحتملة؛ سأشرب من كأسها حتى الثّمالة، سأرقص في ساحاتها حتّى أدوخ سَأُعَوّض الحِرمان الذي لفّ كلّ خلية في جسدي إلى عطاء دائم سأتسلق كلّ الأشجار التي لم أتسلقها من قبل، سأشُم كلّ الورود التّي مرّرت بها دون أن أُعيرها التفاتي، وأملأ برائِحَتِها رِئَتي حتّى تسكرا عِطراً، سأركض في المسافات حتّى تأكل الأرض من قدمي، سأفتح ذراعيّ للشمس حتّى تسقُط بينهما...**"[5] يَتوعّد إياد أسعد بأن يعيش الحياة طولاً وعرضاً أن

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص15.

(2) المصدر السابق، ص16.

(3) المصدر نفسه، ص23.

(4) انظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جنيت، ص ص34-35.

(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص208.

يُعوّض كلّ النّقص والحِرمان الذي عاناه وهي أماني بسيطة كانت تُمَثّل تفاصيل الحياة خارج السّجن.

وقد يكون الاستباق على **صيغة التمهيد** : ترد الأحداث المُشار إليها مسبقاً كمشاريع أو نبوءات تقوم بها الشّخصية كمحاولة للإمساك بمستقبلها الشّخصي أو الجماعي، وقد يكون الاستباق في ذهن الشخصية "**عوت ذئاب قديمة في أعماقي، قلتُ لِقُسطنطين: هل أجدادك من بيزنطة؟! ماذا يفعلون لو رأوك هنا؟! يثورون من أجلك؟! يخلعون رقبة الرّئيس ويصنعون من فروة رأسه جِلداً لأحذيتهم؟! أم يُقَدّمون له الهدايا على الجمال لِتخرج من هذه الحُبوس؟! ماذا لو رأوا الحُفَر في قَدَميك الكريمتين؟ ماذا لو تحسسوا رُكبتك المُنزلِقة من مكانها؟! كانوا سيوجهون المَدافع مِن التّلال الحدودية ويقصفون دمشق، يقصفون الرّبوة أم المهاجرين أم نهر عيشة يا تُرى؟! أين ستدوي البوارید التي يحملونها على أكتافها؟! قُل لي يا قُسطنطين قل لي: لم يسمعني قُسطنطين، لم يَكُن أطرش، لم تتحرك شِفاهي؛ فقد قُلت هذا الكلام في عقلي!!**"[1] قسطنطين صرّوف هو شخص مسيحي يعيش معهم في المهجع، وكان حافِظاً للقرآن الكريم، والشّعر والمُعلّقات، وخصص له الكاتب فصلاً يتحدّث عن شخصيته، وهنا يتساءل عن ردّة فعل أجداده من بيزنطة لو رأوا ما يَتَعرّض له من تعذيب وتنكيل، ماذا لو رأوا آثار التّعذيب على جسده، وكانت هذه التّطلعات في ذِهن الكاتب فهو لم يُصَرّح بها إنما كانت تَدور في عقله.

وقد يأخذ الاستباق **شكل الإعلان** ويّتخِذ وظيفة الإخبار عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السرد في وقت لاحق[2] ويخبر بشكل صريح عن سلسلة الأحداث التي سيشهدها السّرد في وقت لاحق، وظيفته هو خلق مناخ من التّشويق لدى القارئ غير الإشارة السّريعة إلى حدث سوف يتم التّفصيل فيه لاحقاً فتخلق لديه حالة مِن التّرقّب في انتظار تَلَقّي الحَدَث بكامل معطياته وتفاصيله فيما سيأتي من سرد[3] ويكون الاستباق في هذا النّوع على شكل أخبار وتطورات يُخبرنا بها، تكون على صعيد السّرد "**حتّى بعد أن أمضى عشرة أعوام تقريباً في المُعتقل، لم ينس السيجارة، ازداد سعاله سوءاً، ورُبّما احتاج إلى بعض النيكوتين للتخفيف من وطأته**"[4] حيثُ أخبرنا الكاتب أن شوقه للتّدخين وعدم مقدِرته على الإقلاع عنه، كانت هي السّبب في موته بعد ذلك.

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص107.

(2) انظر: عودة إلى خطاب الحكاية، جنيت، ص ص34-35.

(3) بنية الشّكل الروائي، بحراوي، ص122.

(4) رواية تلك العتمة الباهرة، ابن جلون، ص107.

الفرع الثالث/ وظائف الاستباق:

1- يعمل الاستباق على خلق تفاعل بين القارئ والنص المقروء بتشويقه لما سيأتي حكيه من أحداث عبر الإشارة إليها مسبقاً، مما يجعل قلب القارئ مشدوداً ومتعلقاً في انتظار تحقق هذه الأحداث من عدمه[1]

2- يتيح له التكهن والتنبؤ بمصائر الشخصيات أو مسار الأحداث اعتماد على ما يبثه الراوي من إشارات خاطفة، سد ثغرة محتملة فيما سيأتي من أحداث [2] ومنه ما ذُكِر ضمن هذه الوظيفة المجزرة التي قام بها الضّابط وقتل خلالها أربعة عشر سجيناً، أخبرنا الاستباق عن سبب هذه المجزرة "**بعد ثلاث سنوات سيروي أحد القادِمين الجُدُد أنّ السّبب في هذه المجزرة هو أن التّنظيم المُسلّح قد أرسل تهديداً بالقتل للمقدّم إذا لم يُحسن من معاملة السجناء الإسلاميين**"[3] هذه المجزرة تركت ثغرة على صعيد السّرد فجاء الاستباق وسدّ هذه الثّغرة التي تركها السَّرد.

(1) تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص90.

(2) المرجع السابق.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص96.

المبحث الثالث

الحَركات الزَّمَنِيّة

تختص الحركة الزّمنية بقياس حركة السرّد وحركته من حيث السرّعة والبطء بين زمني القِصّة والخِطاب، حيث تتحكم فيه أربع حركات زمنية تحكُّماً تامّاً، فقد يطوي الكاتِب السنينَ في جملٍ قليلة، وقد يخص نزهة قصيرة مثلاً بصفحات عِدّة، هناك إذن في عملية السرد زمن يمضي ونص يُكتب[1] وقد يَقُص الراوي في مائتي صفحة ما جرى في سنتين وهكذا[2] إذن تهتم الحركات الزّمنية بقياس الحيّز الزّماني الذي يستهلِكه قصٌّ حِكاية ما، فقد يُسهب الكاتب في سرد أحداث مُعينة في النَّص الروائي وتستغرق صفحات كثيرة في حين أنها على الواقع مشاهد بسيطة لا تستغرق الثواني، وقد يختزل الكاتب سرد ما حدث في سنوات طويلة ببضع صفحات من نصّه، وهذه الحركات تتعلق بمقدِرة كلّ كاتب وكيفية توظيفها في متن نصوصه وتهتم الحركات الزّمنية بقياس مدّة الحِكاية بالقصّة المروية أي الزّمن الذي تستغرقه رواية قِصّة ما، "ويمكن قياس سرعة السرّد بالنّظر في العِلاقة بين مُدّة الوَقائِع، أو الوقت الذي تستغرقه وطول النّص قياساً بِعدد أسطره أو صفحاته"[3]، وقد استخدمت عدة مصطلحات للدّلالة على الحركة الزمنية منها المُدة والدّيمومة والاستغراق الزّمني والتّتابع الزّمني والإيقاع الزّمني، وتُرَجّح هذه الدّراسة مُصطلح المُدّة كونه الأكثر تقارباً مع النّقد العربي والأكثر استخداماً ووضوحاً مقارنة مع المصطلحات الأخرى، ويقصد بها تحليل العلاقة بين زمن الحكاية (المتن الحكائي) و(طول النص) المبنى ويُقاس الأول عادة بوحدات زمانية كالدقائق والأيام والأشهر، بينما تُقاس الوحدات السردية بالأسطر والجمل والفقرات والصفحات، فحيّز الحكاية أو المتن زماني، وحيز المبنى السردي مادي مكاني[4].

المطلب الأوّل حركات التسريع السردي

يستخدم الكاتب صيغاً حكائيه تختصر زمن النّص الروائي وتُقَلّص حجمه وتُسَرّع وتيرة السّرد لذا سُمّيت حركات تسريع، فقد يُوَظّف الكاتب في نَصّه تِقنيات زمنيّة لصرف النظر عن عجزه في قول شيء باللّجوء إلى المُختصرات، وإحداث قفزات فُجائية في الزّمن، وتتلخص هذه الاختزالات في تقنيتي الحَذف والتّلخيص، فإذا مرت سنوات بدون أن يحدث شيءٌ مهمٌ فيها، فإن

---

(1) العلامة والرواية، دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد لعبد الرحمن منيف، النعيمي، ص82.

(2) انظر: تقنيات السرد في ضور المنهج البنيوي، العيد، ص124.

(3) البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، قواسمة، ص161.

(4) انظر: ثنائيات السرد، دراسات في المبنى الحكائي العربي، شوابكة، ص209.

الكاتب لن يخاف عندئذ من ترك فراغ في قصته والتّجاوز عنه، وسوف يرخي سدول الصمت على هذه الفترات المجدبة[1] لأنها فترات زمنية ميّتة على سبيل الأحداث، ولا حاجة لسير النّص بِذِكرها، إنما يكتفي فقط بإخبارنا أنّ سنوات مرّت وقد لا يشير الكاتب إلى تِلك الفترات.

الفرع الأول/ الحذف :

وهو أوّل التّقانات التي تختزل الزّمن الرّوائي وتُقلّص حجمه، وهو أن يمرّ الرّاوي عن مُدّة زمنية مُقَدّرة، دون أن يتطرق إلى ما جرى فيها من أحداث، ويُسَرّع الحذف حركة قصّ الأحداث، وتُسَمّى هذه الحركة القفز لأن الكاتب يكتفي بالقول إن هناك سنوات أو أشهراً مرّت دون أن يذكر الأحداث التي وقعت خلالها عن طريق قفزات فجائية في الزّمن [2].

وتُستخدم مُصطلحات عِدّة للدلالة عليه كالقفز والإسقاط والثغرة والإغفال والطَّي، وترجح هذه الدّراسة مفردة الحذف كونها الأوضح، ويُعَدُّ مفهوم الحذف من "المصطلحات المتداولة في الدراسات اللغوية والبلاغية وعلى وجه التحديد الدراسات النحوية، ويستخدم غالباً للدلالة على إسقاط المتكلم مكوناً أو أكثر من مكونات الجملة"[3]. ويكون الحذف "كلما كانت هناك وحدة من زمن القصة مسكوتٌ عنها في السرد كلية، أو مشار إليه بعبارة زمنية تدل على موضع الفراغ الحكائي"[4] ويكون الزمن على مستوى القص ويساوي صفراً ، بينما الزمن على مستوى الوقائع يساوي زمناً طويلاً [5].

وتتعدد أنواع الحذف كما تعددت مُسمياته كالحذف الصريح والحذف الموصوف، والحذف الافتراضي أو الضّمني.

- **الحذف المُحَدّد:** وهو ذاك الذّي يُصرّح عند وجوده مع تحديد مدّته أو من غير تحديد مدّته ويأتي الحذف الصّريح على صورة تلخيص سريع جدّاً كأن يقول الكاتب انقضت بضعة أعوام [6] فعندما يشار إلى المدة المحذوفة بعد مرور سنتين، فقد يَذكُر السّارِد إشارات مُحدّدة إلى الفترة الزّمنية التي تستغرقها الأحداث في اتجاهها نحو المُستقبل أو في تراجعها نحو الماضي مثل قوله: "**ومضت تسع سنوات أو بعد مرور خمسة أشهر**"[7] حيث أشارت

(1) انظر: البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية نماذج من الرواية السعودية، المُرّي، ص86.
(2) انظر: تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، يمنى العيد، ص125.
(3) تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص102.
(4) الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي، المزاريق، ص161.
(5) خطاب الحكاية، جنيت، ص120.
(6) انظر: معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص57.
(7) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص158.

أنيسة إلى انقضاء مُدّة مُحدّدة على سفر رجب إلى فرنسا حيث قالت: "**انقضت ثلاثة شهور تلقيت خلالها رسالتين وثلاث بطاقات بريدية**"[1] وتُحَدّد أنيسة الفترة التّي خرج فيها رجب لكنّها لم تستطع أن تتحدّث معه وأن تُصارحه بكلّ الأحداث التّي لم يشهدها "**مرّ أسبوعان لم أره خلالهما كما تمنيت. غداً يُسافر لا ... اليوم لم تبق سوى ساعات قليلة وأبدأ الانتظار من جديد**"[2].

- **الحذف غير المحدد:** عندما لا يشار إلى حجم المدة المحذوفة كأن يقول السارد مرت سنوات طويلة (3) ومن الأمثلة عدم تحديد أنيسة في رواية شرق المُتوسّط للفترة الزّمنيّة فقد قالت : "**بعد فترة من الزّمن أصبحت بنظر النّساء امرأة لها ميزة تفوق الكثيرات**"[4] ولم يتضح حجم هذه الفترة، أيُقَدّر عددها بالسّنوات أم بالشهور أم بالأسابيع؟!.
- **الحذف الموصوف:** "ذلك الذي يُقَدّم إلى جانب الإشارة الزّمنية إشارة وصفية، أو معلومة، مثلاً انقضت بضعة أعوام من السّعادة أو بعد سبع سنوات من التّنقل"[5]. حيث يَصف الكاتب الأيام التّي قضاها بالوجع والمرارة والوقع البطيء والطّول حيث بدت طويلة جداً، مثلاً بأن يقول: "**مرّت الأيّام بوقعها البطيء الموجع، وبدت لي أطول أيّام عمري، حتّى كان يوم 7كانون الثّاني**"[6].
- **الحذف الضمني أو الافتراضي:** "هو ما لا يصرح به في النّص إنما يمكن للقارئ الاستدل عليه من ثغرة في التّسلسل الزّمني وانحلال للاستمرارية السّردية عليه"[7] وهو أكثر أنواع الحذف خفاءً وغموضاً والحالة النموذجية التي تعقب انتهاء الفصول، فتوقف السّرد مؤقتاً، أي إلى حين استئناف القِصّة من جديد ومن المواضع التّي أظهرت هذا النّوع من الحذف في رواية يسمعون حسيسها ذكر لنا أن إياد أسعد كان طالباً في البكالوريا، ثم تخرج من جامعة دمشق كلية الطب، وأنه متزوج وله ابنة، لكنه لم يعرض لنا فترة دراسته الجامعية ولا أي تفصيل منها ما يعني أن الكاتب أسقط فترة زمنية تقدر بخمس سنوات يقول "**مرّت أيام البكالوريا، ويبدو أنّ المُسدس الذي رفعه أبي في وجهي حثّني على أن أُحَصّل مجموعاً**

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص151.

(2) المصدر السابق، ص57.

(3) انظر التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص157.

(4) رواية شرق المتوسط، منيف، ص79.

(5) المرجع السابق.

(6) رواية شرق المتوسط، منيف، ص209.

(7) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص158.

يؤهّلني لدراسة ما كان يتمنّاه لي ... وهكذا صِرتُ طالِباً في كلّيّة الطّب بجامعة دِمشق"[1]

فقد أخبر الكاتب في الفصل السّادِس عن ابنته وزوجته يقول "**ونمتُ بين قسوة الأوجاع وبين ذكريات الأهل والزّوجة وطيوف ابنتي التّي أطفأت شمعتها الأولى قبل اعتقالي بأسبوع ثُمّ ها هم يُطفئون جسدي ويحرقون قلبي في ابتعادي القسري عنها**"[2].

وفي رواية تلك العتمة الباهرة حين ذكر السّارِد سجن القنيطرة حيث سُجِنَ عزيز بنين، فقد كانت الإشارة إليه مجرد ذكرسريع ولم يسرد تفاصيل السجن ولا وصفه ولا المدة التي قضاها هناك يقول : "**لقد خطّطوا لكل شيء بتُّ أُدرِكُ الآن لِمَ أوقفونا خلال الأشهر الأولى في سِجن القُنيطِرة**"[3].

تقانات الحذف:

1- **تقنيّة النّجمات الثلاثة** : وهي ومن أبرز التّقانات التّي تَدُلُّ على وجود الحذف داخل النص النّجمات التي تظهر بين الحين والآخر بسبب التّناوب شبه المستمر بين الاسترجاعين الخارجي والداخلي أو بسبب انقطاع حاضر السّرد الروائي عن متابعة تسلسل أحداثه[4] وتخلو الفصول من التّرقيم أو وضع عناوين لها، ويحاول الرّوائي السّيطرة على مثل هذه الفوضى عن طريق النّجمات التي تعمل على الفصل بين الأحداث والمتواليات السّردية[5] وقد وُظِّفت هذه التّقنيّة بشكل كبير في "رواية عو"، فلم نجد ترقيماً للفصول أو الفصل بين الفقرات، إنما كان يكتفي بوضع نجمات تفصل بين الفقرات وصيغ الأصوات الرّوائية حيث يبدأ المقطع بثلاث نجمات وينهيه بثلاث نجمات

***

"**في الصّباح استدعيت أحد رجالي قلتُ احضروا هذا الأحمد العكِر...**

حتّى لو كان تحت الأرض.

خرج مبتهجاً...فأدركت بعد ذلك أن السّبب هو عدم سؤالي له عن نتائج التّحقيق.

***

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص15.

(2) المصدر السابق، ص51.

(3) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص28.

(4) تقنيات السرد الروائي بين النظرية والتطبيق، يوسف، ص128.

(5) انظر الكتابة الروائية في درجة الوعي المُخَدّر، ثامر، ص47.

2- تقنية **النقط المتتابعة:** أي التّقنية التي تجيء للتعبير عن أشياء محذوفة أو مسكوت عنها داخل الأسطر، وفي هذه الحالة تشغل البياض بين الكلمات والجمل نقط متتابِعة قد تنحصر في نقطتين، وقد تُصبح ثلاث نقط أو أكثر ... بين الكلمات [1].

ومن الأمثلة على هذا النّوع من التّقانات "**ركضتُ باتجاه الحُرّية ... باتجاه النّجاة ... باتجاه الفراغ مدفوعاً بالخوف من الآتي... باتجاه الحُلُم الذي يوشك أن يسود ... باتجاه الجنّة الضّائعة توَجّساً من الجحيم المرتقب ... ثلاثون مِتراً كانت كفيلة بأن تلحق بي ثلاثون رصاصة خلالها ... وفي باطن فخد الرّجل اليُسرى استقرّت رفيقة الدّرب التّي ستتعايش معي سبعة عشر عاماً ... سقطت ... سال الدّم سخيناً كان صياحهم عالياً ... فجأة صمت كل شيء بما في ذلك قلبي!!**"[2].

"**هل كنت سجيناً ثمّ أطلقوا سراحك بعد أن نشرت في الصّحف...**"[3] هذه النّقاط المُتتابِعة تُتيح فرصة للتأويل، فإن أردنا إكمال هذه النّقاط فإننا نتوقع أن تكملة الفقرة "**إقرارك بعدم العمل السياسي**".

وتُستخدم النِقاط المُتتابِعة في الروايات بشكل كبير خاصة، عند الإشارة على الألفاظ البذيئة التّي يتلفّظ المحققون بها، حيث يكتب الكاتب حرف أو حرفين من الكلمة، ثُمّ يترك بقية الحروف ويضع ... دلالة على الحذف، وقد يضع الكاتب ... ثم يذكر في الهامش كلمة قبيحة وهكذا.

وظائف الحذف :

ومن الوظائف التي يؤدّيها الحذف داخل العمل الرّوائي

1- يعمل على كسر الزّمن السردي، واختزاله ضمن الزّمن الحكائي واستيعابه له [4].

2- يجنب السرد تبديد طاقاته في سرد الأحداث الثانوية والطارئة التي لا ضرورة لذكرها داخل النص وكان سردها سيشكل نشازاً، ويؤدي إلى تضخم مساحة النص[5].

---

(1) تقنيات السرد الروائي بين النظرية والتطبيق، يوسف، ص128.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص17.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص206.

(4) انظر: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص103.

(5) انظر: المرجع السابق.

3- يعمل الحذف على تركيز الأحداث وتكثيفها، فما يفقده النص مساحة يعوضه كثافة ووقعاً، فالتسريع يُقَرّب المفاصل المشحونة، ويكسبها عمقاً وكثافة ويوثق عُرى التلاحم بينها، ويغمر الأسلوب انفعالاً وقوةً [1].

الفرع الثاني/ التلخيص:

وتختصُّ هذه الحركة باختصار زمن القصّ إلى زمن أقصر من زمن الوقائع، وعليه فإن هذه الحركة تعني أنّ الرّاوي يقُص في بضعة أسطر أو في عِدّة وقائع ما مُدّتُه سنوات عِدّة أشهر أو أيّام عِدّة، أي أنه لا يتطرق إلى التّفاصيل، فتكون وحدة من القِصة تُقابِل وِحدة أصغر من زمن الكتابة [2]. ويعتمد التّلخيص على سرد واختزال أحداث ماضية وقعت في الماضي، فلا يُلَخّص أحداثاً حاضرة أو مستقبلية؛ ولهذا السّبب كانت العِلاقة بينه وبين الاسترجاع وثيقة على خلاف الاستباق أو أي تقنية زمنية أُخرى وتستخدم مصطلحات عِدة للدلالة على التلخيص منها المُلَخّص والخُلاصة، والاختزال والمجمل والإيجاز، وتختار هذه الدّراسة اصطلاح التّلخيص كونه الأوضح ويقصد بالتلخيص الاختصار حين "تكون سرعة النص فيه أقل من سرعة زمن الحدث، وتكمن في تلخيص عدة أيام أو عدة أسابيع، أو عدة سنوات في مقاطع أو صفحات قليلة ومن دون الخوض في ذكر التفاصيل حول الأعمال والأقوال التي تتضمنها الصفحات أو المقاطع المشار إليها"[3] "وفي التلخيص تكون مساحة النص أصغر من زمن الحدث" [4] وفي الواقع يكون زمن الأحداث زمناً طويلاً إلا أن دور المؤلّف في النص هو اختزال هذه السّنوات في صفحات أو أسطر قليلة، كأن يقول ومرّت خمس سنين، أو انقضت ستة أشهر.

وظائف التلخيص:

1- من المهام التي يؤدّيها التّلخيص داخل النّص الرّوائي "المرور السريع على فترات زمنية طويلة"[5]، فليس من الضروري ذكر جميع الأحداث التي وردت في الرواية بتسلسلها الطبيعي، مما يعمل على تَضَخّم العمل، ويخلق نوعاً من الملل والتشتت لدى القارئ كأن يقول السّارِد "**خلال سنة ونصف تنقلت بين أربعة مراكز**"[6].

---

(1) انظر: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص103.

(2) انظر البنية الروائية في رواية الأخدود لعبد الرحمن منيف، شوابكة، ص146.

(3) البنية الروائية في رواية الأخدود مدن الملح لعبد الرحمن منيف، قواسمة، ص84.

(4) بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ، قاسم، ص81.

(5) المرجع السابق، ص82.

(6) رواية شرق المتوسط، منيف، ص209.

2- يعمل التّلخيص كذلك على إعطاء صورة عامّة عن المشاهد والشخصيات، ويُشير إلى الثَّغرات الزمنية وما وقع فيها من أحداث، ويعرض الشخصيات الثانوية التي لا يستطيع النص استعراضها بالتّفصيل "**كان عبد الغفور يدرس الفنون الجميلة منذ ثلاث سنوات في مرسيليا، قضى هذه الفترة دون أن يسافر، كما قال لي إلا مرة واحدة إلى باريس، وقال إنه يكره السّياسة ولا يحب أن يتحدث فيها، وليست له صِلة بالطّلَبة، وإنما يقضي وقته كلّه في المعهد ثُمّ بالمتاحِف، ما تبقى يقضيه مع النّساء**"[1]. فشخصية عبد الغفور هي شخصية ثانوية، لم تتطرق الرّواية إلى الحديث عنها إلا في رُبع الرِواية الأخير بعد سفر رجب إلى الخارج لِتلقّي العِلاج.

أنواع التلخيص:

1- **التلخيص غير المحدد:** ويكون من الصعب تخمين الفترة المُلَخّصة؛ بسبب الغياب الكلّي للقرينة الزّمنية المُباشِرة الدّالة على طول الفترة ومنه "**خلال الفترة الماضية، تمت السيطرة على مرض السلّ بنجاح لا بأس به، الوفيات بسببه توقفت**"[2] لم يُحَدّد الكاتب مُدّة هذه الفترة أهي بالأشهر أم بالأسابيع أم بالأيّام، حيث لَخّص الكاتب فترة زمنية تُقَدّر بالأشهر لكن دون تحديد مُدّتها.

ولم تُحدّد أنيسة طول الفترة التي قضتها مع رجب ، قالت : "**كنت طول الفترة الماضية أخاف أن أكون وحيدة مع رجب**"[3] كم كانت بالأيام أم بالأشهر أم بالسنوات، وفي المثال الثاني ذكر أن المدة أشهراً ولكن لم يحدد كم شهراً.

وذكر السّارد أن الزّعيم قد حفِظ القرآن بعد سنوات ، فقد قال: "**بعد سنين أخرى حفظ الزّعيم القرآن كامِلاً!!**"[4] و لم يُحَدد عدد هذه السّنوات.

2- **التلخيص المحدد:** ويشتمل على عنصر مساعد يُسهل علينا تقدير تلك المدة عن طريق إيراد عبارة زمنية من قبيل (بضع سنوات) أو أشهر قليلة، وهذا النوع يحل المشكلة جزئياً بتقديمه الوحدة الزمنية المقصودة (سنة، شهر، يوم)[5] وهذا النّوع هو الأكثر حضوراً "**أكثر من عشرة أشهر مرّت ونحن جائعون، ربع رغيف أُقسّمه ثلاثة أقسام، وأقاوم، أقاوم الرغبة بالتهامه كله**

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص223.
(2) رواية القوقعة، خليفة، ص159.
(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص105.
(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص131.
(5) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص151.

دفعة واحدة، عشرة شهور لم يصل فيها أحد السّجناء إلى الشعور بالشبع، الُهزال بدا شديدا على الجميع الوجوه مُصفرّة جلية واضحة"[1] فقد لخّص السّارِد المُدّة التّي قاوموا فيها الجوع والموت بأكثر من عشرة أشهر، وذكرت أنيسة أنّ رجب مضى على غيابه أربعة أشهر "**أربعة شهور كاملة، ولا أحد يعرف شيئاً عن رجب**"[2].

وقد لَخّص السّارِد مِقدار وجوده في السّجن بجانب الباب لِمُدّة ثلاثة عشر عاماً يُعاني العُزلة والانقطاع "**مضى هذا الشّتاء، كما مَضت الشتاءات الأُخرى قبله عشرة شتاءات وأنا جالس في المكان نفسه، ضِمن الجُدران نفسها، إلى جانبي الباب الأسود ذاته تغيّرت الكثير من الوجوه حولي**"[3]. فالتّلخيص تِقَنِيّة سردية تُساعِد على تقليص الفترات الزّمنية المُعَطّلة في المتن الرّوائي.

المطلب الثاني تبطيء السرد

وتبرز في الطّرف المُقابل تقانات تعمل على تنظيم حركة السرد وهي "الطرف الآخر المقابل لتسريع حركة السرد الروائي، وتقوم تقنيتا المشهد والوقفة بتهدئة وتيرة السّرد إلى الحد الذي يوهم القارئ بتوقف حركة السرد عن النمو تماماً أو يتطابق الزمنين زمن السرد وزمن الحكاية[4] فتشترك الوقفة مع المشهد في "إيقاف زمنية السرد وتعليق مجرى القصة لفترة قد تطول وقد تقصر"[5] وتؤدي كل من الوقفة والمشهد "وظائف جمالية، وتقوم بعمل تزييني وتشكل استراحة وسط الأحداث السردية"[6] هذا الدّور إلى جانب إبطاء السرد وتقليل حركته.

الفرع الأول/ الوقفة:

تُعَدُّ الوقفة أولّ الحركات الزّمنية التي تعمل على تعطيل وتيرة السّرد وتقليل حركته الزّمنية "وتشير الوقفة إلى أن مساحة النّص طويلة والوقائع المُكّونة للأحداث غائبة، بمعنى أن زمن المتن لا شيء أو لحظات قصيرة، وزمن السّرد طويل، وهذا الشّكل يتمثل بوصف الأشياء وتحليل الشّخصيات حيث ينقطع جريان الزّمن إلى حدٍّ كبير وتُعَطّل وتيرته لصالح الوقوف الطّويل عند

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص141.

(2) رواية شرق المتوسط، منيف، ص74.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص207.

(4) انظر: تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، يوسف، ص132.

(5) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص175.

(6) بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف، سديره، ص33.

مكونـات الأمكنـة وصـور النّـاس وردود الأفعـال بشـكلٍ يُشـعر القـارئ فـي الغالـب بغيـاب نـبض النّص"[1].

وتكون الوقفة عبارة عن وقفات يحدثها الراوي، بسبب لجوئه إلى الوصف الذي يقتضي عادة انقطاع الصيرورة الزمنية حيث يكون الزّمن على مستوى الوقائع لا شيء وعلى مستوى النّص يكون زمناً طويلاً [2] وتستخدم عِدّة مفردات للدلالة على الوقفة مثل الاستراحة والوصف والوقفة الوصفية.

وتؤدي الوقفة وظائف داخل النّص الروائي، حيث تعمل على تزويد القارئ المعلومات اللازمة التي تساعده على اكتشاف هندسة المكان وأبعاده المادية، وعبرها يكتشف ملامح الشّخصيات مما يُعمّق لديه الإيهام بواقعية المحكي، كما يُمثّل له استراحة وتوقف عن متابعة السّرد وتعويضه بالوقفات الوصفية [3].

الفرع الثاني/ أنواع الوقفة:

وتتفرع الوقفة إلى وقفتين:

أوّلاً وقفة داخلية: وهي "التي ترتبط بلحظة معينة من القصة، حيث يكون الوصف توقفاً أمام شيء أو غرض، يتوافق مع توقف تأملي للبطل نفسه"[4].

وتصف الوقفة أحوال السُّجناء داخل السّجن "**السُّجناء مرميّون على الأرض في كُلّ زاوية ومنبوذون في كلّ اتّجاه كأنّهم مجموعة من الجَربى الذين يُخشى الاقتراب منهم، أمّا العيون فكانت مُنتَفِخة مِن التّعذيب ملأ اللّون الأزرق كلّ محاجرها، يُحَدّق في الفراغ ولا ترى شيئاً مِن الذّهول والصّدمة**"[5].

ثانياً الوقفة الخارجية: "تكون خارجة عن زمن القصة والتي تشبه إلى حد ما محطات استراحة يستعيد فيها السرد أنفاسه"[6] وقد يصف السَّارِد المكان الخارجي الذي لا يُؤثّر على مُجريات الرّواية مِثل وصف الشّوارع "**هذه الحِبال التّي تَصِل المُدُن بالمدن والبيوت بالبيوت،**

(1) ثنائيات في المبنى الحكائي، شوابكة، ص213.
(2) انظر: بنية الزمن في رواية شرفات بحر الشمال، نصيرة، ص33.
(3) انظر تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي، بلخباط، ص13.
(4) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص157.
(5) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص57.
(6) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص157.

واللّحظة باللّحظة التي تليها، غربة الوعاء عمّا بداخله وغربة القُمصان عن الذين يرتدونها ... غربة الخُطى عن رمل الطّريق الشّريحة السّوداء في اللّيل الأسود الطّويل"[1].

ومِثل وصف السَّارِد لبيتهم خارِج السّجن على لِسان الطّير الذي بعثه الله لهم لِيُعيد نظرتهم إلى الحياة من جديد، حتّى يَتَذَكّروا أن هناك حياة خارج هذا الحيّز المكاني والزّماني "**عِندما تستعيدين حُرّيَتَك، عِندما تُصبحين في الضّوء وتُحَلّقين باتّجاه السّماء توقّفي قليلاً عِند شُرفة دار، هي داري، حيثُ ولدّتُ وحيث تحيا أُمّي، إنّها في مراكِش في المدينة، سوف تعرفينها إنها الشُّرفة الوحيدة المطليّة باللّون الأزرق فيما الأُخرُ مطليّة باللون الأحمر، الباب مفتوح على الدّوام، تهبطين وتذهبين إلى الفِناء في وسطه شجرة ليمون وساقية، أُمّي تعشق ذاك المكان وتصِطفيه لراحتها**"[2] ويُعد هذا النّوع مِن الوقفة في إطار الوقفة الخارجية لأنه وصف خارجي للمكان.

الفرع الثّاني/ المشهد:

وهو الحركة الثانية من حركات التبطيء الزمني؛ الذي يعمل على تخَفيف سرعة النّص السّردي "وذلك لأن يعتمد العرض يعتمد على صيغة من صيغ الخِطاب ويتشكل المشهد من الحوار والأسلوب المُهيمن في إيراد هذه المشاهد، فيعوّل على صيغة القول ويغلب على الحوار هيمنة الوصف والتحليل، حيث تلجأ الشخصية إلى السّؤال عن حالة معينة، لتنعكس من خلال الحوار نظرة الشخصية إلى الناس والأشياء"[3] و"سميت هذه الحركة بالمشهد لأنها تخص الحوار، حيث يغيب الراوي ويتقدم الكلام، كحوار بين صوتين، وفي مثل هذه الحالة، تعادل مدة الزمن على مستوى الوقائع الطول الذي تستغرقه على مستوى القول، فسرعة الكلام هنا تطابق زمنها أو مدتها، أي يتساوى زمن القص مع زمن وقوعه[4] حيث يختار السّارِد أهم المشاهد والمواقف التي يعرضها داخل نصه، المشهد إذن هو حركة مسرحة الأحداث الروائية متخذا من الحوار الدرامي صفة أساسية لنقل حوار الشخصيات وما يدور بينها دون أي تحريف أو تدخل من قبل الراوي حيث يترك دفة الحوار للشخصيات.

1- الحوار الخارجي: ويكون هذا النّوع بين شخصيّتين

ومن الأمثلة على المشهد الحواري، الذي يدور بين السّجين وبين المُحَقق:

---

(1) رواية عو، نصر الله، ص8.

(2) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص115.

(3) انظر: ثنائيات السرد دراسات في المبنى الحكائي، شوابكة، ص219.

(4) تقنيات السرد الروائي في ضوء المنهج البنيوي، العيد، ص126.

"اعترف ولا...

-ع شو...؟! ما عندي شيء اعترف عليه ... أنا انتهيت ... إذا بشدكن تذبحوني

-هاي أنا أُدّامكن!!!

-آخر فرصة حتّى تعترف بإرادتك

-ستعترف اليوم رغماً عنك!!

- الحوار قصير قَصّر الهوّة بين رفض الاعتراف وبين الجنون ... في تلك اللّحظة أخرج المُحقق له (الليرة) وقال: هي اعترافك يا ابن ال ... فلان وفلان وفلان!!!"[1].

ويكون الحوار بين الشخصيتين غير متكافئ، فالسّجين يكون في وضع مأساوي جرّاء التّعذيب، والمُحقق هو الطّرف الأقوى في المُعادلة ويريد انتزاع المعلومات والاعترافات بأيّ شكل كان.

أو قد يكون الحوار بين السّجين والحارِس:

"ونظرت إلى أحد الحارسين، وكان ينظر إلى متفرساً وسألته ولا أدري لماذا سألته هذا السؤال؟

أهناك تعذيب؟

أين؟

في المكان الذي تذهبون بي إليه

ونظر إلي الحارس نظرة وانية ثم قال:

أهذه أول مرة تُعتقل فيها؟

استبان الأمر، هو اعتقال إذن؟ ولكن لماذا؟ وكان وقع كلمة اعتقال غريباً جدا على أذني، ووجدت نفسي أفكر بعمق في الأمر، هي ليست خمس دقائق كما قال الضابط إذن واستفقت على صوت الحارس:

على كل حال لا تقلق.

كيف؟

الضرب بسيط. يا إلهي كيف أخرج من هذه الورطة؟ الضرب بسيط؟ وما الفرق بين الضرب البسيط والضرب المركب؟ كنتُ ساعتها لا أرى فرقاً بين الاثنين ولكني علمت بعد ذلك أن

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص85.

الفرق بين الضّرب البسيط وغير البسيط مثل الفرق بين السماء والأرض تماما دون أدنى مبالغة، وسأبين لكم كيف كان ذلك"[1].

2- **الحوار الدّاخلي:** ويكون بين الشّخصية وذاتها داخلياً دون أيّ طرف آخر، ومن الأمثلة عليه حديث رجب إسماعيل مع نفسه "**الآن وأنا أنتظر 22 كانون الأول موعد دخولي إلى المستشفى أصرخ من أعماقي صرخات ملعونة يملأها الوباء: ما الذي دفعني لأن أكتب تلك الكلمات المُنحطّة؟ ما الذي جعلني أقف أمامهم مثل طفل مُذنب، وأقول لهم: لم تعد لي علاقة، كنت أخاف من نفسي أكثر مما أخاف من أصدقائي الآن يتراءى لي كلّ ما مرّ وكأنه كابوس لا يرحم**"[2].

ويُعَبّر هذا الحوار عن الشعور بالذنب وتأنيب الضّمير فالشّخصية لا تتحاور مع ذاتها إلا لعدم المقدرة على مُشاركة هذا الحديث مع شخص آخر يشاطر هذه الشّخصية الهم، ويزيل عنها الوجع.

"**إلى أين يأخذني ما سبب كلّ هذا؟ لم يرد على وتحول إلى إنسان آخر غير ذلك الذي عرفته، كان يُكَلّمني بِلُطف وعذوبة منذ قليل من الوقت، وتركني بين حارسين ودلف إلى حجرة من الحجرات، وبقيت مُدّة واقفاً يلُفني الصّمت والقلق، فقد تصورّت أنّ هذا المبنى لابُدّ وأن يكون قد مُليء بحرس شديد، وشهب خاطفة، ولكن لم يكن هناك شيء من هذا أبداً، إلا أن هذا الصّمت لابد أن يختفي شيئاً، فشيئاً لا أدري ما كنهه، وكيف يكون أثره عليّ عندما يهب من كل ناحية**"[3] وفي حالة المشهد الحواري يتوازى زمن القِصّة وزمن الخِطاب.

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص34.

(2) رواية شرق المتوسط، منيف، ص197.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص34.

المبحث الرابع
التواتر الزمني

وهو مجموع علاقات التّكرار بين النّص والخِطاب، حيث يختص التّواتُر بالنّظر في مدى تكرار سرد مُعيّن على مُستوى القِصّة وعلى مستوى السّرد، وقد نبّه جيرار جنيت إلى أهمية هذا المصطلح ودوره في بنية الرواية السردية حيث يعد أحد "المظاهر الأساسية للزمنية السردية"[1] ويتمثل التواتر في العلاقة بين العملية السردية للحدث والتشكل الزمني يعني التواتر من حيث الإفراد والتعدد والتكرار والنمطية [2].

المطلب الأوّل التواتر المفرد

يقوم التّواتر المُفرد بسرد الحدث مرّة واحدة،وهذا المستوى شائع في كل مستويات القص، حيث يسرد الراوي حدثاً معيناً له دلالة إيحائية، ولا يجد ضرورة فنية لتكراره، وحينئذ لا يتكرر الزمن إلا مرة واحدة نتيجة تكرار هذا الحدث مرة واحدة [3] وقد ورد هذا النّوع في الروايات ومن ذلك حكاية السارد قِصّة المجزرة التّي حدثت في السّجن الصّحراوي مرّة واحدة في روايته "**مجزرة السجن الصحراوي كان في السجن قرابة الألفين سجين إسلامي، وفي يوم حزيراني قائظ، حطت طائرات الهيلوكوبتر محملة بالجنود الذين يقودهم شقيق الرئيس، مدججين بالأسلحة، نزلوا من الطائرات في ساحات السجن، دخلوا على السجناء في مهاجعهم وبالرشاشات حصدوهم حصداً، جمعوا قسما منهم في الساحات وقضوا عليهم جميعا**"[4] وقد جاءت لِتَسِدّ ثغرة زمنية على مستوى القص، وأجابت عن سؤال لدى القارئ ولا حاجة لتكراره مرّة أخرى، ويُعَدُّ هذا النّوع هو الأكثر شيوعاً واستخداماً، وإن سرد الحدث مّرة واحدة فقط يكون ؛ بسبب عدم حاجة الخِطاب إلى سرد الأحداث التي تحدث مرّة واحدة حتّى لا يُثقل كاهل النّص بكثرة التّكرار، لا لِقلّة أهمية هذه الأحداث، إنما يخضع لرؤية فنيّة ونقديّة للكاتب.

---

(1) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص158.

(2) انظر: بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً، مبروك، ص123.

(3) انظر: المرجع السابق.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص68.

المطلب الثّاني التواتر التكراري

وتُسَمّى بالحكاية التكرارية أو الحكاية الترددية ويقصد به أن يروي الكاتب أكثر من مرّة ما حدث مرّة واحِدة، وقد يروى مرة واحدة ما وقع مرات لا متناهية [1]. وخير مثال على هذه التّقَنّية، عملية قتل السُّجناء على يد طبيب السّجن فقد كان طبيب السّجن يُشَكّل حلقة مُكَمّلة في العذاب الذي كان يقتل السّجناء من زملاء دفعته، وكان السَّارِد في كلّ مرة يقوم فيها الطبيب بالقتل يذكر أن مجموع ما قتله الطبيب كذا وكذا "**مجموع ما قتله طبيب السجن من زملاء دفعته أربعة عشر طبيباً، إذا كان بعض هؤلاء الأطباء أو أحدهم يعرف الأسباب التي دفعت زميلهم إلى قتلهم فإنه أخذ السّر معه إلى القبر، لأن القاتل لن يتكلم، وظلّ الأمر داخل السجن في إطار التكهنات، فلا أحد يعرف السر الحقيقي**"[2] وإن غاية التّكرار لِذِكر الأحداث أكثر من مرّة على صعيد السّرد يبرهن على أهميّة هذا الحدث ولفت أنظار القارئ لقيمته، فرواية القمع تندرج تحت إطار الرواية التسجيلية، التّي تُوَثّق الأحداث المهمة، فكان من الضّروري تكرار الحِكاية في كُلّ مرّة حيث تأخذ الحكاية التّكرارية حيّزاً زمنيًا مقارنة بالتّقَنيّات الأُخرى، ومن الحكاية التكرارية الأمراض التي تعرض لها المعتقلون داخل السجن مثل السل والكوليرا والتيفوئيد والجرب، أوردها الراوي في رواية القوقعة وفي كل مرة كان يتحدث بشكل مفصل كيف كانت تتم معالجة المرض والسيطرة عليه ومنه "**تطور مرض الجرب كثيراً، سمعت حديثاً للدكتور غسان مع مجموعة من الأطباء بحضور أبو حسين وكان حديثه موجهاً للأطباء، فاحتوى على العديد من التعابير الطبية واللاتينية التي لم أفهمها، وبعد أن عدّد أنواع الجرب، خلص إلى نتيجة أنه لا يوجد عبر تاريخ الطب أن سجلت حالات كالحالات التي يرونها هنا! وذكر أن أقسى أنواع الجرب هو أن يكون لدى المريض حوالي 300 بثرة، بينما هنا سجّل حالات احتوت على أكثر من 3000 بثرة تغطي كامل الجسم، وأن هذا هو أحد الأسباب التي أدت إلى حدوث وفيات بالجرب**"[3] في كلّ مرّة يتعرّض السجناء لأمراض كان يتحدث عنها الراوي بالتّفصيل، ويذكر حالات التّعذيب الجسدي والنّفسي، وتَذَكّر الخارج والأهل وعالم الحُرّية وجميعها أحداث بحاجة إلى تكرار، وحكاية الأمراض التّي تَعَرّض المعتقلون لها دليل على أهميّتها وقيمتها الفنيّة التّي تحتاج إلى تكرار وتفصيل في السّرد لتوضيح المعاناة التّي يتعرض لها السُّجناء وكيفية مداواتها والسيطرة عليها في ظل انعدام الظّروف الصّحيّة والبِدائية الصّعبة.

---

(1) التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص159.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص151، 152.

(3) المصدر السابق، ص196.

وقصة انقلاب الصخيرات العسكري الذي حدث مرّة واحدة لكن الراوي أشار إليه أكثر من مرّة في ثنايا الحديث "**أنا لم أكن أكثر تمرّداً من أي مواطن مغربي مُشمَئِز من الفساد المستشري وأجواء النقمة التي جعلوها لسان حال شعّب بأسره، غير أني كنت جندياً، ضابط صف مسلحاً يُنَفِذ الأوامر**"[1] إن ذكر الانقلاب لأكثر من مرة جاء لتوضيح حالة التّضليل والتّشويش الذي كانت تُسيطر على المواطنين في ذلك الحين، وحالة الانعتاق الرّوحاني التّي كان يشعر بها عزيز بنبين، حيث كان يشعر أنه يُغادر المكان ويُحلّق خارجه ويصل مكة والحجر الأسود "**كنتُ أجدني ليلاً في الكعبة المقفرة وحيداً قبالة الحجر الأسود، أقترب منه على مهل، وألامسه فينتابني شعور بأني رجعت في الزّمن بضعة قرون إلى الوراء، وبأنّي قُذِفتُ في الوقت نفسه، إلى مستقبل مُشرِق، أقضي ليلتي في الكعبة حتّى الفجر، أوّل مواقيت الصّلاة**"[2]. كان الرّاوي يتحدّث عنها في كلّ مرّة يُخالِجه هذا الشعور حيث كان الحجر الأسود ملاذاً تنوء به الشّخصيّة خارج السّجن القاتل الصّامِت فكان الحجر الأسود الملاذ الخارجي الذي تلجأ إليه الشّخصية.

المطلب الثّالث التواتر النمطي (المُكَثّف)

هو حالة التكثيف السردي للزمن الطويل الممتد الذي تشعر به الذات، لكن السارد يختزله في العملية السردية في جمل وفقرات أو تعبيرات موجزة، وتقترن بالأحداث النمطية في الرواية، وهي الأحداث المألوفة التي مرت بها الذات كل يوم وكل أسبوع وكل شهر أو كل صباح وكل مساء، لكن السارد يسردها مرة واحدة في جملة أو عبارة أو فقرة، أي أن هذا التواتر يعتمد على التكثيف الشديد، فيعبر الراوي عن زمن مألوف تمر به الشخصية في شكل دوري، وذلك باستخدام جملة واحدة للتعبير عنه[3] وخير مثال عليه تحدث السَّارِد عن الفدائيين في روايته مرّة واحدة مع أن هذه المجموعة كانت تقوم بمهام كثيرة داخل المهاجع إلا أن الكاتب لم يتناول الحديث عنها إلا مرّة واحدة فقط "**يوجد هنا أناس من كل الأعمار، رجال في الثمانين من عمرهم، فتيان لم يتجاوزوا الخامسة عشرة، يوجد مرضى، ضعفاء سواء كانت في الأصل أو حدثت جرّاء التعذيب. الفدائيون مجموعة من الشباب الأقوياء ذوي الأجساد المتينة، تطوعوا من تلقاء أنفسهم للقيام بالمهام الخطرة التي تحتاج إلى قوة تحمل أو سرعة، مثل إدخال الطعام إلى المهجع وإذا تم تعليم أحد المرضى أو الشيوخ من قبل الحراس فإن الفدائيين**

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، بن جلون، ص105.

(2) المصدر السابق، ص98.

(3) بناء الزمن في الرواية المعاصرة، مبروك، ص146.

ينوبون عن هذا المريض في تلقي الخمسمائة جلدة"[1] وتحدث عن التّنفس مرّة واحدة في فقرة مُكَثّفة وموجزة "**التنفس في السجون الأخرى هو حيّز زمني يخرج فيه السجين من مهجعه إلى ساحة هواؤها نقي، فيها بعض الملاعب فيتريض، معرضة للشمس فيتشمس يأخذ حاجته من الهواء والشمس والحركة**"[2] على الرّغم من أن عملية التّنفس تجري بشكل دوري إلا أنه تناول الحديث عنها بِشكل مُكَثّف و موجز داخل النّص، إن الحديث عن الأحداث بصورة مُكَثّفة يؤدّي الغاية التّي ينشد إليها النّص دون الحاجة إلى التّكرار الذي يُثقِل النّص.

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص64.

(2) المصدر السابق، ص87.

الفصل الرابع

علاقة المكان بتقانات السرد في رواية الـقـمـع

المبحث الأول
علاقة المكان بالزّمن النّفسي

يُمَثّل المكان بؤرة الحركة السّردية مما يزيد في إظهار أهميتها؛ لأنّه يُشَكّل قاعِدة أساسية لها فوجود المكان يقتضي بالضّرورة بناءً فوقياً له من زمان مُكثّف بداخله وشخصيات وصِراع وأحداث، ومن أهم هذه العناصر التي ترتبط به الزّمان حيثُ يرتبطان فيما بينهما بعرى وثيقة ولذلك أُطلِقَت عليهما تسمية الزّمكان أو الزّمكانية والقصد من هذه التّسمية هو الإشارة إلى انصهار الفرق بينهما والتّعبير عنهما بِكُلّ واحد مُرَكّب، وقد أشار ميخائيل باختين إلى هذه العلاقة من خلال مصطلح الكرونوتوب Chrono tope ويُعنى به حرفياً (الزمان والمكان) ويطلق على العلاقة المتبادلة الجوهرية بين الزمان والمكان المستوعبة في الأدب استيعاباً فنياً[1] ويجمع مفهوم الكرونوتوب بين (الكرو نوس Chrono's) الذي يعني الزمن وبين (توبوسTopo's) الذي يعني المكان[2] ويُعنى الكرونوتوب التركيب المكاني الزّماني وهو مصطلح مشتق من اللغة اليونانية[3]، والزمكان نشأ عبر الترجمة الحرفية و"آلية النحت بين مصطلحي زمن ومكان"[4] إلى اللغة العربية.

وتَتّضِح علاقة المكان بالزمان في أيّ عمل روائي وهذه العلاقة التلازمية الخاصة هي التّي تمنح العمل القيمة والأثر، فذكر أحدهما يقتضي بالضرورة استحضار الآخر حيث يرتبطان بعرى وثيقة لا تنفصم، كما أن العلاقة بينهما وبين عناصر الرواية الأخرى هي علاقة حميمة.

وقد تَلَقّى النُّقاد هذا الارتباط الموضوعي باهتمام بالغ، حيث أشار حسن بحراوي: إلى أن كل "قصة تقتضي نقطة انطلاق في الزمن ونقطة إدماج في المكان أو على الأقل يجب أن تعلن عن أصلها الزماني والمكاني"[5].

---

(1) انظر: التحليل البنيوي للرواية العربية، الجابري، ص239.

(2) انظر: المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية جيل العلم ألأحمد المخلوفي أنموذجا، حمداوي، ص6.

(3) انظر: مدخل إلى نظريات الرواية، شارتيه، ص240.

(4) نشوء الرواية، واط، ص28.

(5) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص29.

واندماج الزمان في المكان له أهميته ، ليكتسب العمل عمقاً وأصالة وتتحدد ماهية هذا الاندماج في علاقة المتغير أي الزّمن بالثابت أي المكان، وهي أيضاً علاقة المتغير (الزمن) بعناصر البناء الروائي الأخرى [1].

والمكان لا يستغني عن الزّمان ولا يَرِدُ أحدهما بِمَعزَلٍ عن الآخر "فالمكان في مقصوراته المغلقة التي لا حصر لها يحتوي على الزمن مكثفاً وهذه هي وظيفة المكان تجاه الزمن إلى جانب وظائف أخرى ترتبط بتقنيات النص وبنوعه الأدبي"[2] ولذلك فإنّ الزمان لا يتحرك في فضاء سديمي وهمي بل لابُدّ من تَوَفّر أرضية أساسية لانطلاقه، ولهذا فإنّه يُشكل مع المكان شكلين أساسيين لوجود المادة؛ فحركة الزمان لا يمكن أن تنفصل بأي حال عن الحيز وعن فضاء الحكاية ككل [3].

وقد أشارت الروايات إلى هذا التلازم الدقيق بينهما ومنه ما لاحظناه يتمثّل في رواية (عو) فالزّمن نفسيٌّ بامتياز، حيث لاحظنا وعي الشّخصية وشعورها بالزّمن الخانق الذّي يُحكِم قبضته عليهم "**مدينة في اليوم العاشر هذه هي المأساة ... وأطلّ السؤال الذي يحز قلبه هل يلزمنا عشرة أيام للعودة بها نحو صهيلها ... يدرك الآن أن ما حدث للنمور في عشرة أيام... حدث للمدينة في عشر سنوات ... خوف يربض في الزوايا ... رائحة جثث ... شهداء يتخندقون بطيفهم ... متربصين للانقضاض على خطوات الصمت ودوائر النسيان من ينسى**"[4].

فهو يُقَدّر عُمر مدينته بعشرة أيام وهي عشر سنوات مُدّة حُكم الجنرال لها، مُتَسائلاً عن المُدّة التي تحتاجها هذه المدينة حتّى تتحرر من قبضة الجِنرال ويرتفع صوت صهيلها وقوتها وسطوتها كما كانت في السّابق، فصوت صهيل الخيل يرتبط في أذهاننا بالفتوحات الإسلامية، ويُشَبّه تجربة المدينة بالمرحلة التي احتاجتها النّمور المُفترسة التي يستخدمونها في السّيرك للألعاب البهلوانية، حيث توضع في أقفاص ويراقبها النّاس من بعيد حيث روضوها لكنّ نظرة واحدة في عين حيوان من تلك الحيوانات المُقيدة المُرَوّضة تُبَيّن حالتهم السّيئة، وأنّهم لم يُخلقوا حتى يتقيدوا في أقفاص يُمتع الزّائرون بها أعينهم، إنها نَظرة مليئة بالحزن والوجع وحِسّ الفجيعة، حيث لو أُتيحت له الفُرصة لفرّ من هذا المكان وعاد إلى البراري والغابات لِيُمارس حياته كما يُريد وهكذا المدينة فإنّ الخوف والموت يُحَلّق ويتوزّع في أرجاء المكان.

---

(1) انظر: أرض الاحتمالات، صالح، ص33.

(2) جماليات المكان، حسنين وآخرون، ص21.

(3) انظر: الفضاء القصصي في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة، مزهل، ص6.

(4) رواية عو، نصر الله، ص44.

وقد نقل السَّارِد رحلته من المطار المكان الثّابت وهي رحلة خاصّة في الزّمن النّفسي "**رحلة إلى المطار إلى ذلك المبنى الكئيب وسط العاصمة، رحلة في المكان، ومنذ تلك اللحظة وإلى ثلاثة عشر عاماً قادمة رحلة في الزمان**"[1] فرحلته إلى مبنى المُخابرات، وبعدها إلى السّجن الصّحراوي حيث قضى عشرات السّنوات هي رحلة في خط وهمي نفسيّ خارج عن وعيه وإدراكه، فقد عاش في عُزلة مُطلقة مُجبراً ومُكرها على العيش في نطاقها، إنّه الزّمن الذي قهره ومزّقه مِن الدّاخل وترك أثره عليه حتّى عندما خرج مِن السّجن حيث عاش انفصالاً تامّاً عن الحياة والنّاس في الخارج.

وقد ذكر الزّمن الذي يغلّف مدينة الجنرال، فهو ليل طويل إنه ليل الاستعباد والرّضوخ تحت سطوة الجنرال، هذا اللّيل الذي يبسط رداءه على المدينة بجراح باهتة مُقَرّحة ،والمدينة مستسلمة نائمة غائبة عن الوعي، أراد لو يُفجّرها مرّة واحدة، لكنّ هذه المدينة الغائبة النائمة مدينة مُبتلّة لن تساعده على الاشتِعال، مدينة تزلمها شمسٌ حارقةٌ إنها شمس الحُرّية والثّورة والتّمرد على الوضع القائم التي يجب أن تُشرق على مدينته فتزيل كلّ آثار الليل الذي يُغلّفها "**الليل يمتد بجراح باهتة، والمدينة نصف نائمة كعادتها، نصف غائبة، كان يود أن يُشعل الفتيل ويفجرها مرة واحدة، لكنه كان يعرف أنها مدينة من ديناميت مُبتل تلزمها شمس كبيرة**"[2].

وفي الوقت الذي فقد السُّجَناء الإحساس بكينونة الزّمن؛ نقل لنا السَّارِد هذه الحالة السّلبية: "**لم يَكُن هناك ليل أو نهار فقط كان المَشهد مستمراً بلا انتهاء وبلا أمل في الانتهاء، فمرّة نَجِدُ أنفسنا في عنابر التّعذيب، ومرّة أخرى في الزّنازين أو في دورات المياه والحوادِث تجثم على صدورنا بِثِقلها فنشعر بالاختناق**"[3].

فمشهد التّعذيب المستمر الذي لم يكن لينتهي شغلهم عن الإحساس بانتهاء النّهار وحلول الليل، فالوقت كان كلّه سيّان في نظرهم وفي الحالة التي كانوا عليها وقتها، فقد كان المكان وأشخاصه وأشياؤه وزمانه كلّها تُشَكِّل حلقة ضغط وقهر وقمع للمعذبين في هذا المكان.

فالزمن النفسي هو وعي الذات الخاص بالزمن ونظرتها له، وهو زمن خاص لا يخضع لمعايير ثابتة ومقاييس معينة تُقننه إنما يحمل رؤية خاصة حسب تصور الشخصية للزمن ووعيها به، ولأن السّجن هو المكان القاهر القامع على هذه الذات فإن نظرتها للزمن نظرة مليئة

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص12.

(2) رواية عو، نصر الله، ص99.

(3) رواية البوابة السوداء، رائف، ص69.

الإحساس بثقل الزمن وضغطه "ولا يُقاس الزّمن النفسي بزمن الساعة بل يُقاس بالحالة الشعوريّة، واللحظة النّفسيّة، إذ إنه زمن نسبيّ داخليّ يُقدّر بقيم متغيرة باستمرار بعكس الزّمن الخارجيّ الذي يُقاس بمعايير ثابتة"[1] ومما يدلنا على الزمن النفسي وصف الزمن بألفاظ تدل على الرتابة والكآبة، نظرة مليئة بالتشاؤم "**وصلنا ... وقد بدأ الصّبح يتنفس تنفساً بطيئا ضجراً، وكان المبنى غارقاً في الصمت موحشاً كأنه الموت ... هكذا بدا لي من الوهلة الأولى**"[2] إن وقت الصّباح يرتبط في – الحياة الطبيعية – وفي حياة الأشخاص العاديين بأنه منحة جديدة للنفوس من الله ويرتبط بشروق الشّمس وتقسيم الأرزاق، وريح الصّبا التي تملأ النّفس بهجة وإشراقا وحيوية وتفاؤلاً طول اليوم، ويشكل الصّباح حدّاً فاصلاً بين عالمين، بين ماضٍ انتهى في الأمس وحاضر قريب في اليوم ويرتبط بالكثير من المعاني الجميلة والجديدة التّي لا يتّسع المقام لِذكرها جميعاً، لكنّ شعور السُّجناء بوقت الصّباح وارتباطه بالوجع والألم هي نظرة خاصّة لأشخاص يحيون وضعاً خاصّاً؛ لأنهم يعيشون تحت سياط الجلادين وقهر السّجّانين، حيث يصف نفس الصّباح بالتّنفّس الضّجر فإطلاق هذا التّشبيه على الصباح نابِعٌ من نظرة الشّخص له لا من الصّباح نفسه، وربط الوقت بالمكان الصّامت الموحِش كأنّه الموت الذّي ينتظرهم ،جميع هذه الأوصاف تورث النّفس خوفاً ووجعاً، ثُمّ يُوضح أن هذه النّظرة هي نظرته الخاصّة عندما قال: **هكذا بدا لي من الوهلة الأولى.**

والزّمن النّفسي وقت لَزِج من لزوجة المكان فهذا الوصف للزّمن جعلت الإحساس بالميوعة يتسرّب إلى إحساس الشّخص ويملأ النّفس الإحساس بالضّيق والضّجر، هذه اللّزوجة التّي انتقلت إلى كلّ شيء في المكان حتى تمركزت في عروقه ثُمّ أصابِعه، فالمكان مُغلق خانق والظّهيرة قاطعة خانقة، نقلت الإحساس بِثِقَلِ الوقت وضغطه عليه "**وقت لزج ينساب في العروق لزوجة في الأصابع في الصوت المتدفق من السمّاعة من وجوه العاملين في هذا المكان المغلق ... الخانق، الظهيرة قاطعة والوجوه مليئة بالضّجر**"[3].

ويشعر السّجين بثقل الزمن وضغطه عليه خاصة وأن الذات تبقى كما هي لا تتحرك ولا تتقدم ولا تتطور على أي صعيد في حياتها الشخصية لذلك تشعر بأن سنوات السجن تمرّ ولا جديد "**الزمن في السّجن زمنان، يستتبعهما إحساسان متناقضان، الزّمن الراهن ثقيل، بطيء، والزمن الماضي، ما مضى من أيام وشهور وسنين، السجن زمن خفيف سريع تنتبه فجأة**

(1) الزمن النفسي في رواية السجن السياسي، الشوابكة، ص785.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص39.

(3) رواية عو، نصر الله، ص51.

وتسأل نفسك! ماذا أصبح لي في السّجن خمس سنوات، سبع، عشر؟ الحقيقة لم أشعر بهذا الزّمن، يا إلهي كيف مضت هذه السّنون بسرعة البرق"[1].

ويعتمد السَّجين على ما مضى مِن الزّمن للتخفيف عن نفسه بمضي سنوات كثيرة وأن هذه السّنوات ستمضي لكن "في هذا السّجن الزّمن لا يمضي، يتراكم فوق السّجناء ويخنقهم لا أخبار جديدة لا طعاما شهياً، لا زادا عاطفياً ولا شيئاً طازجاً من أيّ نوع هذا زمن آسن مُتجانس، أبديّة لا فوارق فيها ولا مسام لها، كلّ السّجون تمنع الزّمن من الانصرام حيث لازمن أو حيث يتجمّد زمن كلّ سجين عند لحظة دخوله السّجن، والحالة القصوى الإيجابية هي الحياة خارج السّجن"[2] فزمن السّجن ليس كأيّ زمن إنه ينقسم إلى زمنين: الزّمن الحاضر الذي تعيشه الشّخصية وهو زمن ثقيل بطيء يجثم فوق الصّدور لا يتحرّك ولا يبرح مكانه، والزّمن الماضي انتهى، وزمن السّجن يأكُل سنوات العُمر وينهشها والذّات السّجينة وحتّى تخرج لم تتطور ولم تتقدّم على الصّعيد الشّخصي، والشخصية لا تبرح مكانها من لحظة دخولها وحتّى تخرج لم تتطور إلا شكل الجسم فالشّيب انتفض في شعر الرّأس واحدودب الظّهر وتَقَوّس، وَرَقّ الجِلد وتكالبت الأمراض المُزمِنة.

وسيطرة المكان الكئيب جعلته يُضَيّع الزمن، فرغم طلوع النّهار لمدّة يومين إلا أنّ آثار الليل وسواده لمّا تزل باقية "**دار النهار دورتين، والليل لما يزل في أثره، الوقت خطوة في ضباب كثيف، فكل شيء غارق في الشّحوب، شحوب الممرات، والصرخات والعزل عن تدفق نهر الضّوء حتى من طاقة زنزانة جسد في الدّاخل يُرمم أجزاءه المُتَبَعثِرة، يُلملم جراحه، كان الزّمن ضائعاً في الزنزانة**"[3].

فالزّمن في السّجن هو زمن مُغيّب لا علاقة له بالزّمن الطّبيعي يكتسي بالضّباب الذّي تنعدم معه الرّؤية واتّضاح الملامح، والشّحوب والانعزال عن انسدال الضّوء الذي يوحي بالتّجدد والحياة، الزّمن ضائع تائه منفلت عن كينونته.

إنّ اتّحاد الزّمان مع المكان جعلاهما يتحالفان على السجين ويسحقانه، فالزّمن يسير ببطء السّلحفاة والسّجن محاطٌ بجدران القبور التّي توحي بالصّمت وتشي بالموت "**لست أدري كيف يمكن أن يَمر الزّمن على سجين مُحاط بجدران القبور الصامتة من كل جهة مثلي!! يبدو الزّمن في تلك اللحظة مُتحالفاً مع الجدران بطريقة التناسب الطردي فَكلّما تلك الجدران ضاقت**

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص184.

(2) بالخلاص يا شباب، ياسين الحاج، ص39.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص101.

فرجة الزّمن، وفي لحظة ما يتنافسان كلاهما على مساحة التضييق أيهما يجعلها في حدودها الدنيا!! تضيق الجدران فيضيق الزمن يصبح بطيئاً كسلحفاة، حاداً كسكين، مولياً ظهره كلئيم"[1].

في السّجن يتنافس المكان مع الزّمان على سحق السّجين وقهره وإذلاله، فضيق الجُدران والتصاقها، والزّمن اللئيم الذي تخلّى عن السُّجناء وتركهم وحدهم يعانون التّلاشي والانسحاق والذّوبان.

والزّمن في تزمامارت زمن ثابت لا يبرح مكانه يحيطهم بغشاء شفيف يقهرهم ويذلّهم، وكان السُّجناء هم الذين يتحركون تجاه الموت والفناء والتّلاشي والعدم والغياب، وحدهم ولا أحد معهم يُشاركهم ويشاطرهم الهمّ والألم، هذا الشّعور بالوحدة في ظلّ الزّمن الضاغط والمكان القاتل الصّامت، لكنّ دعوات الأهل والأولاد في الخارج كانت تُشاطرهم وتُخفف عنهم "**لم يكن الزّمن يدور؟! الزمن غلافٌ يحيط بفضائنا المقهور هنا، ونحن الذين نتخطاه إلى وادي الموت، هو ظلٌ مُغلِقاً حياتنا دون أن يتحرك ملمتراً واحداً دفعنا بيدٍ من حديد فسقطنا في هوّة الغياب، لم يَكُن أحد خلف غِلافه يرانا لكي يبكي على أحوالنا، أو يرق قلبه لنا ؛ كنّا وحدنا نواجه المصير المُرعِب دون أسى وحده الله كان حاضراً، لربما لم يصل إيماننا إلى الحدّ الذي تتدخل فيه قدرته لتغيير ما يحدث من أجلنا، ولربما وصل إيماننا إلى الحدّ الذي تتدخل فيه قدرته لتغيير ما يَحدُث من أجلنا، ولربما وصل إيماننا إلى الحدّ الذي كان فيه اصطفاؤنا في هذه المِحنة التي لم يواجه مستواها من الرّعب والفظاعة أحدٌ من البَشَر قبلنا!!**"[2].

قد استفحل الزمن في خنق الذات وتملكها وحجّم حُرّيتها، وثبت في مكانه وتحرّكت جميع آلاته وقد غلّف كلّ المكان وأحدث فجوة وجُرحاً في القلب لا يبرأ أبداً، لا يدور ولا يتحرك، إنه يدفعهم إلى هوّة الخوف والفزع والغياب "**كيف يمكن تعريف الزّمن هنا؟! الزمن خارج من نفسه، كتلته المُتَحَرِكة تتأخر عنه وهو يراوح مكانه، المتأخر لا يلحق بأحد حتى لو كان هذا الأحد ثابتاً في مكانه، الزمن استطال على الجانبين، بَعَجَ قلوبنا، بطيء جداً أقدامه تدور كمغزل في موضعها أي يدٍ يمكن أن تأتي إليه من الخلف فَتَدفعه إلى الأمام ولو خطوة واحدة، تمضغ ماسة الوقت وتدرك تماماً أنها أصلد من كلّ ما عداها!!**[3] وهم في أمسّ الحاجة إلى مُساعدة ومتَدَخّل يرفع عنهم وحل ما يمرّون به، ويفقد الزّمن معناه عندما تُحَاصر الذات في بُقعة جغرافية منسيّة لا علاقة لها بالخارج حيث "**فقد الزّمن معناه أراه متمادياً بإفراط وشاغله الأوحد**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص44.

(2) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص12.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص149.

أن يَشلّ ذراعي ويدي"[1] فالزّمن غائب ضائع فقد كل صِلة بوقت البَشر الطّبيعي، وفقد جميع ملامحه، مُفرِطاً في بُطئه.

ويُصوّر الزّمن النّفسي الذي يترك أثره فيهم تارة بالشّيطان وتارة أخرى بالرّحى "**كان الزّمن في سجن تدمر شيطاناً ذا أربعة وعشرين قرناً، يدور في مكانه كتلة من اللهب المُنذِرة باللّظى، كان رحى يُمسِك إبليس بمقودها ويضعنا جميعاً تحت حجريها فيطحننا كحبات قمح صدئة سرعان ما تنسحق وتتحول إلى دقيق**"[2].

إن تشبيه الزّمن بالشيطان ذي أربعة وعشرين قرناً ليوضّح بشاعة الزّمن مما جعله يُصوِرَه هذه الصّورة، ومِثل كُتلة اللّهب المُستعِرة التي تُطلق لهيبها وشظاها، وشبهه بالرّحى هذه الآلة التّي كانت تُستخدم قديماً لِطحن حبوب القمح وتُحولها إلى دقيق، حيث تتكون من حجرين متساويين في الحجم وتوضع الحبوب بداخلها ويُحرّكونها بواسطة يد خارجية تقوم بوضع الحبوب وطحنها ومن ثم تتحول إلى دقيق، فقد شبّه حالة السُّجناء بالحبوب المطحونة بين الرّحى ويمسك بيدها إبليس.

وينقل لنا رجب إسماعيل في شرق المتوسط زمنه النّفسي في ساعاته الأخيرة في السّجن بعد توقيع الإقرار بعدم العمل في المجال السّياسي "**كانت اللّيلة الأخيرة صَعبة كالوِلادة الميّتة، توقفت السّاعة التّي في يدي أصبحت كحجر مشلول، ينبئ بالنّهاية، تملّكني الخوف حتى ظننت أنّهم لن يتركوني على قيد الحياة، تَصَوّرتُ أنني لو نِمتُ لحظة واحدة، فسوف يُطبقون عليّ ويقتلونني**"[3] حيث يُشبّه الزّمن بصور كئيبة، فالسّاعة الأخيرة التّي قضاها رجب في الزّنزانة كانت تُشبه الولادة الميّتة حيث يتم إخراج الجنين من بطن أُمّه وهو ميت فلا يساعد على تسهيل الولادة، حيث شبّه نفسه بالجنين الميّت لأن رجب أصبح في عِداد الأموات بعد توقيعه الإقرار، حتّى السّاعة أصبحت مِثل الحجر المشلول وتشبيهه بالشلل يوحي بعدم الحركة وعدم القُدرة على المساعدة.

وقد اقترن الليل بالوجع والوهم والغموض والخوف لدى الأشخاص في الرّواية "**انتظر الليل أن يهبط بكامل أجنحته ... بكامل غموضه الذي تعطيه الرّيح خطىً وطُرُقاً سِرّيّة**"[4]

---

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، ابن جلون، ص63.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص169.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص 34.

(4) رواية عو، نصر الله، ص143.

فاللّيل يتّصف بالغموض والسِّرّية، واستخدام لفظة الجناح على الليل يشبه الطائر الذي يُغطي صغاره بجناحيه مانعاً عنهم الأذى.

والليل في تزمامارت يختلف عن أي ليل "**كان الليل كسوتنا، كان يحيطنا برعايته، لا أثر لبصيص ضياء، فما عاد له نهار، ولا نجوم ولا قمر، ولا سماء كنّا نحن اللّيل، لم نكن نُقيم في كنف أيّما ليل، فليلنا كان رطباً، شديد الرّطوبة لَزِجاً قَذِراً، دَبِقاً، كان ليلاً وافِداً علينا على صهوة جواد أغبر يتبعه رهطٌ من الكِلاب المسعورة، رمى بجلبابه الثّقيل على وجوهنا فما عاد يذهلنا شيء، جلباب ليس فيه حتّى الثّقوب التّي يُحدِثُها العَثّ، لا فقد كان جلباباً مِن الرّمال الرّطبة**"[1].

فسجن تزمامارت هو سجن العتمة الأبدي الذي كان يُغلّفهم بالليل والعتمة والسّواد، فما عادوا يعلمون متى ينقضي الليل ومتى يأتي النّهار، كان العتمة واللّيل هو أسلوب التّعذيب المُتّبع ضدّهم وفق خطة مدروسة، أن يحيوا طوال سنوات سجنهم في العتمة طيلة الوقت حتّى يُجنّوا ويفقدوا عقولهم، حيث فقدوا كلّ صِلَة تمت لهم بالواقع والخارج، فالليل كان رطباً تنبعث منه رائحة العفونة والرّطوبة.

ويتّصف الزّمن النّفسي بوصف مختلف في رواية عوّ مع أنه يسير ببطء لكنّه وصف جميل "**ليلاً فلسطينياً شاسِعاً وهادِئاً فوق بيّارة بُرتُقال النّهار كان اختفاء في رائحة زهور اللّيمون الصاعِدة على جوانب المزرعة، حصار طيّب يَشُقّ الصّدر ويسكن الخلايا، زحفت السّاعات بطيئة كعادتها حين تخفق في الأفق البعيد لحظة ينتظرها القلب من زمن**" حيث وصف اللّيل بالفلسطيني الذي يحمل كلّ معاني الحرّية فإطلاق وصف الفَلَسطيني يعني التّحرر من أدران العدو ودحره، فيُصبِحُ اللّيل فلسطينياً بامتياز، وهادِئاً خالياً من المناورات والمواجهات مع العدو، والنّهار اختفى وقد سيطرت عليه رائحة زهور اللّيمون والبُرتُقال التّي تفوح من بيّارة في حيفا ويافا، هذا الحِصار الجميل بين أركان البيارة هو حِصار طيّب وجميل ويختلف تماماً عن الحِصار بين جُدران السّجن، حيث شبهه بالحِصار الطّيب الذي يجعل خلايا الصّدر تتفتّق وتتفتّح ولذلك الاندماج في هذا الجمال المُطلق لم يَشعُر بمرور الوقت حيث زحفت السّاعات ببطء لأن القلب ينتظرها.

(1) رواية تلك العتمة الباهرة، الطاهر بن جلون، ص8.

المبحث الثاني
علاقة المكان بالشخصية

لا يمكننا إدراك قيمة المكان من غير أن يكون فيه إنسان وتُعَدُّ الشخصية من أهم مكونات العمل الرّوائي لأنها العنصر الحيوي الفعّال الذي يُحَرِّك الأحداث ويقوم بالأفعال السَّرديّة حيث تترابط مكونات الرواية في كل متكامل، فوجود المكان مكتنف بالزّمان يفترض بالضرورة وجود الشخصيّات وتكون "الشخصية هي كل مشارك في أحداث الحكاية سلباً وإيجاباً، أما من لا يشارك في الحدث فلا ينتمي إلى الشخصيات، وهي عنصر مصنوع مخترع، ككل عناصر الحكاية فهي تتكون من مجموع الكلام الذي يصفها ويُصوّر أفعالها، وينقل أفكارها وأقوالها"[1] وقد وصفها عبد المالك مرتاض: "بالعالم المعقد الشديد التركيب، والمتباين التنوع"[2] ويراد من لفظة الشخصية: القيام بأساليب سلوكية وإدراكية يرتبط بعضها ببعض في تنظيم معين يُكَوّن منها كلاً واحداً، لذا تُعد الوعاء الذي يصب فيه الروائي أفكاره وهي بدورها تصورها وتقوم بها[3] فالرّوائي يصوغ أفكاره ورؤاه ويسقطها على شخصياته التّي تقوم بها وتُمثّلها على أرض الواقع وفق الخطط المُسبقة التّي رسمها لها الكاتب.

وتمثل الشخصيات في العمل الروائي حجر الأساس و"واسطة العقد بين جميع المكونات السردية الأخرى، حيث إنها تصطنع اللغة التي تبث وتستقبل الحوار، وهي التي تصنع المناجاة الدّاخلية، وهي التي تصف معظم المناظر وهي التي تنجز الحدث، وهي التي تنهض بدور تضريم الصراع أو تنشيطه من خلال سلوكها وأهوائها وعواطفها، وهي التي تعمر المكان، وهي التي تملأ الوجود صياحاً وضجيجاً، وهي التي تتفاعل مع الزمن فتمنحه معنىً جديداً"[4] للشخصيات دور رئيس لا يمكن إهماله أو الاستغناء عنه في العمل الرّوائي.

وتعتبر الأشخاص في القصة مدار المعاني الإنسانية ومحور الأفكار والآراء العامة، إذ لا يسوق السَّارد أفكاره وقضاياه العامة منفصلة عن محيطها الحيوي، بل ممثلة في الأشخاص الذين يعيشون في مجتمع ما، فتصاغ الأفكار في أشخاص يمثلونها [5].

---

(1) معجم مصطلحات نقد الرواية، زيتوني، ص114.

(2) في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد، مرتاض، ص73.

(3) البنية السردية الزمان والمكان في رواية نبي العصيان لأحميده العياشي، عائشة وسعاد، ص26.

(4) الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، سلامة، ص32.

(5) انظر: النقد الأدبي الحديث، هلال، ص528.

وتعد الشّخصيات بؤرة الأحداث ومحركها سواء أكان في الرواية أم في الواقع أم في التاريخ لأنها هي التي تنتج الأحداث بتفاعلها مع الواقع أو الطبيعة أو تتصارع معها [1].

وتتسم طبيعة العمل الرّوائي بالاتّساع والشّمول وهذا يفرض احتواءه على عدد كبير من الشّخصيات لكي تقوم بإنجاز الأدوار والمهام المكلفة بها، حيثُ تتنوع الشّخصيات الروائية بتنوع العمل الذي تقوم به، ويرى جيرار جنييت "أن كل حكي يتضمن أصنافاً من التشخيص لأعمال أو لأحداث"[2] وقد تحدث ميشال بوتور: عن ثلاثة أشخاص لابد من وجودها في أبسط الأحداث هي المؤلف، القارئ، والبطل [3] فتصنيف بوتور يعني أنه لا يمكننا الاستغناء عن الشخصيات في أي عمل.

والروائي الحقيقي هو الذي يخلق الشخصيات ويصفها ويُمَثّلها ويُصَوّرها ويُنَمّيها ويُطَوّرها "إنه يتخيل أبطاله يحسون ويتكلمون ويتحركون، وتبدأ ملامحهم بلا اتضاح له، وكثيراً ما يستعير الكاتب نماذج شخصياته من الواقع ويمزجها بملامح أخرى من خياله، وحين يتخيل الكاتب شخصيات الرواية يبدأ بفتح ملف كل شخصية يصفها وصفاً دقيقاً وكأنها شخصية حقيقية ويضع لها سيرة وتاريخاً ونسباً"[4].

تخضع عملية تشكيل الشخصيات في العمل الروائي وتصنيفها بالضرورة لرأي الكاتب وتوجهاته الفكرية، لأنه هو من يُسقط كل هذه الأمور على شخصياته، ولذا كثيراً ما نرى أن الشخصيات تقترب اقتراباً كبيراً من الكاتب وفكره، وقد تُعبّر عن الشّخصية "الرواية تستبطن صوراً متعددة عن العالم تبعاً لتعدد واختلاف شخوصها فالمتن الروائي يتميز بحراك وتغير في شخوصه، إن الرواية عالم الشخصيات المتغير"[5] فأشخاص الرّواية يتغيرون تبعاً لتغيّر الواقع المستمر.

ويقع تصنيف الأشخاص في الروايات حسب نمطين: **النّمط الأوّل** هو المضمون الوظيفي وفيه تُقسّم الشّخصيات حسب الدور والوظيفة التي تقوم بها داخل العمل الرّوائي، حيث تنقسم إلى: **الشخصية الرئيسية** وهي التي يقوم عليها العمل الأدبي وتُشكّل حضوراً بارِزاً على

---

(1) انظر: بنية الشخصية في رواية التبر، لإبراهيم الكوني، ص20.

(2) البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة، الإبراهيم، ص112.

(3) بحوث في الرواية الجديدة، بوتور، ص104.

(4) الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، سلامة، ص12.

(5) في تفسير نشأة الرواية، قراءة في التفسير الهيجلي، بوعزّة، ص4.

مستوى الرّواية، فالروائي يُقيم روايته حول شخصية رئيسية تحمل الفكرة والمضمون الذي يريد نقله إلى قارئه أو الرؤية التي يريد طرحها عبر عمله الروائي، فهو يمنحها أكثر حرية ويوليها عناية فائقة لأنها هي المحركة للعمل الروائي ككل"[1] وتتمثل هذه الشّخصية في (البطل) الذي ينصب اهتمام الكاتب عليه، ويُحمّله أفكاره وآراءُه التّي يُجَسّدها على أرض الواقع.

والشخصية الثانوية: وهي التي تقوم بدور المساند والمساعد في العمل، ويختلف هذا الدور من شخصية ثانوية إلى أخرى، لها مهام عدة وأدوار فهي مساعدة أحياناً ومعارضة أحياناً أخرى وذلك حسب الغاية التي وظفها لها الكاتب، فلهذا النوع من الشخصيات وظيفة ورسالة يؤديها ولا يمكن الاستغناء عنها [2] وتأتي في الأهمية بعد الشخصية الرئيسية وتكون مشاركة في الحدث وليست مجرد ظلال فلها مكانتها ودورها الذي تؤدّيه في الرواية [3].

والتّصنيف الثّاني يكون حسب المضمون الشكلي حيثُ تُقَسّم الشّخصيات إلى **الشخصية النامية:** وهي الشخصيات التي تنمو وتتطور شيئاً فشيئاً في صراعها مع الأحداث، وكلّما نمت الأحداث وتقدّمت فإنّها تتكشّف للقارئ وتحمل العواطف الإنسانية الغنية والمُعَقّدة وتتكشف للقارئ، كلما تقدمت في القصة، وهي غنية بالعواطف الإنسانية وخبايا النّفس البشرية والمشاعر والأحاسيس التّي تفاجئ بها القارئ[4] حيث يُقَدّمها للقارئ على نحوٍ مُقنع فنياً، فلا يعزو إليها من الصفات إلا ما يبرر موقفها تبريراً موضوعاً في محيط القيم التي تتفاعل معها[5].

والشخصية المسطحة: وهذا النّوع من الشّخصية يحمل نوعاً واحداً من المشاعر والمواقف والاتجاهات الخارجية السّطحية بِدون تَعمّق بدواخلها، فتكون إمّا مُحِبّة وإمّا كارِهة لا تُغيّرها أحداث الرّواية حيث تتخِذُ موقفاً واحِداً من بداية الرّواية وحتّى نهايتها وتكون "إما خيرة وإما أنها شريرة لا تعرف الصراع الداخلي حتى لو كان الموقف يتطلب ذلك، ولا تعرف إلا عاطفتي الحب أو الكره ولا وسط بينها، تجمد الشخصيات وكأن لا ذاكرة مسبقة لها، لا تتطور حتى أن العمر لا يتقدم بها، ليس هناك تغلغل داخل الشخصيات ولا بيان انفعالاتها فالحركة دائمة خارجية"[6].

---

(1) الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ، سلامة، ص12.

(2) المرجع السابق.

(3) أسلوبية السرد العربي مقاربة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ، مصطفى، ص900.

(4) انظر: قضايا النقد الحديث، حمدان، ص73.

(5) انظر: النقد الأدبي الحديث، هلال، ص529.

(6) القصة تطوراً وتمرداً، الشاروني، ص115.

والشخصية المعقدة: هي التي "تنتقل بين مختلف مستويات الشعور ابتداءً من حلم اليقظة مروراً بأحلام النوم حتى الكابوس والهذيان والتنقل بين مختلف مستويات الحديث المرتب المنطقي إلى الحديث الذي نعده قبل أن نهم بالكلام، ففيه شيء من المنطق والترتيب وفيه شيء من عدم الترتيب وعدم التماسك إلى المونولوج"[1].

المكان والشّخصيّة:

أمّا عن علاقة المكان بالشخصية فإنه يلعب دوراً مهمّاً في علاقته بعناصر السرد وعدم النظر إليه ضمن هذه العلاقة يجعل من العسير فهم الدور المنوط به "للمكان دالة ثقافية لها قوانينها المعرفية، يفصح عن وجوده وفعله من خلال قدرته على التفاعل الحي بين هذه العناصر"[2].

وإن اهتمام الروائي بالمكان يأتي غالباً مصاحباً لحركة الشخصيات فيه هذا إن دلّ على شيء إنما يدل على حرصه على إبراز العلاقات القائمة بين المكان والشخصية وحجم التأثير المتبادل بينهما، حيث يؤثّر المكان في الشّخصية وتؤثّر الشّخصية في المكان، وكأنه ينطلق من المسلمة القائلة بأن (لا مكان بدون شخصية، ولا شخصية بدون مكان) [3].

ولا غرابة في القول إن الشخصية هي العنصر الفعال في العمل الروائي الذي يترتب عليه القيام بالأحداث والدفع بوتيرة العمل إلى نهايته وإن وجود الشخصية يفترض بالضرورة وجود مكان يحتضنها ويوفر لها "شروط التّوتّر والانفعال والأمان والطمأنينة ، فالمكان لا يُعتبر فقط مجرد تضاريس خارجية تتحرك في مجاله الشخصيات وتمارس فيه أفعالها المختلفة بل هو فضاء متواصل مع باقي عناصر السرد يسهم في توليد الدلالة"[4].

والشخصيات هي التي تَمنح المكان المعنى والقيمة والأثر "حيث يرتبط المكان مع الشخصيات بعلاقة متينة، فلا قيمة له إذا لم يحفل بشخصياته التي تمنحه المعنى، وتسهم في إغنائه بالدلالات من خلال العلاقات المختلفة، كعلاقات التنافر أو الحياد أو الانتماء، وهذا التأثير المتبادل بين الشخصية والمكان يجعل كلاً منهما خاضعاً للآخر"[5].

---

(1) القصة تطوراً وتمرداً، الشاروني، ص85.

(2) ثقافة المكان وأثرها في الشخصية رواية ليلة الملاك أنموذجاً، الرحاوي، ص3.

(3) انظر: تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج، بلخباط، ص152.

(4) المرجع السابق.

(5) البنية السردية في رواية خيري الزمان، المحمود، ص29.

وخصوصية المكان في رواية القمع كانت للسجن بوصفه هو المكان المسيطر والقامع والقاهر للذات السجينة بداخله؛ لذلك فرض شروطه على الشخصيات داخله وتحددت هذه في نوع العلاقة التي تنشأ بين المكان والشخص، وركّزت على الانطباع الذي يصبغه فيها، أو الأثر الذي ينطبع في الشخصية وهذا ما جعل السّارِد يتساءل: "**هل أنا من كنته قبل ثلاثة عشر عاماً؟! نعم ولا نعم صغيرة ولا كبيرة، نعم لأنني أفرغ وأكتب كتابة حقيقية بعضاً من هذه اليوميات، ولا لأنني لا أستطيع أن أكتب وأقول كل شيء، هذا يحتاج إلى عملية بوح وللبوح شروط، الظرف الموضوعي والظرف الآخر**[1] فالسّجن قد أثّر على الشّخصية وترك بصمته عليها، فالشّخص الذي عاش في السّجن الصّحراوي، وأُجبِر على العُزلة والانقطاع والسّكوت لِمُدّة ثلاثة عشر عاماً، والانعزال التّام عن العالم الخارجي والدّاخلي في بُقعة جغرافية محدودة، عندما قال نعم إنه ذات الشّخص، لكنّه ليس الذي يُشبه نفسه عِندما دخل إلى السّجن لا كبيرة لأنّ السّجن أثر فيه وغيّر في نفسيّته بشكل كبير.

فالسجين يتغير وينطبع ويَتأثّر بالمكان(السّجن) حيث يُقِرّ خليفة أنّه ليس كما كان في السّابق "**أنا لم أعد كما كنت قبل اثني عشر عاماً، لقد صلّبتني التجربة، أخذت أقنع نفسي أنني رجل، ورجل شجاع، رجل قادر على التحمل وتحملت**" [2] فقد أصبح صلباً بعد تجربته في السّجن الصّحراوي الذي ترك أثره فيه بعدما عاش في فرنسا حيثُ درس الإخراج السّينمائي وزار جميع الأماكن وعاش حياته هناك طولاً وعرضاً، لذلك يعقد مقارنة بين حاله فيما سبق وحالته الآن وقد أصبح رجلاً شُجاعاً، قادراً على تحمّل المسئولية.

وتأثيرات السّجن وتبعاته جعلت السّجين إياد أسعد يشُكُّ إن كان قد خرج حيّاً مِثل بقيّة البَشر، وأن الجِلد الذي يُغلفه هو جلده الطّبيعي "**ما زلت أشكّ إلى اليوم بأننا خرجنا منه أحياء؟! وأن الجلود التي تتوزع على هيئاتنا هي جلودنا؟ لطالما داهمني خاطر عميق بأنهم بدّلوا لنا جلودنا، وأخرجونا من هناك نوعاً آخر من المخلوقات** [3] إنّ قسوة التّجربة وصلابتها داخل السّجن جعلته يشعر وكأنه أصبح نوعاً آخر مِن المخلوقات، غير البشر، وهذا الأمر هو الذي خلق لديه التّعجّب والاستغراب أنه لا يعقل أن يدخل الشّخص السّجن ويخرج ويكون هو ذاته نفس الشّخص لأن للسّجن مفاعيله الخاصّة "**هل هناك سجين واحد في كل العالم، في كل**

---

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص9.

(2) المصدر السابق.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص92.

الأزمان في كل السجون قضى في السجن عاماً واحداً أو أكثر، ثم عندما يخرج يكون هو ... هو؟!"[1].

فقد غيّرت مفاعيل السّجن وتأثيراته في بُنية السّجين النّفسية ومشاعره الدّاخليّة "**هل يمكن أن تكون مفاعيل السجن وتأثيراته قد غيّرت بنيتي النفسية بحيث يجعلاني أسير في هذا الاتجاه؟ لكن عقلي يرفض ذلك رفضاً باتاً** [2] الأمر الذي جعله يتّجه في اتّجاه آخر فعاش بينه وبين نفسه صِراعاً.

ويزيد السّجن من شعور الّذات السّجينة بقهر المكان وظلمه وعذابه وحصاره لها، فالسجن بالنّسبة للسُّجناء هو الجحيم الذي أخبرتنا آيات القرآن عنه، حيث العذاب المُستمر الذي لا ينتهي فسجن تدمر السّوري كان جحيماً حسب تعريف الذين عاشوا بين جُدرانه "**وحينما كنت أتلهى بتعريف الجحيم وقراءة الآيات التي تخبر عنه لم أكن أفهمه إلا عندما صرت في قلبه تماماً، وصار هو في قلبي، لا أحد يعرف الجحيم أكثر منا نحن الذين كنا هناك**"[3].

وفي السِّجن يُصبح الحُزن صِفة لَصيقة بالسُّجَناء "**هل يتصور أن على الشاطئ الشرقي للمتوسط إنساناً واحداً يمكن أن يموت من الفرح؟ الفرح بالنسبة للشعب السجين طائر مهاجر، حتى الجلادون لا أظن أنهم قادرون على الفرح، إنهم ينامون تحت أقواس من السياط، تحت أشباح الصرخات، يأكلهم الخوف أن تدق أبواب بيوتهم أواخر الليل وينتزعوا من فراشهم، لكي يدفعوا الدين الذي في رقابهم**"[4] فالسُّجناء الذين يعيشون على الشاطئ الشّرقي يعيشون في حالة حزن دائم حيثُ الضّرب الذي لا يتوقّف للحظة واحدة والصّرخات التّي تنطلق من أفواه المُعَذّبين لا تنقطع، أما الأشخاص – العاديون – فإنّهم يعيشون في حالة ترقُّب خوفاً مِن الاستدعاء في أواخر الليل والانتزاع من العيش الهادئ.

إن الشعور بالحزن والكآبة ليس صِفة لصيقة بالسُّجناء ذاتهم فحسب ، إنها تلحق ذويهم كذلك حيث يَتَعَرّضون إلى الأذى والمراقبة والمُلاحقة المُستمرة فيعيشون وضعاً سيّئاً قاسياً، فأنيسة أُخت رجب إسماعيل شعرت بحزن كبير على فراق رجب ورحيله إلى فرنسا، لكنّها أرادت لِرجب حياةً كريمة بينهم: "**شعرت بالحزن كبيراً كثيفاً مثل يد قاسية تنتزع أمعائي، ولكني صممت أن أبقى قوية، كنت أريد لرجب أن يتذكر وجوهنا الضاحكة، لتكون له زاداً في الغربة، تمنيت لو**

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص92.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص239.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص10.

(4) رواية شرق المتوسط، منيف، ص215.

أن أمي تراه للحظة واحدة ثم تموت، لو كانت موجودة الآن لحملت عنا اللحظة الثقيلة المشحونة بالخطر، لجنبتنا الدموع وآلاف المشاعر المضغوطة والتي تتجمع في سيول صغيرة لتصب في تلك النقطة الضعيفة"[1].

فأنيسة حاولت المحافظة على مشاعرها وألا تظهر أمام رجب وهي في حالة ضعف وحزن، وتمنّت لو أن والدتهم ماتزال حيّة حتى تكتمل فرحتهم بِرَجب، لكن للأسف أن السّجين السّياسي لا ينتهي أمره بالخروج مِن السّجن، إنما يتعرض للمُراقبة المُستمرّة، والمطاردة حتّى خارج السّجن.

ولم يستطع السَّارِد نسيان سنوات السّجن والقهر والحرمان، وكأنّ الفرح قد انتُزِع من داخله ويمنعه مِن الفرح "**لكن لم أستطع أن أكون صافياً، جبال من الحزن والكآبة تجثُم على صدري، حاولت أن أشارك بكل كياني لكن شيئاً في داخلي يرفض الفرح، يرفض لأنه لا يستطيع أن يقفز فوق جدارٍ عالٍ وصلدٍ من الحزن المتراكم طوال هذه السنوات**"[2] فالحُزن قد شكّل جِداراً داخل قلوبهم ومنع السُّجناء من الفرح والاندماج مع الحياة خارج السّجن بكُلّ تفاصيلها، هذا الجِدار يحتاج إلى سنوات عديدة حتّى يقدِروا على العيش بسلام مرّة أُخرى.

"**أحمل سجني معي أينما ذهبت، ويبدو أنني لن أستطيع التّخلّي عنه أبداً!**

تحمل السّجن معك؟

نعم هذا أخطر ما في المشكلة، لقد أصبح السّجن، بالنسبة لي حالة لا تعاورني تماماً كالعلاقة الفارقة"[3].

ويتحدث السارد عن السّجن الذي سكنه واستوطنه، فهو لم يحمل السّجن معه بالمعنى الحقيقي، إنما استخدم تعبيراً مجازياً للتّعبير أن السّجن لا ينتهي بالخروج منه إنما يترك أثره وبصمته على السّجين ويُجسّد صورة مُصغّرة في الأفعال والتّصرّفات وروتين الحياة اليومي إنّه يُلاحِقه في فكره ومشاعره.

ومات الفرح داخل السّارِد على حدّ تعبيره فلم يعد يجد ما يَسُرُّه ويبهجه، فالحزن قد تسلل إلى نفسه واستوطنها "**هل مات الفرح داخلي في زحمة الموت؟ هل سأبقى هكذا؟ ولِماذا؟ هل سأحمل بيادر العذاب والموت جاثمة على قلبي لِتَخنُق كلّ ما هو جميل بالحياة لست أدري**"[4].

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ، ص109.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص328.

(3) رواية الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى، منيف، ص15.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص328.

وفي السّجن يصل السُّجناء إلى مرحلة يفقدون فيها كل أمل في الحياة ويتمنون الموت خلاصاً من العذاب، لكنّ الموت يُبطِئُ في المجيء "**يا رب دعني أمت! دعني أمت! خلصني من هذا العذاب" يصبح الموت أمنية!! أتمنى الموت صادقاً، حتى الموت لا أستطيع الحصول عليه** [1].

ويفقد السُّجناء إحساسهم بإنسانيتهم، لقد فقدوها على أعتاب السّجن، حيث يشعرون أنّهم في مرتبة أدنى من حياة البهائم، "**أتساءل أحياناً: أي كائن أنا؟! هل أنا إنسان؟! حيوان؟! نسير ندور تحت لسع الكرابيج، مُنكِسي الرؤوس، عيوننا مغمضة، يمسك أحدنا بذيل الآخر، وندور الآن أحس أنني بغل**"[2] ففي السّجن حين يسيرُ السّجناء على هيئة البهائم تحت لسع الكرابيج والضّرب والسّب والشّتم الذي لا يتوقّف حيثُ يُمسِك أحدُهم بتلابيب الآخر، فلا شعورأقسى و أسوء من فُقدان الإنسان إنسانيّته التّي كانت مِنحة من الله لخلقه، في السّجن يفقد الإنسان أقل حقوقه.

فالسجين إياد أسعد يتساءل إلى متى ستظل إنسانيته في داخله تستصرخه بوجودها وإهمالها، حيث تتضارب لديه المشاعر وتختلط بين العقل والعاطفة، فالعقل يوقِظه من غفلته أن تذكر من الآن فصاعِداً أنّك في مرتبة أدنى من مرتبة البهائم، وعليك أن تُسَلّط تفكيرك في هذا الاتّجاه "**تساءلت وأنا أُساق مثل البهائم إلى مهجعي: إلى أي مدى سنظل نتذكر أننا بشر؟! ومتى سننسى!! شيء ما في أعماقي صفعني وهو يقول لي: من الآن تأكد أنّك دابّة. فرصتك في تذكر إنسانيتك معدومة. وقد يكون في الآتي القريب ما يجعلك تنسى أنّك حتّى بهيمة!!**"[3].

ويُشَبّه رجب إسماعيل الأشخاص الذين يعيشون في شرق المُتَوَسّط بالجِراء لأنهم قبلوا المَذلّة والمهانة ولم يُطالبوا بحقّهم في عيش كريم، ولم يتمرّدوا أو يثوروا وينتفِضوا على هذا الوضع المُذِل والمُهين، "**شاطئ المتوسط الشرقي لا يلد إلا المسوخ والجراء، وأنت تنتظر الخيول والسيوف، انتظر سيظل ذاك الشاطئ يقذف كل يوم عشرات الجراء، مئات الجراء وحتى لو وصلت أعدادهم إلى الآلاف فستظل جراء تعوي في السراديب أو تموت في المزابل لأنها تريد ذلك**"[4] وهذه المنزلة التّي يعيشونها هي من صُنع أيديهم المكتوفة وأفواههم المُكَممة التّي رضيت بالعيشة الذّليلة.

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص94.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص100.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص101.

(4) رواية شرق المتوسط، منيف، ص143.

وقد ارتبط السّجن بالموت واقترن به، وتَشَكل هذا في نفسيات السُّجناء، فكلّ سجين كان ينتظر موعده في قِطار الموت، ومن فاتته مَحطّة لن تفلت منه الأُخرى: "**كان الموت في تدمر قطاراً يطوف بالمحطات كلها، ما فاتته محطة منها لم تفته أخرى بعدها، كانت مسألة وقت فحسب، تتوزع المحطات على هذه الأوقات المنفلتة من المحطة الأولى**"[1].

وفي ساحة الإعدام كان الموت يَربُض في الزّوايا وكان له رائحة ومرجعيّة فقد ارتبطت السّاحة بالموت وتَلَبّست به **في الساحة التي أراها من الشقوق، بدا المكان محتفياً بالموت، لم يصنع الموت في تدمر، مثل ما صنعته الحبال والأعواد، صار وجه الموت مقترناً بها حتى صرنا نشم رائحته، صار له مرجعية** [2] وكما تطرقت الدّراسة فيما سبق من فصول أن السّجن مقسّم إلى ساحات وقد ارتبط ذِكر ساحة الإعدام بالموت حتّى أصبح للموت أصل ورائحة ومرجعية في هذه السّاحة.

ويفقد السُّجناء آباءهم في السّجن، فقد يعيش السَّجين على أمل أن يلتقي بهم، فضمّة واحدة إلى صدر الأُم كفيلة بأن تمسح كل آثار السِّجن وسنوات الحِرمان وقُبلة واحدة على يد الأب تُبَرّد نيران الشّوق المُلتهبة "**ما كنت أخشاه. حاصل آه يا أمي ويا أبي هل قلتما أو قال أحدكما إنه يتمنى أن يراني قبل أن يموت؟ هل تسبب سجني وغيابي بتعجيل موتكما؟ أدفع نصف حياتي مقابل أن أضع رأسي لمدة خمس دقائق على صدر أمي**"[3] وحين يُسجن أحد أفراد الأسرة فإن عائلته تتعرض للمتاعب، وخاصّة الوالدين الذين يُحاولون ما استطاعوا الاطمئنان على ابنهم أو التّواصل معه وإرسال ما يحتاجه، وقد وصل الأمر إلى أنهم يُقَدّمون أغلى ما يملكون مُقابل رؤيته، ويعيشون على أمل الفرج، ويموتون وفي قلوبهم حسرة وألمٌ ووجع ، فقد كان الموت مؤثراً.

ويعتاد السُّجناء على المذلة والإهانة وفقدان الكرامة الإنسانية: "**منذ تلك اللحظات علّموني أن أقول: (يا سيّدي) هذه الكلمة لا تستخدم هنا كما بين رجلين مهذبين، هذه الكلمة تنطق هنا وهي تحمل كل معاني الذلّ والعبودية**"[4] على السّجين أن يستخدم ألفاظ تدل على التذلل والخضوع عند تعامله مع الحُرّاس، فكلمة سيّدي تُنطق لِتُذِلّ السجين وتقهر روحه، وكأنّه عبدٌ على سيّده أن يفعل به ما يشاء ومن أشكال العبودية حين كانوا يُعاملون الرّقيق والعبيد في

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص191.

(2) المصدر السابق ، ص192.

(3) المصدر نفسه، ص347.

(4) رواية القوقعة، خليفة، ص20.

الجاهلية إجبارهم على إخفاض الرّأس عند الحديث وعدم رفعها، إنّ ما يفعلونه داخل السّجون يُجَسّد كلّ أشكال الذُل والعبودية.

وكان الهدف أن ينسي السُّجناء كرامتهم ويتَلَبّس الذُّلُ بِهِم، فقد أصبحت العِزّة والأنفة شعوراً دخيلاً غريباً على بنيتهم النّفسية، فقد حطّم السِّجن ذواتهم ونفوسَهم "**هل اعتدنا الذلّ حتى نسينا أن لنا كرامة!! هل استسغنا المهانة حتّى صارت العِزّة غريبة تحتاج إلى مِران ودُربة !! أم أنه وَقَر في قلوبنا أن رفع الرأس ليس من حقوقنا في هذه المقبرة الجماعية التي نقضي فيها زهرة شبابنا!!**"[1] حيث كان على السّجين أن يتحدث مع الحُرّاس وهو خافِض الرّأس لا ينظر في عيون جلاديه ولا يعرف ملامحهم وأشكالهم أو حتّى أسماءهم لدرجة أنّ السُّجناء كانوا يُطلِقون أسماء من عندهم على جلاديهم من صفاتهم أو ألفاظهم التي يتفوهون بها.

وما أن يُصبح المُعتقل سجينًا رسميّاً يُختزل إلى مُجرّد قيمة عددية حيثُ يفقد أخص خصوصياته "**لأجزاء من الثانية كنت أتساءل من هو صاحب هذا الاسم؟ وَقعُه ليس غريباً عليّ، كأنني سمعت هذا الاسم يوماً ما. إنه اسمي!!!**"[2] حتّى أنّ الكاتب نسي اسمه.

وتنحت السُّجون الأجساد وتأكل أحلى سنوات العُمر "**قضيت زهرة شبابي في السّجون، يبدأ الإنسان الحياة طفلاً، ثُم يَشِبّ فيشتدّ عوده حتّى إذا استوى قمراً بعد أن كان هِلالاً يأذن قمره بأن يعود إلى هِلاله مرّة أُخرى، في هذه المرحلة بالذّات بدأت بالانفصال عنّي والانسِلاخ منّي بعد أن وصلتها**"[3] في السّجن يدخله الإنسان شابّاً ويخرج منه كهلاً، يفقد سنوات الشّباب والطّاقة والإنتاج والحُرّية، ويخرج كتلة من الأوجاع والأمراض المُزمِنة والنّفسية والجسدية.

وبعد سنوات من التّعذيب والجلد والقهر النّفسي والرّوحي والمادّي تحدّت الشّخصيات بطولة الموت وواجهته ونهضت فيها شُعلة الحياة وانتفض الأمل في أرواحهم من جديد "**كانت الوسيلة الوحيدة للإفلات مِن الموت هي مواجهته!! لا أحد يُقَدّر منّي هذه العِبارة حقّ تقديرها إلا إذا عاش في سِجن تَدمُر كُنّا نهرب مِن الموت بالانغماس فيه بفتح صدورنا العارية له، يقولون: الأترِبة والذُباب والحشرات تتساقط في جاط الشُّوربة، فنقول: حتّى لو تساقطت فيه أشلاء الكِلاب الميّتة فسنشربها، يعني سنشربها!! لأنه ما من وسيلة أخرى سِوى شُربها وإلاّ فقدنا كِلانا وأمعاءنا وأكبادنا بالامتناع عن الدّخول في هذا الطّقس الإكراهي الطّوعي معاً!!**"[4].

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص217.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص273.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص341.

(4) المصدر السابق، ص251.

حاول السُّجناء مجابهة الجلاّد والتّمَرّد على المكان ورفض الموت وحُبّ الحياة، الرّغبة في تعويض الحِرمان والانفتاح للحياة ورؤية الأهل والأحباب والانخراط في كلّ تفاصيل الحياة في الخارج، وكانت الوسيلة الوحيدة لمواجهة الموت هو الاندماج في الحياة داخل السّجن بكل تفاصيلها.

ويعاني السجين بعد خروجه حالة من الانفصال والانقطاع التام عن الواقع "**دائماً أشعر أن لهم عالمهم، ولي عالمي، أو ليس لدي عالم أبداً، لكن قطعاً لا أنتمي لعالمهم، منذ خرجت من السجن أحسست أن هناك هوة لا يمكن ردمها أو جسرها بيني وبين الآخرين، حتى أقرب الناس إليّ إخوتي أو لينا، أحكي عواطفي ومشاعري، فلا أشعر تجاههم بشيء، الحيادية في المشاعر، لا شيء يشدني لا شيء يثير اهتمامي**"[1] حيث يترك السّجن بصمته في سلوكيّات السُّجناء وطباعهم حيث يعتادوا على نظام مُعيّن في الطّعام وفي النّوم والحركة والحديث، وهذا التّعليمات والقوانين يظلّ أثرها في سلوكهم حتّى بعد أن يخرجوا من السّجن.

ويظل السّجين يمارس نفس الأقوال والأفعال التّي يمارسها في السّجن "**مضى عام كامل ولا زلت أرى نفسي عند استيقاظي في السجن الصحراوي، هل يمكن القول إنني خرجت من السجن قولاً وفعلاً؟! لا أعتقد ذلك، يومياً أمارس الأفعال نفسها الآلية والضرورية لاستمرار الحياة، آكل وأشرب وأنام، هل سأحمل سجني معي إلى القبر؟**"[2].

ويشعر رجب إسماعيل أن السّجن يَظل داخل الإنسان، حيثُ تَمُرّ الذات بحالة نفسية تجعلها تشعر وكأنها في السّجن، فالسّجن ليس المكان إنّه العادات والتّقاليد التي يمارسونها داخله وتبقى مُتَلَبّسة في ذواتهم "**السجن يا أنيسة في داخل الإنسان، أتمنى ألا أحمل سجني أينما ذهبت، إن مجرد تصور هذا عذاب يدفع بالإنسان إلى الانتحار**"[3] فظاهرة الاعتقال السّياسي ظاهرة لا ينتهي أثرها مع خروج المُعتقلين بل إنّ أخطر مظاهر التّدمير التّي تستمر بعد الانعتاق من البنيات لتبق محمولة في الّذوات تُحَدّد أوضاعها وشخصياتها ومواقفها، ويترك السّجن في الشخصية آثاراً عقلية ونفسية تتراوح بين الخوف والقلق وفقدان الثّقة بالنفس والاضطرابات المُستَمرّة يخرجون بأجساد مُحَطّمة ونفوس مُعَذّبة، وأدنى درجات من القهر الرّوحي والعذاب النّفسي، فالسّجن هو الخوف المستمر والقلق الدّائم "السّجن ليس فقط الجدران الأربعة، وليس

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص365.

(2) المصدر السابق، ص380.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص107.

الجلاد فقط أو التّعذيب إنه بالدّرجة الأولى: خوف الإنسان ورُعبه، حتّى قبل أن يدخل السّجن، وهذا بالضّبط ما يُريده الجلّاد، وما يجعل الإنسان سجيناً دائِماً"[1].

من الواضح أن الاختلال الظّاهر في أبعاد المكان المادّية والفيزيائية، من ضيق وعتمة ورطوبة، أورث خللاً على صعيد الشّخصيّات النّفسي والجسدي، فقد انفصلت الشّخصيات عن الواقع وتمرّدت عليه وعجزت عن الاندماج فيه، وعلى الصّعيد الشّكلي فقد خرجت الشّخصيات بعاهات جسدية وأمراض نفسية مُزمنة وتشوّهات ونتوءات نتجت عن التّعذيب، فالمكان كان طارِداً ومُنَفّراً وقاهِراً، ولم يكن رحيماً بالشّخصيات لقد قهرها وأَذَلّها وأحدث جروحا في الأرّواح لا تبرأ ولا تشفى أبداً.

(1) رواية الآن هُنا وشرق المُتوسّط مرّة أخرة، ص15.

المبحث الثالث

علاقة المكان بالصراع

إن وجود المكان في العمل الرّوائي، يقترن بالأشخاص الذين يُجَسّدون أفكار الكاتب ورؤاه الثّقافية ويجعلونها حقيقة واقعية، يفترض بالضّرورة قيام أحداث وهذه الأحداث قد تتشعّب وتتّسع مما يؤدّي إلى تأجيج الصّراع، وتفترض طبيعة العلاقات بين البشر على خلق نوع من التفاعل ويكون هذا الصّراع إمّا داخليّاً أو خارِجيّاً، فإنّ أيّ عمل روائي لا يخلو منه كونه يُمثّل وصل أحداث الرّواية إلى درجة الذُّروة، ويشير الصّراع حسب مفهومه العام على أنّه علاقة صدامية جسدية ومعنوية بين طرفين أو أكثر ويحكم العلاقات بين الأفراد والمجتمعات[1] وقد ينجم الصّراع نتيجة الاحتكاك والتفاعل والتجارب مع الأحداث أو الأشخاص الآخرين[2] فالصّراع قد يكون بين الأحداث أو بين الشّخصيات ويكون شكل الصّراع في العمل الأدبي بين شخصين أو جماعتين أو فكرتين في العمل[3] ويعمل الصّراع على خلق عُنصُر التّشويق والتّرقب لدى القارئ.

ويتفرّع الصراع إلى نوعين داخل العمل الرّوائي:

1-الصراع الداخلي: ويكون داخل الشخص نفسه وهو صراع بين عاطفتين، بين عاطفتي الحب والكُره، أو قد يكون بين العقل والعاطِفة أو صراعاً على التّشبّه بمثل أعلى أو تغليب فكرة على أخرى، ويكون هذا داخلياً أي بين دخيلة الإنسان ونفسه وعواطفه النفسية والفكرية [4] ويندرج تحت هذا النّوع **الصّراع النّفسي** ويظهر هذا الصّراع في المونولوج الدّاخلي الذي يكون على شكل حِوار تُجريه الشَّخصية مع نفسها، حيث تعاني لحظات الاضطراب والتّخبّط [5].

2-الصراع الخارجي: ويكون خارج الإنسان أي بينه وبين طرف آخر، ويُسَمّى بالصّراع الاجتماعي الذي يتجسّد مِن خلال أفعال وسلوكيّات الشَّخصيّة مع سلوكيّات الشَّخصيّة المُضادّة ويدور خارج الذات الإنسانية، وقد يكون مع الطبيعة وظواهرها مع المحيط أو المجتمع مع قوى كبرى، كالقدر والموت والزمن، ويشكل الصراع من حيث طبيعة التجسيد الدرامي إلى تجسيد

---

(1) انظر: آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية، نورة، ص6.

(2) انظر: النقد الأدبي الحديث، هلال، ص529.

(3) انظر: معجم المصطلحات الأدبية، نصار، ص171.

(4) انظر: معجم المصطلحات الأدبية، نصار، ص180.

(5) انظر: آليات الصّراع الدّرامي في النّص المسرحي الجزائري دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية، نورة، ص9.

مادي ونفسي (سيكولوجي) واجتماعي حيث يتجسد الصراع المادي من خلال أفعال مادية تعبر عن تقاطع الإرادات[1].

ويُمَثّل الصّراع عُنصُراً من أسباب بناء العمل وتماسكه وتناميه وتحريك الأحداث، وإثارة تشويق المتلقي حيث يعمل على شدّ وتيرة الأحداث، واحتدام الصّراع يعمل على الدّفع بوتيرة الأحداث إلى الأمام[2].

وهو "العمود الفقري للبناء الدرامي، فبدونه لا قيمة للحدث ولا وجود له حيث يؤدي في جزئياته إلى خلق نوع من التوتر العاطفي، والصراع الدرامي صراع إرادات ويكشف الصراع عن نقيضين متعارضين هما القصة والنية، والنتائج والعواقب الناشئة عن هذه النية"[3].

المكان والصِّراع:

وأما عن علاقة المكان بالصراع فإنّ الصّراع في رواية القمع يتميّز بتعدد خيوطه وتشعُب وجهاته، في ظل المكان القاتل الصّامت، فالسّجن مركز الحصار المكاني وبؤرته الذي يؤكد على الدّوام معاداته للإنسان وضغطه عليه ومحاصرته له، وفق قيود وضوابط وقوانين صارمة، والذّات السّجينة وحدها مُنهكة مُحَطّمة تُصارع السجن بمكانه الضاغط، والجلاد بعنفوانه وجبروته والزمن النفسي والحياة والموت، وتتفرع أوجه الصراع في روايات القمع في أشكال عديدة أهمها وأكثرها حضوراً في الروايات.

أشكال الصِّراع :

1- إنّ أول أشكال الصراع وأقواها هو صراع الإنسان مع **الزمن النّفسي**؛ فالزّمن ذلك المحور الوهمي الذي ينساب برشاقة وخِفّة دون أدنى إمكانية للتّحكّم فيه أو السّيطرة عليه، إلا أنّه يُشَكّل محوراً للقهر والضّغط على الذّات بتآلفه مع المكان حيث يسحق الذات ويقهرها، حيث نجد الذّات فقدت الإحساس بالزّمن فالسّارد يصف صراعه مع الزّمن "**وفي لحظة تجمّد الزّمن في ذِهني من الخوف، ثمّ استيقظت بعد فترة غير مُحددة في شعوري، كان ذلك بعيداً عن ذِهني، أهذا يحدث في قلب الحضارة من ناحية الزّمن حيث تصطرع الثّقافات وكلُّها يُمَجِدُ الإنسان وحريته تجاه الحياة**"[4] .

(1) آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية، ص9.

(2) انظر: المرجع السابق، ص12.

(3) آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية، نورة، ص6.

(4) رواية البوابة السوداء، رائف، ص121.

وكان ما شاهده السّارِد بمرأى عينيه هو الذي جعل حالة البلاهة تكتسيه، صراعه مع الزمن وضياعه خاصة وأن الزمن عنصر معنوي لا يمكن الإحساس إلا بأثره في الحياة "**وكنّا في المُعتقل نادراً ما نعرِف أسماء الأيّام باستثناء يوم الجمعة، ونعرِف اسم الشّهر بعد انقضاء أسبوع منه على الأقل، ولا نعرف من علامات الأزمنة غير الفصول الشتاء والصيف والربيع والخريف**"[1].

إن تضييع الزّمن وفقدان الإحساس به جعلت الإحساس بسطوة الزّمن وقهره تتفاقم لديهم حيث تحكم الزمن في كينونة الإنسان لذلك وصفوه بالمشرط الذي يقتل أعمارهم وأوقاتهم "**الوقت الزاحف كمشرط في الأعصاب**"[2] فصراع الإنسان مع الزّمن في السّجن ليس أي نوع من الزّمن إنه الزّمن النّفسي الذي لا يُمكننا قياسه أو حتّى معرفته، إننا نلاحظه بما يتركه من آثار في ذات السّجين وروحه وهذا الأمر هو الذي جعل السُّجناء في حالة صِراع مستمر معه "**نحن في المصائب نصنع زمننا الخاص بنا، نحاول أن نقطعه قبل أن يقطعنا، يتجلّى الزمن هنا عدواً خفياً، لو لم يكن كذلك لما حاولنا خداعه وفي النّهاية نكتشف أنّه يتغلّب علينا يَسرِق أعمارنا المُنفَلِتة من بين أصابعنا، ويتركنا حُطاماً على قارِعة الأيام!!**"[3] وهذا الصّراع هو الذي جعله يناور الإنسان ويهادنه إلا أنه ينفلت منه في النّهاية ويتغلّب عليه ويقهر روحه ويسيطر عليه.

2- الصراع مع **المكان** في السّجن هذا المكان القاتل الذي أذلّهم، جعل الإنسان يتصارع مع داخله ويرفضه فصراع الجنرال مع المكان هو من كوّن الرغبة لديه في كشف ستر الغابة "**الآن لا سِرّ للغابة ... لقد فضحت كلّ أسرارها ... لا ليس هذا فقط، فوق تلٍّ كهذا سأبدو دائماً أمام عيون المدينة مُنتَصِباً كالقَدر**"[4] فالجنرال لا يرغب في أن يكون في مدينته أسرار تتخفى عليه، لذلك كان في حالة صراع معها، حيثُ أزال جميع الأشجار المُحيطة بالمكان، حتّى لا يبق أيّ سرّ يخفى عليه وحتّى يبقى مُنتَصِباً قائماً في ذاكِرة النّاس في هذا المكان.

وحالة السّجين إياد أسعد في صراعه مع المكان ومحاولته الحثيثة في التثبت من وجوده جعله يصفه بجهنم التي لا يشبهها أي مكان "**أين نحن؟! في أيّ جهنم نعيش؟! على أي بقعة من الأرض غير المُباركة نحيا، هل نحن بشر؟! وهل سجّانونا بشر؟! لقد صرنا نشكُ في أن هذا العالم الذي يُغَلِفُنا هو من عوالم البشر ... صرنا نقول: لقد انتقلنا إلى حياة أخرى ... قد**

---

(1) رواية البوابة السوداء، رائف، ص121.

(2) رواية عو، إبراهيم نصر الله ، ص129.

(3) المصدر السابق، ص45.

(4) المصدر نفسه.

تكون مذكورة في القرآن ... وغير معروفة في حياة البشر ... ولم يكتشفها إنسان العصر الحديث ... كلّا ولم يمر بها إنسان العصر الحجري، لقد صرنا نشكك بالفعل في ماهية الحياة التي نحياها، هل هي نوع أو مستوى من مستويات الحياة في جهنم ؟! هل هي الأرض أم على أرضٍ أخرى غير الأرض التي عرفنا قاراتها عندما أخذنا ذلك في المدارس؟!"[1] فالسُّجناء في هذا المكان الخبيث النتن الذي يوجد خارج الخريطة في بُقعة نَجِسة، في حياة خارجة عن حيوات البشر المعروفة، إنها ممر أو نقطة فيصلية في حياتهم لم يعرفها إنسان العصر الحديث ولا مرّ بها حتّى إنسان العصر الحديث.

3- الصراع مع **حقيقة وجود الإنسان** وكينونته وجنسه، فقد كانوا في نِطاق خارج الحياة الطبيعية التي يحياها البشر، منسيين مهملين: "**أحاول أن أجد لنا تعريفاً نحن المنسيين هنا، هل نحن من جِنس الإنسان أم الحيوان، وفي الحيوان أصناف، فهل نحن دواب أم حشرات أم هُلاميات؟! وهل نحن أشباح أم جمادات**"[2].

4- الصراع **ضد الحياة**، حيث يحاول السجين قدر الإمكان أن يحارب الحياة خارج السجن ألا يترك ذكراها تتمكن منه وتثقب روحه فتركه كخرقة بالية لا غاية من وجودها "**إن صراعنا ضدّ غزو الحياة وضدّ وفود عناصر العالم الخارجي بالفكر، ينبغي أن يكون صراعنا المستمر**"[3] فقد ظلّ السُّجناء في هذا المكان في حالة صِراع مُستمر مع تفاصيل الحياة الخارجية، يُحاول أن يبني سدّاً منيعاً بينه وبينها، فإن ترك نفسه للحياة وذِكراها فإنّه سيدخل في مرحلة سيّئة جداً فلا هو قادر على ممارستها والخروج من هذا المكان ولا هو قادر على التّأقلُم على الحياة داخل السّجن.

5- الصراع المُستمر الدّائر مع **الجلّاد** حيثُ شكّل السّفاحون رمزاً مُركّزاً ومُكَثفاً للقتل والقمع والذبح في صورة من أبشع أشكال المعاملة والإهانة والمذلّة حيثُ كانوا "**يتفنّنون في تعذيبنا، ما الذي يدفعهم إلى ذلك ؟! ما السّر الذي يجعل قلوبهم تمتلئ نحونا بعاصفة هوجاء من الحقد الأعمى؟! ما السّحر الذي يأخذهم فيجعلهم في غيّهم يعمهون، فيتركون لنا مسافة لنلتقط أنفاسنا من تعذيب مرّ حتّى يُدخِلونا في تعذيب آخر أشد وأَمرّ**"[4]. فقد كان السُّجناء يعيشون في حالة صِراعٍ مستمر لا ينتهي مع جلاديهم الذين يَصُبّون عليهم حِمم العذاب واللّهيب وكأنّ بينهم ثأراً وعليهم أن يأخذوه منهم، وكأنّ هؤلاء المساجين قد ارتكبوا أفظع جرائم الدُّنيا وأقساها.

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص232-233.

(2) المصدر السابق، ص262.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص193.

(4) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص205.

6- الصّراع مع **الموت** ومع أن الموت كان من أعز الأماني وأقواها تخلّصاً من جحيم الحياة داخل السّجن من العذاب في بداية سنوات السّجن إلا أن مع طول الفترة التي قضاها السُّجناء لاحظنا تَخلّي السُّجناء عن هذه الأمنية، فقد نشأت لديهم الرّغبة في الحياة ومجابهة الجلاد والتّحايل عليه، ورفض الموت لأن تجربة السّجن والتّعذيب صلّبت أعوادهم، فنشأت لديهم الرّغبة في تعويض الحياة التّي حرمهم السّجن إياها ومن أهم الأمثلة على هذا النّوع مِن الصِّراع حديث الدّكتور إياد أسعد يقول: لقد "**انتفضتْ شعلة الحياة في أعماقي، لن أموت قبل أن أرى ابنتي، لن أستسلم للموت أيّها الحمقى، أحبّ الحياة لأنّها تتشكّل بكامل زينتها في عينّي ابنتي، ولن تسلبوها منّي قبل أن أكحّل ناظريّ بفلذة كبدي، لكم ما تظنّون، كلّكم ينتظر موتي قبل موتي، أمّا هي فتنتظر حياتي، وتستَبْقيها ليوم تُسارع فيه إلى أحضاني فأضمّها إليّ طويلًا قبل أن تنتشر في عروقي دماء الحياة، وتضجّ في أعماقي نداءات البعيد إلى الخلود، لن أموت لأنّني أملك إرادة العيش، لن أضع جسدي ولو صار مجموعة من العِظام المتراكمة بين يدي الموت، ولو غطّني غطّةً لا أصحو منها إلاّ بعد قرن، لكنّني في النهاية سأصحو، وسأفيق من سباتي الطّويل، وسأعود، وسأعيش، أمّا أنتم فستكونون موتى، لأنّكم ستكونون قد استسلمتم لضعفكم ويأسكم وأوهامكم من زمن سحيق!!!**"[1] لأن في الخارج أهل وزوجات وأبناء ينتظرون آباءهم على أحرّ من الجَمر.

7- الصّراع مع **الصّمت**، فقد كان الصَّمت مع العتمة في تزمامارت أسلوب تعذيب، فقد نال الصَّمت منهم ما نالته الكرابيج مِن الأجساد فهناك صمت اللّيل الذي لا بُدّ منه وقد تساوت النّهارات وأرق اللّيالي، حيث لا وجود للنهار ولا مفرّ من اللّيل فقد غابت بينهما الفواصل، وصمتُ رِفاقِهم الذين غادروا الواحد تِلو الآخر في صور من أبشع صِور الموت وأقساها، وصمت الحِداد على الأموات الذين يرحلون سَريعاً، والصَّمت الذي يعني الانتظار تَرقُباً للعقارب، وصمت الذّكرى حيث الصّور تلِحّ على الأذهان، وصمت الحُرّاس الذي الكلل والروتين حيث الملل القاتِل، وصمت ظِلّ الذّكريات الحارِقة، وصمت السّماء الضيّقة الدّاكِنة التّي لا تكاد تُرى، وصمت غياب الحياة الباهِر، أمّا الصّمت الأشدُّ قسوة فكان صمت النّور لأنّه صامت نافِذ ومُتَعدّد[2] وقد كان الصّراع أشدُّ ما نلمِسه في رواية تلك العتمة الباهرة فقد تعددت أشكاله مقارنة ببقيّة الرّوايات ،حيث الصّراع مع الضوء ومع العتمة، ومع العقارب ومع حكايات الموت التي تنوعت في ظِلّ المكان الصّامت القاتل القاهِر.

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص250.

(2) انظر الزّمن النّفسي في رواية تلك العتمة الباهرة، شوابكة، ص787.

المبحث الرابع
علاقة المكان بالأحداث

إنّ فرضية وجود المكان والأشخاص يخلق بالضّرورة انتظار قيام حدث ما، هذا الحدث الذي ينشأ بسبب التّفاعل الحاصل بين المكان والأشخاص، فالحدث في العمل الرّوائي هو "العمود الفقري لِمُجمل العناصر الفنيّة والحدث الرّوائي ليس تماماً كالحدث الواقعي في الحياة اليوميّة وإن انطلق أساساً مِن الواقع ذلك أنّ الروائي حين يكتب روايته يختار الأحداث الحياتيّة، ما يراه مُناسِباً لِكتابة روايته، كما أنّه ينتقي ويحذف ويضيف من مخزونه الثّقافي ومن خياله الفنّي مما يجعل الحدث الرّوائي شيئاً آخر، لا نجد له في واقعنا المعيش صورة طِبق الأصل"[1] وطبيعة الأحداث في رواية القمع هي أحداث حقيقية واقعيّة، وروايات لِسير مِن النّاجين مِن تِلك السّجون والسّراديب والمُعتقلات السّرّية، وإن كانت حبكة الأحداث وصياغتها تتم بِطريقة فنيّة سرديّة.

أمّا عن عِلاقة المكان مع الأحداث، يُعد المكان هو بُؤرة التقاء الشّخصيات مع بعضها الذي يؤدّي إلى قِيام أحداث نتيجة للتفاعُل بين الأشخاص حيث يكون "أحد العوامل الأساسية التي يقوم عليها الحدث، فلن تكون هناك دراما بالمعنى الأرسطي للكلمة، ولن يكون هناك أي حدث، ما لم تلتق شخصية روائية بأخرى في بداية القصة، وفي مكان يستحيل فيه ذلك اللقاء"[2].

والمكان هو الأرضية والأصل "المُحدد لخصوصية اللحظة الدرامية المعالجة، فالحدث لا يكون في اللا مكان إنه في مكان محدد يحدث كذا بين الشخصيات"[3].

الحدث والحركة الفنيّة في الرّواية:

تتضح العلاقة بين المكان والأحداث بالتّبادُلِيّة "فالمكان يؤثر في الأحداث كما أن الأحداث تؤثر في المكان ويقدر ما يصوغ المكان الشخصيات والأحداث يكون هو أيضاً من صياغتها وتظهر هذه العلاقة في ملمحين بارزين"[4] حيث يمهد انتقال الشخصيات من مكان إلى آخر إلى الأحداث التي يمكن أن تحدث بعده، ومنه ما لاحظناه في تغير طبيعة الأحداث في رواية شرق المُتوسّط حين طالبته أنيسة بالخروج مِن السّجن "**إلى متى يا رجب تَظّلّ وراء**

---

(1) تقنيّات السّرد في النّظرية والتطبيق، يوسف، ص37.

(2) بنية الشكل الروائي، بحراوي، ص29.

(3) جماليات المكان، حسنين وآخرون، ص21.

(4) البنية الروائية في رواية الأخدود مدن الملح، القواسمة، ص101.

القضبان؟ وإلى متى تَظَلُّ وحدك؟ فَيُخاطِبها رجب قائِلاً: **انظري يا أنيسة، ليس السّجن هو الذي تراه عيناك الآن مات رجب وقّع بِنفسه شهادة الوفاة، كانت الساعة تقترب مِن السّادِسة، عندما ارتجفت يده لثانية صغيرة ثُمّ سقط الإنسان المُمَدّد على السّرير الآن، المُطفأ العينين الصّامِت لا علاقة له بذلك الذي كان من قبل**"[1] فطبيعة الأحداث حين كان في السّجن كانت مُتوتّرة ومُتصاعِدة وفي تلاحق مُستَمِر، فقد نقلت لنا الرّواية طبيعة الأحداث المُتلاحِقة التّي تجسّدت في خروج رجب مِن السّجن وشعوره بالذنب بِسبب توقيع الإقرار لأنه رضخ لشروطِهم وسقط، ثم هُدوء الأحداث بِشكل نسبي في تفكير رجب السّفر إلى فرنسا لِتلَقّي العِلاج، حيثُ لاحظنا التّفكير السّلبي والنّظرة التّشاؤمية للحياة وقد تغيّرت إلى نظرة مليئة بالتّفاؤل والتّفكير في كتابة روائية تتعدد فيها الأصوات وتحمل أكثر مِن تَوَجّه، ثُمّ السّفر إلى جنيف لتقديم مُذَكّرة عن الاعتقال السّياسي.

وقد اختلفت طبيعة الأحداث عند الانتقال من المُعتقل إلى السّجن الحربي حيث القتل والبطش، وفيه نقل الراوي صور التعذيب الذي لم ينته لو للحظة واحدة، وهذا ما جعل الأحداث تتوتر وتتكثف وتشتد فقد رسم لنا السَّارد لوحات فنيّة واقعيّة تقطر وجعاً وألما يقول : "**صار العذاب يصُبّ فوق رأسه حِمماً، حِمماً، تارة بالهراوات وأخرى بالكرابيج النّوبي منها والسّوداني، والرّجل يصرخ بكلمات مفهومة وأخرى غريبة لم ترد في لغة مما يعرفها البشر ويأتيه الموت من كُلّ مكان وما هو بِميّت الأمر الذي ملأني فزعاً أنني رأيت الجلادين وهم ينظرون ناحيتنا نظرة مليئة بالشّفقة والرّثاء العميق، معنى هذا أنهم يعلمون أن الذهاب إلى هناك يعني عذاباً أكثر مما يدور في هذه الطّاحونة ومعنى ذلك أن ما يجري هناك أثار الشّفقة في هذه القلوب المُتَحَجّرة شديدة القسوة**"[2] واختلافها في مُعتقل طُرة وكأنه ليس سجناً ولا مُعتقلاً حيث يمارس المُعتقلون حياتهم بشكل طبيعي يقول السّارِد "وجدنا الحياة في مُعتقل طُره السّياسي مُختلِفة تماماً عن مثيلتها في أبي زعبل، فكنّا، وكأننا هبطنا جزيرة في وسط المُحيط بعد أن غرق المركب كما تروي أساطير ألف ليلة وليلة، أول ما طالعنا في هذا المُعتقل هو قائده ... وهو رجل من أقباط مِصر، وأغلب المُعتقلين مِن الإخوان المُسلِمين وعلى عكس ما توقّعنا، كان ودوداً كريماً مُبتَسِماً دائماً يحاول جهده التّخفيف عن المُعتقلين في حدود صلاحياته، ويتجاهل كثيراً مِن المُخالفات والممنوعات، رغم ذكائه الشّديد، وكان بِوجه عام أفضل ألف مرّة مِن غيره"[3].

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص49.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص119.

(3) المصدر السابق.

ومن علاقة المكان بالأحداث فإنّه قد يتجاوب ما في المكان مع الحدث: حيث قام مسؤول سجن تدمر السّوري بِمنع السُّجَناء من صيام شهر رمضان "**يقول وفي منتصف الشّهر الفضيل قرر أبو نذير أن يمنع كلّ سُجناء تَدمُر مِن الصّيام، وأمر جلاديه بإرغامِنا على الإفطار، فكانت الوجبات تأتينا فطوراً وغداءً وأحياناً عشاءً، وكنّا نخبئ الفطور والغداء للإفطار والعشاء للتّسَحّر، وكان قد وزّع علينا العميد أكياساً مِن النّايلون وبعض الأواني البلاستيكية كان قد أتى بِها الزّعيم مِن المهاجِع الأخرى في مهمّته الاستراتيجية أثناء عمله مع البلديات، وكان يأتي ببادونات الماء، ويطلب مِن كلّ سجين أن يشرب أمامه من الماء، وحين يمتنع يصفعه صفعة تجعله يدور حول نفسه، ثُمّ يُعاوِد منه الطّلب بِغِلظة أشدّ فيرضخ المسكين بسرعة...**"[1].

وكانت هذه الجريمة البَشِعة التي ارتكبها أبو نذير في سِجن تَدمُر من منع السُّجناء من القيام بالشّعائر الدّينية المفروضة عليهم وحق ممارستها قد جعلت المكان يثور لِأجل تِلك الحادِثة واتّضح هذا الحدث في مياه المجاري التّي فاضت عليهم "**وفي نهاية رمضان حدثت طامّة أُخرى فقد فاضت علينا المجاري ظهر أحد الأيّام وأصبحت السّوائِل وما تحمله مِن كُتَلٍ وغائط تسبح في أرضيّة الحمّام، وانتشرت الرّائحة الكريهة التّي لا تُطاق، وداخ بعضُنا منها، ونفرٌ غير قليل لم يَتَحَمّلها فأُغمي عليه، فعالجناه بِرشّ الماء المتوافر في الأوعية البلاستيكية على وجهه**"[2].

مِن الواضح أن ارتباط المكان مع الأحداث يَتّضِح في ملمحين أن طبيعة الأحداث تختلف عندما تنتقل الشخصية إلى مكان آخر فقد تتوتر الأحداث وتتسارع وقد تخمد وتيرتها، والملمح الآخر ما في المكان قد يتجاوب مع طبيعة الحدث فحادثة منع المعتقلين مِن الصّيام جعلت ما في المكان يتجاوب معه ويثور لأجل ذلك الحدث، وبشكل عام فإن طبيعة الأحداث في رواية القمع مُتَوَتّرة ومتصاعِدة في بداية سنوات السّجن، لكنّ هذه الأحداث سُرعان ما تخمد وتنطفئ مع سنوات السّجن الطويلة.

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص247.

(2) المصدر السابق.

المبحث الخامس

علاقة المكان باللغة الروائية

إنّ اللّغة الرّوائية هي القالب الذي يصُب فيه المؤلف أفكاره ورؤاه وتحتل اللّغة أهميّة في العمل الرّوائي، ولا يمكن إغفال الدّور الذي تقوم به لأننا نحكم على قيمة العمل وأصالته من خلالها وهي التي تُفرّق بين الروائيين فلكلٍ طريقته وأسلوبه الخاص في الصياغة والكِتابة "وهي مأوى المكان الروائي، وهي المشكل للإطار الزمني، وهي المُشَكِّلَة للشخصيات والساردة للأحداث، وليس هذا فحسب، إنما هي الأداة التي يتم فيها تشكيل عناصر الرواية من جهة وإيجاد النَّسق، أو طريقة لنسج العلاقات بينهما مما يؤدي إلى تشكيل النص الروائي من جهة أخرى[1] وتختلف اللّغة عن بقيّة العناصر السّردية التي حُرِمت من هذا الامتياز وأنه لم يبق في الرواية شيء غير جمال لغتها وأناقة نسجها[2] فاللّغة تأسرنا بجمالها ورصانة أسلوبها.

وتكتسب اللّغة جدارة في العمل على تحريك الأحداث، وفاعلية في استنطاق أفكار ورؤى الشخصيات، وعن طريقها يفسر الزمن والمكان، ويرجع إليها الفضل في جعل الرواية لوحة جميلة ملؤها الخيال، والجمال كوسيلة وغاية في الوقت ذاته، والكمال السَّردي الروائي لا يتحقق إلا بتدافع وتفاعل هذه العناصر فالعلاقة تكاملية [3]. وتعمل على الإيهام بواقعيّة الأحداث على الرغم من أنها تعالج عوالم خيالية لكنها عوالم تحاول الإيهام بالواقع المعيش، لذلك فإن الروائي يستخدم اللغة البسيطة سرداً ووصفا وحواراً [4].

ويغلب على اللغة الروائية الصورة الحوارية والسردية والوصفية الفنيّة، مع أن الأنواع القصصية تشترك في كونها توظف تقنيات وعناصر السرد والوصف والحوار، إلا أن الرواية تستعمل في نسيج بنائها هذه العناصر على نطاق واسع، وفقاً لاتساع مجالات أدائها من تنوع الأحداث والموضوعات،ومن تعدد الشخصيات والبيئات المكانية والزمانية والاجتماعية جميعاً[5].

---

(1) دلالات المكان في رواية سجن السجن لعصمت منصور، النتشة، ص83.

(2) انظر: بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي ل (عبد المالك مرتاض) قراءة في كتاب "نظرية الرواية"، خروف، ص3.

(3) المرجع السابق.

(4) انظر تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية، تاورته، ص52.

(5) المرجع السابق.

الحوار:

يُعَدُّ الحوار أول الأشكال اللّغوية حيث يهتم "بذكر الحياة الذهنية للشخصية"[1] ويُعَرّف أنه المصطلح الذي يُحدد الوحدة القولية في البنية الكلامية، ويأخذ شكل التبادل القولي؛ لأنه يتعلق بمتخاطبين أو مساهمين يتناوبان بالتبادل موقع المرسل والمتلقي للرسالة، وتحديد المخاطب هنا يشير إلى لحظة أداء الفعل الكلامي، ويحبب تمييزه بمصطلح السارد والمسرود له الذي يشير إلى أطراف الناطق والمنطوق له في عملية التلفظ [2].

أهميته:

للحوار أهمية تكمن في إمكانية الكشف عن بواطن الشخصية وما تفكر به وما يعتمل داخلها من أفكار وتصورات " فيكشف الحوار ما تتفوه به الشخصيات من أقوال تتضح بها وآراؤها إزاء الأحداث التي تجري حولها، وفي الوقت ذاته يشي تلفظ الشخصية بما في داخلها من أحوال نفسية مختلفة، كما يوحي بما يكتنفها من تواؤم أو تناقض ما بين الداخل والخارج"[3].

وتنقسم بنية الحوار إلى قسمين :

- **حوار خارجي:** وفيه" تتكلم الشخصيات ومن خلال حوارها تتكشف للمتلقي مواقفها الروائية وبنيتها الفكرية ومكانتها الاجتماعية"[4] وقد اشتملت جميع الرّوايات على مقاطع عديدة من الحوار الخارجي الذي ينقل رؤى الشّخصية وأفكارها، ومن النماذج عليه، حوار السّجين مع السّجان:

يا أستاذ: عفواً، ممكن احكي معك شغلة؟

أستاذ: من وين لوين ساويتني أستاذ؟ نعم شو بدك؟

يا سيدي: أكيد في غلط!

وين الغلط: يا أستاذ؟

يا أخي: أنا ماني مسلم حتى أكون إخوان مسلمين، أنا مسيحي وليش حطوني هون؟ ليش جابوني أصلاً؟ ما بعرف![5].

---

(1) الرواية العربية البناء والرؤيا، الفيصل، ص118.

(2) معجم مصطلحات السيموطيقيا، رينجهام وماثن، ص76.

(3) اللغة في رواية تجليات الروح، حمدان، ص132.

(4) المرجع السابق ص136.

(5) رواية القوقعة، خليفة، ص32.

يكشف لنا النّموذَج السّابق وهو حوار خارجي بين شخصية تتحاورمع شخصية أُخرى، وتُستخدم اللهجة العامّية السُّورية كما نلاحظ أن شخصية السّجين تتحدث بذوق ولباقة، بالمقارنة مع شخصيّة السّجّان التي تتحدث بلغة ملؤها الكِبر والتّعالي، وقد كشف لنا الحِوار عن فكر الشّخصية وديانتها، ولهذا النّوع مِن الحوار أهميّة كبيرة في الإيهام بطبيعية الأحداث وواقعيّتها، وإعطاء الحُريّة للشخصيات.

– **الحوار الداخلي:** الذي "ترتد فيه الشخصية إلى داخلها لتقيم حوارها مع العالم الدّاخلي عبر أسئلة وانثيالات نفسية، تعكس موقفها تجاه ما يجري، ويقوم الحوار الداخلي بدور كبير في كشف أغوار الشخصية وتجلية جوانبها الفكرية والنفسية، وتحليل سلوكها في غير حالة من الحالات التي تعتورها، كالحب والكره والتضحية والأنانية"[1].

وفي حديث السّجين مع نفسه عن العذاب نقل لنا ما يعتمل داخله يقول "**وكم حدثت نفسي أن الألم عبارة عن فكرة موجودة في مركز من مراكز المخ، وبفكرة أقوى منها أستطيع أن أتغلب على الفكرة الأولى وهكذا يختفي الألم ليفسح مكاناً للفكرة الثانية، كنت أحدث نفسي هذا الحديث في كل مرة أعلق فيها، وأركز تفكيري وسرعان ما يتبدد كل شيء عند أول لفحة من لفحات العذاب، وربما كان تصوري هذا صحيحاً، ولكن لابد للفكرة البديلة أن تفوق الألم عنفاً وسيطرة وقوة**"[2] كان هذا الحوار الذي أجرته الشّخصية مع نفسها قد كشف لنا ما يدور في داخله وغاص في أعماق الشَّخصية واستخرج بواطنها، فقد حاولت هذه الشّخصية التّغلب على العذاب من خلال عدم التّركيز فيه وإدارة مِحور التّفكير في اتّجاه آخر لكنّها كانت في كلّ مرّة تفشل.

وتتحاور الذّات مع نفسها حيث يتكشّف لنا حالة التّخبّط والقلق التي تكتسيها وكان هذا حِواراً نفسياً داخلياً فالسّارد يتساءل كيف سوف يتأقلم مع مكانه الجديد قُرب منزل الجنرال، فيُحاور ذاته عن سبب الفزع وهو يسكن دواخلها حيث يكشف لنا هذا المقطع على لسان الشخصية "**بل كيف إنه ساكن في داخلي منذ زمن ... كيف أفزع الآن إذ يسكن بقربي ... لعلني سأندم؟؟ عم تتحدث عن الندم يمكن أن يكون حين نكون أحياء ولكنك ميت ... لن يرى أحد ذلك لا أحد يعرف بذلك ... كل كتابة مجّدت فيها الجنرال لم يعرف أحد أنني كتبتها**"[3] وكان هذا حِواراً بين النّفس والعقل فالنّفس يملؤها الخوف والفزع، والعقل يُبرر سبب هذا أن

---

(1) اللغة في رواية تجليات الروح، حمدان، ص132.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص101.

(3) رواية عو، نصر الله، ص29.

الضميرقد مات منذ زمن فلم الخوف المصطنع الزّائف؟ ، وهو حِوار داخليٌّ كشف لنا أغوار الشّخصية وما تعيشه من قلق وفزع، وأشعرنا كأننا نقترب منها ونعرف عنها كلّ شيء.

ويعمل الحوار على تطعيم الرّواية بمختلف اللّهجات المحلّية العامّية والأجنبية حيث يترك المؤلّف المجال مفتوحاً أمام الشّخصية لتتحدث حسب لهجتها ولغتها التي تتحدّث بها دون أن يُشَكّل هذا الأمر نشازاً على النّص أو تحويراً في بنائه، فقد أفسح الكاتب المجال لتطعيم السّرد باللّهجة (البدوية)وهي اللهجة التّي يتحدّث بها الأشخاص الذين يقطنون البادية، حيث وجدنا الرّجل الذي ألقي عليه القبض يتحدّث بلهجته البدوية "**والله ياخوي تهمة باطلة نحن بدو بديرة الله جام (أتوا) جماعة علينا وعلى عادة العرب رحبنا بهم، ضيّفناهم مِن الميسور، بعدين ياخوي سألونا عالدّرب دليناهم هاي فيها شيء ياخوي ؟! وبعدين يقولون لنا: إنتوا عملاء وإنتوا جواسيس عجيبة والله يا أخوي! ... له يا خوي ما يصير تحجي هيج**"[1].

فقد أفسح الحِوار المجال للشخصية حتّى تتحدّث حسب لهجتها العاميّة المحليّة، فقد استخدم المُتَحَدّث ألفاظ لهجته، مثل كلمة (ياخوي) وتعني يا أخي (ضيّفناهم) قدّمنا لهم الضّيافة (عالدّرب) على الطّريق، (دلّيناهم) أرشدناهم (يصير) يحدث (تحجي) تحكي أو تتحدّث (هيج) هكذا، فقد كشف لنا المقطع السابق اللّهجة البدويّة، وأعطى الحوار الشّخصية الحُرّية الكاملة في الحديث كما تتحدث.

ومن اللهجات التّي تحدّثت بها الشّخصيات في الرّوايات اللهجة السّورية العاميّة، فقد احتوت السّجون على مُختلف طبقات المُجتمع من عُمّال بُسَطاء، وأطّباء، ومهندسين...، فكان من الطّبيعي أن يترك الراوي الحُرّية للشخصية حتّى تتحدث بلغتها ولهجتها الأصليّة، وإن كان الحوار مع المُتحدّث من الطّبقة المُتَعَلّمة الرّاقية فمن الطّبيعي أن يتحدّث بلغة فصيحة، ويؤدي هذا التّزاوج اللّغوي في اللهجات إلى إضفاء الواقعية والموضوعية على المقاطع الحوارية داخل النّص الرّوائي،

هذا المقطع الحواري كان على لِسان رجُل سبعيني العُمر، أخذوا أولاده الثّلاثة إلى الإعدام فتَحَدّث مُخاطِباً جميع الأفراد في المهجع والجميع في حالة ذهول وحزن مما يجري أمامهم "**ولك ليش؟ ليش أنا ليش؟ ... يا جماعة ... يا ناس هدول أولادي ... ما عندي غيرهم ... آخ ... آخ ... الله وكيلكم ما عندي غيرهم ... أخ يا أسعد ... أخ ... ولك يا جماعة يا ناس ... لك حدا منكم شاف هيك شوفة ... أولادي كلهم قدّامي راح يتعلقوا ع المشانق!! ولك شي حدا يخبّرني ... احكوا يا ناس ... ليش ... ليش أنا وأولادي ... شو عملت من الذنوب لحتى الله**

(1) رواية القوقعة، خليفة، ص271.

يجازيني هيك جزاء؟!"[1] جاء الحوار باللّهجة السّورية العاميّة لأنه جاء على لِسان رجل كبير في السّن مفجوع على فِراق أولاده الثّلاثة فكان في حالة هلع وذهول مما يجري أمامه، فكان من الطّبيعي أن تكون لهجته عاميّة بسيطة تقطر ألماً ووجعاً، فكانت المشاعر هي التي تتحدث على لسان الرّجل.

لغة السرد:

ويُعَرّف السرد على أنه "الطريقة التي يحكي بها الرواية بدايةً من الراوي وصولاً إلى المروي له مروراً بالقصة المحكية وهو الذي ينقل الحادثة من صورتها الواقعية إلى صورة لغوية"[2] حيث يظهر السرد في العمل الروائي بمثابة "تراتيبية للعناصر والأركان والمقتضيات، ولا يتوقف فهم السرد فقط، على تتبع مجرى الحكاية أو القصّة واسترسالها، بل يتوقف أيضاً على التعريف فيها على طوابق، وعلى إسقاط التسلسلات الأفقية للخيط السردي على محور عمودي ضمنياً، فقراءة سرد ما أو سماعه ليست فقط هي الانتقال من كلمة إلى أخرى، بل هي كذلك المرور من مستوى إلى آخر"[3].

وتستخدم في لُغة السّرد لغتين:

أولاً: اللُّغة التَّسجيلية : وتُسَمّى بالتبليغية والمباشرة والمحايدة، وهي اللُّغة المستخدمة في التّاريخ بحيث تقترب بقدر الإمكان من لُغة الصّفر بكثافة الوعي منها، والتّركيز على جوهر الحدث دون اعتداد بالمُتَلَقّي ودون محاولة التَّغليف بانفعالات ووجدانيات وعرقلة لسير الخَطّ المعرفي، أو مُضَللة له فهي لغة تسجيلية بِكُلّ ما تعنيه هذه التّسجيلية [4].

وتكون هذه اللُّغة "واضِحة مُشرقة لا ترتفع إلى التّوَعُّر والوحشيّة، ولا تصل إلى الرّكاكة والسّوُقيّة، فهي رصينة جزلة، دقيقة خالية من التّعبيرات الإنشائيّة الفضفاضة"[5].

ومن النّماذج السّردية التّسجيلية التي اشتملت عليها الرّوايات حديث السّارد عن ذهوله كيف رأى جميع الكُتب معروضة في الشوارع وعلى واجهات المكتبات، تلك الكُتُب المُحَرّمة والممنوعة في بلاد شرق المتوسّط، فالدّول خارجه تحيا الحُرّية وتنعم بالديمقراطية، ونقل لنا حالة الخوف والارتجاف التّي كانت تكتسيه من أن تتلقاه أعين الرّقباء، فقد عشّش الخوف داخِله

---

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص261.

(2) اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصّار، حمدان، ص109.

(3) طرائق تحليل السرد الأدبي، بارت وآخرون، ص71.

(4) انظر: قراءات نقدية في القِصّة المعاصرة، ثناء أنس الوجود، ص55.

(5) عبقرية الفكر الروائي يوسف عز الدين عيسى، إيمان عبد الفتاح، ص64.

وتوطن أركانه يقول: "**على ضِفاف السّين آلاف الكُتب، ملايين الكُتُب، كانت عيوني تَمُرُّ على العناوين، وما تكاد تستقر على عنوان، حتّى أرتجِف، أنفلت، لا أُريد أن يراني أحد ... وجدنا لدى تفتيش بيت الموقوف، الأدوات الإجراميّة المرفقة. ..ويذكرون أسماء الكُتُب**"[1] ويقارن بين حال مدن شرق المُتَوسط التي تسجن أبناءها بتهمة حيازته كُتباً سياسية وفكرية، في هذا المقطع السّابق أخبرنا الراوي عن الحُرية التي تنعم بها الدّول الأجنبية، وتفتقدها دول شرق المتوسط، وقد خلا من أيّ لمحة شعرية أو استعارية، فقد كانت اللّغة واضِحة سهلة بسيطة دون أي تعقيد أو تقعير.

وتحدّث السّارِد عن مجموعة البراعم في السّجن التّي تقوم بالمهام الصّعبة "**في المهجع مجموعة تُسَمّى تَحَبُبَاً مجموعة البراعم، وهي مؤلفة من ثمانية أشخاص أو ثمانية عمالِقة أجساد ضخمة، طوال القامة، عضلات مفتولة، وهم يشكلون مجموعة طعام واحدة، وبالطّبع ينالون حصّة مُضاعفة مِن الطّعام، بعد أن يُحدد الطّبيب الضّرس الواجب قلعه يأتي دور مجموعة البراعم، يربط أحدهم الضّرس الخَرِب بالخيط المتين بينما برعم آخر يُثبّت رأس المريض بكلتا يديه، فيجذب الأوّل الخيط بِقوّة، ونادِراً ما احتاج الأمر إلى أكثر من شَدّة واحدة ليخرج الضّرس معلّقاً بِطرف الخيط**"[2]. فقد ذكر اسم المجموعة صفاتها وأشكالِها، وأعمالها التّي تقوم بها داخل المهجع حيث ذكر، عملية خلع الأسنان وكيف يقومون بها داخل السّجن في ظل انعدام الأجهزة والأدوات اللازمة للقيام بتلك العملية، ذكر ذلك بلغة بسيطة.

ومن النّماذج السّردية التسجيلية، حديث السّارِد عن حُرّيّة الرأي والتّعبير التّي تنعم بها الأحزاب في الدول التي تقع على الضّفة الأخرى للشاطئ الشّرقي، يقول: "**تصورت أنّ مرسيليا وحدها لها هذا الطّابع، لكن في باريس رأيت أموراً أعجب، الأحزاب لها مراكز مكتوبة عليها الأسماء بوضوح، يدخلها النّاس دون خوف، يدخلون دون أن ينظروا وراءهم، ويتكلّمون في الشّارع، وبصوت عالٍ أما الجرائِد فإنّها تنشر كلّ شيء: الأفكار وحوادث القتل والطُّرق الحديثة في العِلاقات ... والنّاس يقرأون، أمّا الكُتب، فلا بُدّ أنّ الإنسان يعجز عن معرفة ما يصدر منها، لِكثرتها!**"[3]. حيث يتمتع النّاس بحق ممارسة الرّأي السّياسي، دون خوف المراقبة أو السّجن والمُحاكمة، فالأحزاب لها مراكز وأماكن والكتب والجرائد تعرض كل الممنوعات في دول شرق المتوسط.

---

(1) رواية شرق المتوسط، منيف، ص216.

(2) رواية القوقعة، خليفة، ص256.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص216.

ثانياً لغة السّرد الشّعريّة: "حيث يتَسَلّل الوهج الشّعري إلى البُنية السّرديّة لِيَكسِر رتابة السَّرد ويبطئ ديناميّته، ويُفَجّر بالتّالي إهاب الشَّكل الرّوائي النّقي؛ حيث تنقل مجموعة من التّحوّلات السَّرديّة من مستوى الحركيّة الحديثة إلى حركية وجدانية تسافر بالحواس داخل الأشياء"[1] فاللّغة الشّعرية لغة عذبة رقيقة جذّابة تحمل الكثير مِن المعاني الجميلة والصور.

وقد كثُرت النّماذج السّردية الشّعرية في الرّوايات، وفي هذا النّوع مِن السّرد يتناول السّارد لغة سردية شعرية دون أن تمتزج هذه اللغة بالوصف والصور البلاغية والتّشبيهات، فقد ذكر الحياة خارج السّجن، حيث المطر ينزل خفيفاً خلف الوديان والسّهول، والشّياه ترعى الأشجار، والذئاب تعوي خلف الجبال، وقد فاض النّهر وتوقّف عن الجريان، وقد سطعت الشّمس و"**نزل المطرُ رِهاماً خلف السُّهوب، ثَغت شاةٌ تحت شجرة بلّوط، عوى ذئبٌ وراء جبال السّلمية، فاض نهر الفيجة، ترقرق بهدوء، تخلّى عن الجريان ومشى وداعاً لمع برقٌ خاطِفٌ انطفأ في لحظة توقّف الرّهام، سطعت شمس من خلف الغيوم ثُمّ رحلت، سكنت الرّيح صمت كلّ شيء، ندفت حبّاتٌ مِن الثَّلج، تمايلت وهي تواصل رحلتها عبر الفضاء باتّجاه البَشَر، تَلَقّتها الأرض فساحت مع النّهر تخلّت عن ذاتِها وصارت ماء كتبت على صفحة النّهر، قبل أن أذوب : كلّنا مِن ماء ظهر أبي بكى بِصَمت مسح دموعه، حاول أن يَكُفَّ عن النَّشيج لم يُفلِح، قال : لي سامِحني، بكيتُ خفضّت هامتي، أمسكتُ بيده، هويتُ لِأُقبّلها، استفقت في الظَّلام!!**"[2] فقد تحدّث الرّاوي بِلُغة شِعرية رقيقة عذبة تركت في النّفس راحةً وجمالاً، دون أن تمتزج اللغة مع الوصف

حيث يخبرنا أن الإنسان في شرق المتوسط لا قيمة له "**الإنسان في بلادنا أرخص الأشياء، أعقاب السّجائر أغلى مِنه، آه لو تنظرين لحظة واحدة في قعر سِرداب من آلاف السَّراديب المنشورة على شاطئ المتوسّط الشّرقي وحتّى الصّحراء البعيدة، ماذا ترين: بقايا بشر، ولهاثاً وانتظاراً يائِساً**"[3] فالإنسان هناك منزوع القيمة والكرامة، بائس مُحَطّم.

لغة الوصف :

تحتل اللّغة الوصفية قسماً متوازياً مع أقسام اللّغة الأُخرى، حيث تهتم اللّغة الوصفية ببناء المشاهد الروائية من وصف المكان والأشخاص والأحوال وتعتمد على التّكثيف الفنّي

(1) جمالية النص الروائي مقارنة تحليلية لعبة النسيان، فرشوخ، ص ص104-105.

(2) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص112.

(3) رواية شرق المتوسط، منيف، ص204.

والإدراكي للمواقف والأفكار، وتتناول اللغة الوصفية تمثيل الأشياء السّاكِنة التّي لا يُمكن للسرد تناولها أو الحديث عنها، وتنقسم إلى:

أولاً: لغة الوصف التّقريرية : حيث يأتي الوصف بلغة تقريرية خالية من الشّعرية، وفيها تكون اللّغة "واضحة وخالية مِن أي تعقيد لغوي أو أسلوبي، وشبه خالية من التّشبيهات والاستعارات وعادة ما تأتي اللُّغة التّقريرية مع الوصف البانورامي الذي تلتقطه العين الواصفة على صورة مسح حركي، محاولة تقديم رؤية شاملة ومختصرة للموصوف، بتشابه كبير مع ما تقوم به عدسة الكاميرا السّينمائيّة، عندما تأخذ اللّقطات الطّويلة الكاشِفة، وتتبعها بلقطات قريبة مُتَنَقّلة تُظهِر حيثيات الوصف"[1] وتتمثّل اللغة التقريرية في المقاطع التي تخلو فيها مِن المشاعِر، حيث يلتزم فيها الواصف الحيادية في الوصف، حيث يصف الرّاوي الغُرفة بكلّ حيادية دون أن يُسقط نظرته ومشاعره الشَّخصية عليها، يقول: "**كانت الغُرفة دافئة، بِلونها الأزرق الهادئ، والملاءة الموضوعة على طاولة الفحص نظيفة، شعرت أنّني لا أستحِق ذلك، يجب أن أتعرّى في مزبلة**"[2] فقد ذكر السارِد وصف الغُرفة وصفاً تقريرياً خالياً من الصّور البلاغية والتّشبيهات، بلغة بسيطة واضحة.

ويصف لنا الرّاوي المُقدّم الذي ارتكب بحق السُّجناء مجزرة راح ضحيتها أربعة عشر سجيناً يقول: "**نظرت بزاوية عيني خلسة إلى المقدم رأيته " شاب ثلاثيني أشقر الشعر مشيته فيها الكثير من التوتر، وكذلك كلامه يتكلم وكأنه يُحادث نفسه بعبارات لم أستطع فهمها أو الربط بينها**"[3] فقد نقل الوصف بلغة بسيطة سهلة دون الاستعانة بأي صورة بلاغية أو تشبيهية.

ويصف الشكل الخارجي للقاضي في المحكمة التّي أقيمت للنظر في قضايا السُّجناء هذا القاضي "**له صلعة خفيفة، وشارب قد رُسِمَ بعناية فوق شفتيه، كأنه من صنع ماكيير ماهر، ووجه شاحب غامض التعبير، لا يعاني من قلق، ومن حوله شخوص قد اعتادوا هذا الموقف**"[4].

ثانياً : لغة الوصف الشعرية :وتكون مليئة بصور بلاغية مُستقاه من الواقع وعناصره وإن كان بعضها يبدو طريفاً غير مسبوق، فالسّارِد يصف لنا مدينته وتعلّقه الشّديد بها ويصفها ويُصورّها بصور بلاغية جميلة، حيث وصفها بالحورّية السَّاحِرة، وشبه جمالها ونضجها بكروم

(1) ثنائيات إدوار الخرّاط النّصيّة دراسة في السردية وتحولات المعنى، خريس، ص97.

(2) رواية شرق المتوسط، منيف، ص209.

(3) رواية القوقعة، خليفة، ص94.

(4) البوابة السوداء، رائف، ص548.

العنب التّي تتمدد في السَّاحات، والفاتنة الجميلة التّي تأسر القلب والعقل حُبّاً وجمالاً، يقول: "**وفي غمرة عزفي بأصابعي على سيمفونية التّنقّل بين أطايب الطّعام حانت منّي التفاتة عبر الجدران الزّجاجيّة التّي كانت تُحيط بالمطعم من كلّ اتّجاه، فرأيت دمشق ببهائها الطّاغي تتمدد على الأرض مثل حوريّة ساحرة ... وتنبسط مثل كروم العِنب النّاضِجة، عشِقتُ دِمشق يومها من كلّ قلبي، أحببتها مِثل فاتِنة تحلّ في سويداء القلب، وأُنثى تستبدُّ بمأخوذ العقل والفؤاد مثلي ... ظللتُ أطوف بنظري على مساكنها من ذلك المكان الشَّاهِق، وهي تتهادى في أحيائها بهدوء وتتمدد في حاراتها بأمان ... رسمت الأضواء لُبّ المشهد الأسطوري كانت تلك الأضواء تتمايل عبر بيوتها وأعمدتها وفنادقها وساحاتها كأنّها راقِصة قادِمة مِن الّماء، حلت على أهل الأرض لِترسم على قلوبهم ... وهم يتابِعونها بعيونهم مشهد الشّحر نفسه فيقعون صرعى هواها ويهوون قتلى حبها...**"[1] وقد أكملت الأضواء جمال المشهد وألقت عليه ظلالها، حيث شبهها براقصة تتمايل وتتراقص وهي تخرج مِن الماء، والنّاس في جمالها مسحورين وفي حبّها مُتَعَلّقون.

ومن الصّور البلاغية أُطلِقت على الأشخاص، وصف السّارد لشخصية المُحقق "**وفجأة رأيت أمامي شاباً أسمر اللون في الخامسة والثلاثين من عمره تقريباً، له شارب دقيق رفيع كأنه سوط سوداني جديد لم يُضرب به أحدٌ بعد**"[2] حيث شبّه شاربه بالسّوط السّوداني الجديد الذي لم يُستخدم قبل ذلك، وهو كناية عن الحدِّة والدّقّة.

ومن اللّغة الوصفية الشّعرية الدقيقة وصف السّارد للجلاد: "**انتصب الجلاد الأكبر في منتصف الحلقة، كانت هيئته توحي بأنه من وحوش الكواكب الأخرى الأسطورية، طويل القامة، مليء الجسم مغضن الوجه، غليظ الكفين واسع الخطوة، ضربة واحدة من يده كفيلة بأن تودي بأحدنا في مكانه مغشياً عليه، أما صوته فأجش، لا أدري لطول ما سكر أم طول ما حشش، وأما رائحته فأحسست أنها كريهة تشبه رائحة الجنزرة، أو تجمع الزبالة في مكب النفايات، أما شارباه فكانا غليظين، سميكين أسودين، خالطت طرفيهما القريبين من شفتيه صفرة بسبب التدخين، أما عيناه فكانتا ضيقتين تغوصان في تقاطيع وجهه المنتفخة، وكانتا مع صغرهما حادتين تقطران لؤماً وخبثاً وذكاءً**"[3] فقد وصفه بالوحش القادِم من عصر مختلف، فهو يتّصف بصفات تختلف عن صِفات البشر العاديين، فكان هذا الوصف حسياً نابعاً من مشاعر الكُره والحِقد تجاه ما يرتكبه من قتل وذبح وتعذيب بحق السُّجناء، فكانت جميع الصّفات التي نعته بها

(1) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص53.

(2) رواية البوابة السوداء، رائف، ص41.

(3) رواية يسمعون حسيسها، العتوم، ص95.

تشي بالكره، فقد وصفه باللؤم والخُبث، ووصف رائحته بالكريهة النّتِنة، فأوصافه تنطبق على الوحوش لوحشية شكله ودماثة أخلاقه.

من الواضح أن عِلاقة المكان باللّغة في رواية القمع هي علاقة جدليّة، فالسّجن كمكان ترك بصمته في اللُّغة حتّى جاءت تحمل كلّ معاني القهر والذُل والخضوع على لِسان الذّات السّجينة، وفي المُقابل حملت كلّ معاني الإذلال والتّكَبُّر على لِسان السَّجان، فقد كشفت أشكال اللّغة مِن الحوار الخارجي عن ذوات السُّجناء وأحزانهم، وما يعتمل في نفوسهم وحالة التَّخبّط والاضطراب التّي يعيشونها، وجاء الوصف ليحمل سماتٍ خاصّة في رواية القمع، فأوصاف الأشخاص لم تكن في مكان آخر غير السّجن، الذي طبعهم بقهره وإذلاله لهم.

الخاتَمة

الخاتَمة

الحمدُ للهِ حمداً يكافئ فضله ويدافع غضبه والصّلاة والسّلام على أشرف خلقه وصفوة رسله وعلى آله وصحبه وسلّم تسليماً كثيراً أمّا بعد ... ها قد بلغ البحثُ عن تمام الحَلَقة المُفرغة خاتمته، وقد ظفر بعد الغوص في أعماق النَصوص وقراءة بعض ما لم تَقُله السُّطور، وتتبّع المعاني والصّور، فكان هذا ما تَوَصّلت إليه بعد توفيق الله وعونه، بعد البحث والاطلاع والتحليل والتّطبيق، وقد **خرجت الدّراسة بالعديد من النّتائِج التّي يمكنُني إجمالُها في النقاط التّالية:**

- مثّلت رواية القمع ظاهِرة بارِزةً في واقع الرّواية العربيّة، وتَعَدّدت الأماكِن التّي شملتها هذه الظّاهِرة حيثُ امتدّت لِتَشمل مُجمل المكان العربي.
- تُعَبر رواية القمع عن واقع الحياة في المجتمع العربي، وتُمَثّلُ سِجِلاً يومياً للحياة العربية.
- إنّ تناول الكِتابة في موضوع القمع يُعَدُّ واجِباً إنسانيّاً وأخلاقياً بالدّرجة الأولى، لِذا يتَحَتّم المساهمة في كشف المستور.
- كشفت رواية القمع عن واقع عربي هشّ يتّخِذُ من القمع أساساً للحُكم وتكميم الأفواه وخنق الشعوب مما أظهرمدى الهوّة بين الحكومة والمواطِن.
- وضّحت رواية القمع أسباب تَخَلّف المكان العربي عن ركب الحضارة ومجاراة التّطور.
- تندرج رواية القمع تحت إطار الرّواية الدّراميّة وتتخِذُ الواقع السّيري والتّسجيلي فقد تَلَقّت الرّواية موضع القمع لأنها أقدر الفنون النثريّة على استيعاب موضوع القمع.
- استلهمت رواية القمع أحداث رواياتها من قصص وشهادات حيّة لناجين مِن الموت المُحَقق داخل السّجون وركّز مضمون الرّوايات على حكايات السّجن والقمع والتّعذيب،وعرضت مشاهِدَ مؤلِمة من السّحق.
- اتّخذ وصف المكان حيّزاً كبيراً في الروايات، فقد أولته رواية القمع الاهتمام بوصفه وتمثيل أدق جزئياته وكان لِفضاء السّجن الحضور الأبرز، الذي فرض شروطه في سحق السُّجناء وقهرهم وإذلالّهم.
- عَذّب المكان السُّجناء بأبعادِه الهندسيّة والفيزيقية الصّامِتة،ولم يكن المكان رحيماً بالشّخصيّات، فقد كان خَطِراً عليهم.
- تعدّدت أنواع المكان في رواية القمع بين العام والخاص والمغلق والمفتوح والهندسي والمجازي واللامتناهي.
- تَحَكّمَت في تكوين البعد التّركيبي للمكان تقابلات، أكملت صورة العُنصُر المكاني بالتّضافر مع العناصِر الأُخرى.

- وقد أثّرت في تشكيل المكان وبناء مقاييسه تقابلات ترتبط بالضّيق والاتّساع والانفتاح والانغلاق.
- حملت التّقابلات المكانية إيحاءات رمزية ارتبطت بالسّجن وفضائه وكان من أهم أشكالها؛ فضاء العتبة والفضاء الواصل.
- وُظّف العُنصر الزّمني في رواية القمع بتِقنيّة كبيرة ، وقد نوّعت رواية القمع بين مختلف أشكال المُفارقة الزّمنيّة من استرجاع واستباق بأنواعه كافة.
- اعتمد تشكيل النّصوص على الاستِفادة من الحركات الزّمنيّة كالتّسريع والتّبطيء.
- برز الزّمن النّفسي وتَرَبّع على كافة الأنواع الزّمنيّة الأُخرى، وركّز على وعي الشّخصية الذّاتي بالزّمن، فرؤية الشّخصية الذاتيّة للزمن وكانت نظرتها مليئة بالتّشاؤم والإحباط والقلق.
- مثّل المكان بؤرة العناصر السّرديّة وأكثرها أهميّة وشكّل قاعِدة أساسية لِمُختلف العناصر الأخرى وقد ارتبط المكان السّجن بالزّمن النّفسي ارتباطاً وثيقاً استحال معه الفصل بينهما، وأبرز ما ظهر هذا الاهتمام بتوظيف الزّمن النّفسي في رواية "عو".
- ارتبطت الشّخصيّة بالمكان حيثُ مثّلت العُنصر الفعّال في العمل الرّوائي ، فقد ترك المكان بصمته في الشّخصيّة مما جعلها تعيش حالة الانفصام عن نّفسها والانفصال التّام عن الواقِع الذي تعيشه وعانت الشّخصيّة مِن التّهشيم السّحق الذي فرضه المكان عليها.
- تشعّبت أوجه الصّراع وتعددت أشكاله في رواية القمع وتنوّع بين الصّراع مع المكان والزّمان والوجود، وأشد ما لمسناه كان في رواية "تلك العتمة الباهرة" التّي أظهرت أشدّ أنواع الصّراع وكان مع العتمة القاتلة والليل الأبدي الذي لم يكن يُغادرهم، ومع الضّوء والعقارب.
- تميّزت الأحداث في رواية القمع ببطئها وتراكمها وسيرها البطيء.
- برزت علاقة المكان باللغة، فاللغة كانت القالب الذي استخدمه الكاتب لنقل أفكاره ورؤاه، وكانت خير مثال على هذا التّرابط بينهما وغلب الوصف على المكان، كما تنوعت اللّغة السّردية بين الشّعريّة والتّسجيلية.
- غلب الحوار الدّاخِلي على الخارجي، فقد تعمّقت الشّخصيّة في ذاتها وحاورت نفسها وعبرّت عما يختلج في صدرها وما تشعر به من انسحاق وتلاشي.
- غلبت سمة القهر والإذلال على الحوار بين السّجين والسّجان .
- تنوعت اللغة الرّوائية في رواية القمع بين العاميّة والفُصحى، فقد امتزجت السّجون بمختلف أطياف المجتمع، فكان لابدّ من الإيهام بواقعيّة الرّواية وأحداثها هذا التمازج.

أهم التوصيات:

بعد البحث والاطلاع في مجال رواية القمع، إن كان يحق لي أن أُوصي الباحثين من بعدي، إنني أرى أن الدّراسة في رواية القمع ماتزال بكراً، ويمكن التّبَحُر والاستزادة في هذا المجال ، ومن أهم الفروع التّي يُمكن دراستها ، وتصلح أن تكون عناوين لدراسات علمية جادّة و مُتَعَمّقة :

- دراسة موضوع القمع في روايات عبد الرحمن منيف (الأشجار واغتيال مرزوق، قصة حب مجوسيّة، الآن هنا أو شرق المتوسط مرّة أخرى، سباق المسافات الطّويلة) فقد عبّر منيف في رواياته عن روح القمع التّي استَبَدّت بالمجتمعات العربية ، والخليجية على وجه الخصوص بعد اكتشاف النّفط.
- دراسة آليّات الصّراع في رواية القمع ؛ لأن الصّراع اتّخذ عِدّة أوجه.
- أسلوبيّة الحوار في رواية القمع.
- بنية الحدث الدّرامي في رواية القمع.

وقد حرصتُ أثناء البحث أن أتجنّب الخطأ ما استطعت، فما كان فيه مِن صواب فالتّوفيق والعون مِن الله عزّ وجلّ وما كان فيه مِن خطأ فمن نّفسي وَمِن الشّيطان، وأعوذ بالله مِن كلّ خطأٍ، وأستغفره مِن كلّ زللٍ وتقصير، والله الموفق والهادي إلى سواء السّبيل.

وآخر دعوانا أن الحمد لله ربّ العالمين.

الباحثة/ لبنى عبد العزيز أبو جلهوم

المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

القرآن الكريم.

1- *أبحاث في الرواية العربية الجديدة*، د. صلاح مفقودة، منشورات مخبر أبحاث في اللغة والأدب الجزائري، د.ت.

2- *أبحاث في النّص الروائي*، سامي سويدان، دار الآداب، بيروت، لبنان، ط1، عام 2000م.

3- *أجساد محطّمة ونفوس مُعَذّبة*، تعرّض المعتقلين في العراق للمعاملة السّيئة والإهمال، منظمة العفو الدّولية.

4- *أدب السجون مهداة إلى الكاتب الكبير صنع الله إبراهيم*، تحرير شعبان يوسف، الناشر وزارة الثقافة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، مصر، 2014م.

5- *أرض الاحتمالات*، فخري صالح، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام 1988م.

6- *أركان القصة*، م.فورستر، الناشر دار الكرنك، ترجمة كمال عياد جاد، وزارة الثقافة العامة وزارة التربية والتعليم الإقليم الجنوبي، القاهرة، مطبعة الوحدة، د.ت.

7- *أساس البلاغة*، أبو القاسم محمود بن عمرو بن أحمد الزّمخشري، المتوفى عام (538هـ)، تحقيق محمد باسل عيون السود، بيروت، دار الكتب العلمية، ط1، 1419هـ، 1998م.

8- *أساليب السرد في الرواية العربية*، صلاح فضل، الناشر: دار المدى، ط1، 2003م، سوريا دمشق.

9- *أسلوبية السرد العربي مقارنة أسلوبية في رواية الشحاذ لنجيب محفوظ*، مصطفى رشاد كمال مصطفى، دار الزمان للنشر والتوزيع، دمشق سوريا، ط1، عام 2015.

10- إشكالية الفضاء والمكان في الخطاب النقدي العربي المعاصر، زوزو نصيرة، جامعة محمد خيضر بسكرة، الجزائر، *مجلة كلية الآداب والعلوم الإنسانية والاجتماعية*، 2010م.

11- *إشكالية المكان في النص الأدبي*، ياسين النصير، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، ط1، عام 1986م.

12- *الأعلام*، خير الدين بن محمود الزركلي الدمشقي، المتوفى عام 1396هـ، دار العلم للملايين، ط1، أيار، عام 2002م.

13- *آليات الصراع الدرامي في النص المسرحي الجزائري دراسة تطبيقية لنماذج مسرحية جزائرية*، إعداد جبار نورة، حياد سيد أحمد، عام 2015-2016.

14- *آليات بناء الزّمن في القصة المصرية القديمة في الستينات* (رسالة دكتوراه غير منشورة)، إعداد هيثم الحاج علي، إشراف جابر عصفور، محمد علي، عام 2005.

15- *الآن هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى*، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، المركز الثقافي العربي، ط4، عام2001.
16- *الأندلس من الفتح حتى السقوط*، راغب الحنفي راغب السرجاني، دروس صوتية قام بتفريغها موقع الشبكة الإسلامية، الرابط.
17- *الإنسان المهدور*، مصطفى حجازي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء المغرب، دراسة تحليلية نفسية اجتماعية، ط1، عام 2005م.
18- *إنه يحطم إنسانيتك*، التعذيب والمرض والموت في سجون سوريا، ط1، مطبوعات منظمة العفو الدولية، عام 2016م.
19- *أيسر التّفاسير لكتاب العلي القدير*، أبو بكر الجزائري جابر بن موسى بن عبد القادر، الناشر مكتبة العلوم والحكم، المدينة المنورة، د.ت.
20- *إيقاع الزمن في الرواية العربية المعاصرة*، أحمد حمد النعيمي، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2014.
21- *بالخلاص ياشباب*، ياسين الحاج صالح 16عاماً في السجون السورية، دار الساقي، ط1، بيروت لبنان، عام 2012م.
22- *بحوث في الرواية الجديدة*، ميشيل بوتور، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط1، عام 1986م.
23- *البداية في النص الروائي*، صدوق نور الدين، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، سوريا، عام، ط1، 1994م.
24- *البطل السجين السياسي في الرواية العربية المعاصرة*، إعداد علي المنصوري، إشراف محمد العيد تاورته، عام 2007م.
25- *بلاغة اللغة الروائية في الفكر النقدي لعبد المالك مرتاض قراءة في كتاب "نظرية الرواية"*، إعداد سماح بن خروف، برج بوعريريج.
26- *بناء الخطاب الروائي عند أحمد الزعبي*، جهاد المزاريق، دار الكرمل للنشر والتوزيع، عمان، ط1، عام 2005م.
27- *بناء الرواية دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ*، سيزا قاسم، مكتبة الأسرة، ط1، عام 2004م.
28- *بناء الزمن في الرواية المعاصرة رواية تيار الوعي نموذجاً 1967-1994م*، د. مراد عبد الرحمن مبروك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، النسخة الأخيرة، مصر، عام 1998م.
29- *بناء الشخصية الرئيسية في روايات نجيب محفوظ*، إعداد د. بدري عثمان، دار الحداثة للنشر والتوزيع، بيروت لبنان، ط1، عام 1986م.

30- *البنية الروائية في رواية الأخدود (مدن الملح)*، د. محمد عبد الله القواسمة، ط1، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان المسلط، عام2009م.
31- *بنية الزمان في رواية شرفات بحر الشمال*، زوزو نصيرة، جامعة محمد خيضر بسكرة. (د.ت).
32- *بنية الزمان والمكان في قصص الحديث النبوي الشريف*، سهام سديرة، إشراف أ.درابح دوب، جامعة منتوري قسنطية.
33- *البنية الزمانية والمكانية في رواية زقاق المدق*، إعداد جويدة يحياوي، إشراف عبد المالك ضيف، جامعة محمد بوضياف، المسيلة الجزائر، عام 2015م.
34- *البنية الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام*، إبراهيم سعدي، إعداد عبد القادر بلغربي، إشراف، د. عبد الحميد بورايو، سعيد بوطاحين، عام2005-2006م.
35- *البنية السردية الزمان والمكان في رواية نبي العصيان لأحميده العياشي*، إعداد زعروري عائشة وزمور سعاد، إشراف د. سعيد عموري، جامعة عبد الرحمن ميرة، بجاية الجزائر، عام2014-2015م.
36- *البنية السردية في الرواية السعودية دراسة فنية نماذج من الرواية السعودية*، إعداد نورة المُرّي، إشراف د. محمد صالح بن جمال بدوي، جامعة أم القرى، عام 2008م.
37- *البنية السردية في رواية خطوات باتجاه الآخر لحفناوي زاغر*، إعداد ربيعة البدري، إشراف رحيمة شيتر، جامعة محمد خيضر بسكرة الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية.
38- *البنية السردية في رواية خيري الزمان والمكان*، إعداد صفاء المحمود، إشراف أ.دغسان مرتضى، جامعة البعث، عام 2009-2010م.
39- *البنية السردية في كتاب الإمتاع والمؤانسة*، إعداد ميساء سليمان إبراهيم، الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق، عام 2011م.
40- *بنية الشخصية في رواية التبر لإبراهيم الكوني*، إعداد مادلين بن عباس، إشراف د. عبد المالك ضيف، جامعة محمد بوضياف، عام 2015م.
41- *بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)*، حسن بحراوي، المركز الثقافي المغربي، الدار البيضاء، بيروت لبنان، ط1، عام 1999م.
42- *بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي*، حميد *لحمداني*، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، آب عام 1991م.
43- *بين الثقافة والسياسة*، *عبد الرحمن منيف*، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، المركز الثقافي العربي للنشر، المغرب، ط4، 2007م.
44- *التأثير النفسي للألوان*، إدريس فرج الله، د.ط، د.ت، د.ن، د.م.

45- *تاج العروس من جواهر القاموس*، محمد عبد الرازق الزبيدي، المتوفى عام 1205هـ، دار الهداية.
46- *تاريخ الإسلام ووفيات المشاهير والأعلام، شمس الدين الذهبي المتوفى عام 748هـ*، تحقيق د. بشار عوّاد معروف، دار الغرب الإسلامي، ط1، عام 2003م.
47- *التحليل البنيوي للرواية العربية*، فوزية غازي لعيوس الجابري، عمان الأردن، دار صفاء، ط1، عام 2011م.
48- *تحليل الخطاب الأدبي الزمن والسرد والتبئير*، سعيد يقطين، ط3، بيروت الدار البيضاء، المركز الثقافي العربي للطباعة والنشر والتوزيع، عام 1997م.
49- *تزمامارت سيرة روائية، الزنزانة رقم 10*، أحمد المرزوقي، المركز الثقافي العربي، منشورات طارق، الدار البيضاء.
50- *تقانات السرد في الخطاب الروائي العربي في فلسطين من عام 1994م-2006م*، وئام رشيد ديب، إشراف أ.دنبيل أبو علي، 2010م.
51- *تقنيات السرد الروائي بين النظرية والتطبيق*، آمنة يوسف، ط2، عمان الأردن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عام 2015م.
52- *تقنيات السرد في رواية البيت الأندلسي لواسيني الأعرج*، إعداد عيسى بلخباط، إشراف سليم بتقة، الجزائر، جامعة محمد خيضر بسكرة، عام 2014-2015م.
53- *تقنيات السرد في ضوء المنهج البنيوي*، يمنى العيد، بيروت لبنان، دار الفارابي، ط3، عام 2010م.
54- *تقنيات اللغة في مجال الرواية الأدبية*، د. محمد العيد تاورته، العدد الحادي عشر، جوان عام 2004، جامعة منتوري قسنطية، الجزائر.
55- *تكملة المعاجم العربية*، رينهارت بيتر آن دوزي، 1300هـ، نقله إلى العربية محمد النعيمي، جمال الخياط، وزارة الثقافة والإعلام، الجمهورية العراقية، ط1، عام 1979-2000م.
56- *تهذيب اللغة*، محمد بن أحمد الأزهري الهروي أبو منصور، المتوفى عام 370هـ، تحقيق محمد عوض مرعب، دار إحياء التراث العربي، بيروت، ط1، تاريخ 2001م.
57- *ثقافة المكان وأثرها في الشخصية رواية ليلة الملاك أنموذجاً*، د. فارس عبد الله الرحاوي، نينوي العراق، *مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية*.
58- *ثنائيات إدوار الخراط النصية دراسة في السردية وتحولات المعنى*، أحمد خريس، أزمنة للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط1، عام 1998م.
59- *ثنائيات في السرد دراسات في المبنى الحكائي*، أ.د محمد فضل شوابكة، وزارة الثقافة، عمان الأردن، عام 2012م.

60- *جامع البيان في تأويل القرآن*، محمد بن جرير بن يزيد بن كثير بن غالب الآملي، أبو جعفر الطبري، المتوفى عام 310هـ، تحقيق أحمد شاكر، مؤسسة الرسالة، ط1، 1420هـ - 2000م.

61- *جماليات المكان في رواية باب الساحة لسحر خليفة*، د. بسام علي أبو بشير، جامعة الأقصى، مجلة الجامعة الإسلامية للأبحاث، المجلد الخامس عشر، العدد الثاني، عام 2007م.

62- *جمالية المكان*، أحمد طاهر حسنين ويوري لوتمان، أحمد غنيم، حازم شحاتة، مدحت الجيار، محمود البطل، نجوجي واثيو نجو، سيزا قاسم، ط2، دار قرطبة، عيون المقالات، الدار البيضاء، د.ت.

63- *جمالية النص الروائي مقاربة تحليلية لعبة النسيان*، أحمد فرشوخ، ط1، دار الأمان للنشر والتوزيع، الرباط، عام 1996م.

64- حكايات الموت في رواية تلك العتمة الباهرة للطاهر بن جلون، إعداد أ.د: وليد محمود أبو ندى، الجامعة الإسلامية، غزة، كلية الآداب، قسم اللغة العربية، عام 2001م.

65- *خطاب الحكاية بحث في المنهج*، جيرار جنييت، ترجمة معتصم عبد الجليل الأزدي وعمر حلي، الهيئة العامة للمطبعة الأميرية، ط2، عام 1997م.

66- *دراسات في فن القص*، خليل أبو دياب، دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر، الاسكندرية، ط1، عام 2006م.

67- *دراسة نقدية في الرواية السياسية*، محمد أحمد عطية، مكتبة مدبولي، القاهرة، د.ط، د.ت.

68- *الدرس السردي في الخطاب النقدي العربي المعاصر مقارنة تحليلية في نموذج سعيد يقطين*، إشراف إحسان راشدي، جامعة فرحات عباس، سطيف الجزائر، إعداد السيدة زهيرة بارش.

69- *دروس في الأدب الجاهلي والأموي*، د. صلاح مفقودة، شركة الهدى، عين مليلة، الجزائر، د.ط ،2003-2004م.

70- *دلالات المكان في رواية سجن السجن لعصمت منصور*، أ.جميلة النتشة، مجلة الجامعة الإسلامية للبحوث الإنسانية، عام 2016م.

71- *ربيع الأبرار ونصوص الأخيار*، الزمخشري، المتوفى عام (583هـ)، بيروت مؤسسة الأعلمي، د.ت.

72- *رواية البوابة السوداء التاريخ السري للمعتقل صفحات من تاريخ الإخوان المسلمين*، أحمد رائف، الزهراء للإعلام العربي، ط5، 1989م.

73- *الرواية السياسية دراسة نقدية في الرواية السياسية*، أحمد محمد عطية، مكتبة مدبولي القاهرة، د.ط، د.ت.

74- *الرواية العربية البناء والرؤيا مقاربات نقدية*، سمر روحي الفيصل، عام2003م، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق.
75- *رواية القمع في تونس*، منية قارة بيبان، تونس، دار نقوش عربية، ط1، عام 2013م.
76- *رواية القمع*، نضال أبو نزيه، مجلة النقد الأدبي فصول، المجلد السادس عشر، العدد الثالث، الجزء الأول، عام 1997م.
77- *رواية القوقعة يوميات متلصص*، مصطفى خليفة، دار الآداب، بيروت، دار الآداب للنشر والتوزيع، ط2، عام 2010م.
78- *رواية تلك العتمة الباهرة*، الطاهر بن جلون، ترجمة بسام حجار، دار الساقي، الحمراء، بيروت، لبنان، ط1، 2002م.
79- *رواية شرق المتوسط*، عبد الرحمن منيف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، دار التنوير للطباعة والنشر، ط16، عام 2016م.
80- *رواية عو*، إبراهيم نصر الله، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، عمان، دار الفارس للنشر والتوزيع، ط2، عام 1999م.
81- *الرواية والمكان*، ياسين النصير، 1986م، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد.
82- *رواية يسمعون حسيسها قراءة نقدية مقال لأحمد الشريقي*، قناة الجزيرة 2013/1/51م.
83- *رواية يسمعون حسيسها*، أيمن العتوم، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط4.
84- رؤية سجينة في رواية الساحة الشرفية، محمد اقضاض، *مجلة علامات*، العدد الخامس عشر.
85- *الزمان في الفكر الديني والفلسفي وفلسفة العلم*، حسام الألوسي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ط1، عام 2005م.
86- *الزمان والسرد الحبكة والسرد التاريخي*، بول ريكور، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، بيروت لبنان، دار الكتاب الجديد جورج زيتاني، ط1، عام 2006.
87- الزمن النفسي في رواية السجن السياسي، سمية سليمان الشوابكة، مركز اللغات الجامعة الأردنية، *دراسات العلوم الإنسانية والاجتماعية*، المجلد 42، العدد الثالث، عام 2015م.
88- الزمن في الرواية العربية، مها القصراوي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، ط1، عام 2004.
89- *الزمن في الفكر والأدب*، أ. رابح الأطرش، جامعة فرحات عباس، سطيف.
90- *الزمن في اللغة العربية بنياته التركيبية والدلالية*، امحمد الملاخ، الدار العربية للعلوم ناشرون، الرباط، دار الأمان، ط1، عام 2009م.

91- *الزمن والرواية*، مندلاو، ترجمة بكر عباس، مراجعة إحسان عباس، دار صادر، بيروت، ط1، 1997م.
92- *الزمنية في رواية بوح الرجل القادم من الظلام*، إبراهيم سعدي، إشراف عبد القادر بلغربي، عام 2005-2006م.
93- *السجن في الرواية العربية المعاصرة*، مثنى كاظم صادق، العدد 1969، 2007/7/7م، الساعة 11:05، المحور الأدب المتمدن.
94- *السجون وأثرها في الآداب العربية من العصر الجاهلي حتى نهاية العصر الأموي*، د. واضح الصمد، بيروت لبنان، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، عام 1995م.
95- *سلسلة حرب اللاعنف حرب الصدور العارية*، استراتيجيات التعامل مع القمع والعنف، أحمد عادل عبد الحكيم، هشام مرسي، وائل عادل، د.ت، د.م.
96- *سلم الوصول إلى طبقات الفحول*، حاجي خليفة (كاتب جلبي) متوفى 1067هـ، تحقيق: محمود عبد القادر الارناؤوط، إشراف وتقديم أكمل الدين إحسان أوغلو، تدقيق: صالح سعداوي، الناشر مكتبة ارسيكا، إستانبول -تركيا، عام 2010م.
97- *سيسيولوجيا العنف والإرهاب*، إبراهيم الحيدري، بيروت، دار الساقي، ط1، (د.ت).
98- *الشخصية الثانوية ودورها في المعمار الروائي عند نجيب محفوظ*، سلامة، دار الوفاء للطباعة والنشر، الاسكندرية مصر، عام 2007م، د.ط.
99- *الشخصية الروائية بين أحمد باكثير ونجيب الكيلاني دراسة موضوعية وفنية*، نادر عبد الخالق، دار العلم والإيمان للنشر والتوزيع، عام 2009م.
100- *شعرية الخطاب السردي*، محمد عزام، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، (د.ط)، عام 2005م.
101- *شعرية الرواية*، فانسون جوف، ترجمة لحسن أحمامة، دار التكوين، دمشق سوريا، ط1، عام 2012م.
102- *شعرية الفضاء المتخيل والهوية في الرواية العربية دراسة نقدية*، حسن نجمي، المركز الثقافي العربي، بيروت لبنان، الدار البيضاء المغرب، ط1، عام 2000م.
103- *شمس العلوم ودواء كلام العرب من الكلوم*، نشوان بن سعيد الحميري اليمني، المتوفى عام 573هـ، تحقيق د. حسين العمري ومطهر الأرياني، ود. يوسف محمد عبد الله، دار الفكر المعاصر.
104- *صنعة الرواية*، بيرسي لوبوك، عبد الستار جودة، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان الأردن، ط2، عام 2000م.

105- *صور التطرف في الرواية الجزائرية المعاصرة*، أ.الشريف حبيلة، الناشر: المركز الجامعي العربي التبسي: تبسة الجزائر، مؤتمر فيلادلفيا الثالث عشر (ثقافة الحب والكره) محور الحب والكراهية في الآداب.
106- *صور العنف السياسي في الرواية الجزائرية المعاصرة دراسة نقدية*، سعاد العنزي، الكويت، عام 2008م.
107- *طبائع الاستبداد ومصارع الاستعباد*، عبد الرحمن الكواكبي، تحقيق وتقديم د. محمد عمارة، ط2، دار الشروق، مصر، القاهرة.
108- *طرائق تحليل السرد الأدبي*، رولان بارت وآخرون، منشورات اتحاد الكتاب، المغرب، الرباط المغرب ط1، 1992م.
109- *ظاهرة العنف السياسي في النظم العربية*، إبراهيم حسنين توفيق، مركز دراسات الوحدة العربية، ط2، عام1999م.
110- *العامي الفصيح من إصدارات مجمع اللغة العربية*، مجمع اللغة العربية، القاهرة، مصر، د.ن، د.ت.
111- *العباب الزاخر واللباب الفاخر*، رضي الدين الحسن الحنفي، عام650هـ، د.ط، د.ت، د.ن
112- *عبد الرحمن منيف ورواية الالتزام*، د. فيصل دراج، مكتبة الفكر الجديد، د.ت.
113- *عبقرية الفكر الروائي*، يوسف عز الدين عيسى، إيمان عبد الفتاح، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، الاسكندرية، عام 1998م.
114- *عتبات جيرار جنيت من النص إلى المناص*، عبد الحق بلعابد، تقديم د. سعيد يقطين، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، عام 2008م.
115- *العلامة والرواية دراسة سيميائية في ثلاثية أرض السواد عبد الرحمن منيف*، د. فيصل غازي النعيمي، عمان، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، ط1، د.ت.
116- *العنف السياسي في العالم العربي دواعيه وتداعياته*، محمد نبيل الشيمي، (د.ت).
117- *العنوان وسيموطيقيا الاتصال الأدبي*، د. محمد فكري الجزار، المصرية العامة للكتاب، مصر، د.ط، عام 1998م.
118- *عودة إلى خطاب الحكاية*، ترجمة معتصم الأزدي، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط1، عام 2000م.
119- فجر الرواية العربية رياديات مهمشة، جابر عصفور ربيع 1998م، *مجلة فصول*، م16، ع4.
120- *الفضاء الروائي بنيته وعلامته*، أ.د مشري بن خليفة حمزة قريرة، جامعة قاصدي مرباح ورقلة.

121- *الفضاء الروائي في أدب جبرا إبراهيم جبرا*، أ.إبراهيم جنداري، دار تموز، ط1، عام2013م.
122- *الفضاء الروائي في قصص محمد صالح حيدرة القصيرة*، محمد حسين مزهل، إشراف د. محمد علي يحيى عمر، 2005م، جامعة عدن.
123- *الفضاء المكاني في رواية حقول الرماد المواصفات والمكونات والوظائف*، محمد علي البنداق، كلية الآداب، جامعة الزاوية، *مجلة الجامعة*، م3، ع15، عام 2013م.
124- *فقه اللغة وسر العربية*، عبد المالك بن محمد بن إسماعيل أبو منصور الثعالبي المتوفى عام 429هـ، تحقيق عبد الرازق المهدي، دار إحياء التراث، ط1، عام 2002م.
125- *في تفسير نشأة الرواية قراءة في التفسير الهيجلي*، د. الطيب بوعزة، مؤسسة مؤمنون بلاحدود، دراسات وأبحاث، زنقة غابر، الرباط، المغرب.
126- *في نظرية الرواية بحث في تقنيات السرد*، عبد المالك مرتاض، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1998م.
127- *القاموس المحيط*، مجد الدين أبو طاهر محمد بن يعقوب الفيروز أبادي، مؤسسة الرسالة، بيروت لبنان، مكتبة تحقيق التراث في مؤسسة الرسالة، ط8، 2005م.
128- *قبل الإعدام*، أحمد الزغبي، مكتبة الكتاني، إربد، ط1، 1990م.
129- *قراءات في الأدب والنقد*، شجاع مسلم العاني، منشورات اتحاد الكتاب العرب،1999م.
130- *قراءات نقدية في الرواية العربية المعاصرة*، إبراهيم الفيومي، مؤسسة حمادة الجامعية للنشر والتوزيع، 2001م.
131- *قراءات نقدية في القصة المعاصرة، ثناء أنس الوجود*، دار قباء القاهرة، 2000م.
132- *القصة تطوراً وتمرداً*، يوسف الشاروني، القاهرة، الناشر مركز حضارة العربية، ط2، عام 2001م.
133- *قضايا النقد الحديث*، محمد صايل حمدان، 1991م، دار الأمل للنشر والتوزيع، إربد، الأردن، ط1.
134- *القمع في الخطاب الروائي*، عبد الرحمن أبو عوف، مركز القاهرة للدراسات وحقوق الإنسان، ط1، عام1999م.
135- *القمع والحرية في الرواية العربية إشكالية مذابح الأرمن نموذجاً*، شوقي بدر يوسف.
136- *الكتابة الروائية في درجة الوعي المخدّر*، فاضل ثامر، عمان، وزارة الثقافة، مجلة أفكار، العدد1333، آب1998م.
137- *اللغة الثانية إشكالية في المنهج والنظرية والمصطلح والخطاب النقدي العربي الحديث*، فاضل ثامر، المركز الثقافي العربي، بيروت الدار البيضاء، ط1، عام 1994م.

138- *اللغة في رواية تجليات الروح للكاتب محمد نصار*، د. عبد الرحيم حمدان، يونية 2008م، كلية فلسطين، مجلة الجامعة الإسلامية سلسلة الدراسات الإنسانية، م16، ع2.
139- *اللغة واللون*، أحمد مختار عمر، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، ط2، عام 1997م.
140- *محنة الذات بين السلطة والقبيلة دراسة لأشكال القمع وتجلياته في الرواية العربية*، محمد رضوان، اتحاد الكتاب العرب.
141- *المحيط في اللغة*، الصاحب ابن عباد إسماعيل بن عباد بن العباس، أبو القاسم الطالقاني، المتوفى عام 385هـ، نسخة المكتبة الشاملة.
142- *مدخل إلى نظريات الرواية*، بيير شارتيه، ترجمة عبد الكبير الشرقاوي، الدار البيضاء، دار توبقال، ط1، 2001م.
143- *مشروع الخطاب النقدي في الجزائر بين النظرية والتطبيق*، إعداد شارف فضيل، إشراف عبد القادر شرشار، 2013-2014م.
144- *المصطلح السردي في النقد الأدبي العربي الحديث*، أحمد رحيم كريم خفاجي، دار صفاء للنشر والتوزيع، مؤسسة دار الصادق الثقافية، عمان، 1433هـ /2012م.
145- معجم *الرائد*، جبران مسعود، نسخة المكتبة الشاملة.
146- معجم *السيموطيقيا*، برونوين ماتن وفليزنياس رينجهام، ترجمة عابد خزندار، مراجعة محمد بدري، ط1، عام 2008م.
147- معجم *الغني*، عبد الغني أبو العزم، موقع معاجم صخر، نسخة المكتبة الشاملة.
148- معجم *اللغة العربية المعاصرة*، أحمد مختار عبد الحميد عمر، المتوفى عام (1424) هـ، عالم الكتب، ط1، عام 2008م.
149- معجم *المصطلحات الأدبية عربي إنجليزي*، نواف نصار، عمان الأردن، ط1، 2001م.
150- *المعجم الوسيط*، مجمع اللغة العربية، إبراهيم مصطفى، أحمد الزيات، حامد عبد القادر، محمد النجار، دار الدعوة، د.ت، د.م.
151- معجم *تصحيح لغة الإعلاميين*، عبد الهادي أبو طالب، نسخة المكتبة الشاملة.
152- معجم *ديوان الأدب*، أبو اسحاق بن إبراهيم بن الحسين الفارابي، تحقيق د: أحمد مختار عمر، مراجعة إبراهيم أنيس، مؤسسة دار الشعب للصحافة والطباعة والنشر، القاهرة، 2003م.
153- معجم *لسان العرب*، جمال الدين ابن منظور، المتوفى عام 711هـ، تحقيق عبد الله على الكبير ومحمد أحمد حسب الله وهاشم محمد الشاذلي، دار المعارف، القاهرة، ط3.
154- معجم *مصطلحات نقد الرواية*، د. لطيف زيتوني، بيروت لبنان، مكتبة لبنان ناشرون دار النهار للنشر، عام 2002م، ط1.

155- *مفاهيم سردية*، تزفيتان تودورف، ترجمة عبد الرحمن مزيان، منشورات الاختلاف المركز الثقافي البلدي، ط1، 2005-2000م.
156- *مفهوم الزمن بين برغسون وانيشتاين*، إعداد ربيعة سعيدي عبد الفتاح، إشراف مذبوح لخضر، 2006-2007م.
157- *مفهوم الزمن في الفكر والأدب*، أ.رابح الأطرش، جامعة فرحات عباس، سطيف، مجلة العلوم الإنسانية، مارس 2006م.
158- *مفهوم الزمن ودلالته في الرواية العربية المعاصرة*، عبد الصمد زايد، الدار العربية للكتاب، تونس، 1988م، د.ط.
159- *المقاربة الكرونوطوبية بين النظرية والتطبيق رواية جبل العلم لأحمد المخلوفي أنموذجاً*، ط1، عام 2001م.
160- *مقدمة في النقد الأدبي*، علي جواد الطاهر، ط1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت لبنان، 1979م.
161- *المكان في شعر ابن زيدون*، ساهرة عليوي العامري، إشراف هناء جواد عبد السادة، عام 2008م، جامعة بابل.
162- *المكان والمصطلحات المقاربة له دراسة مفهوماتية*، غيداء سعدون شلاش، مجلة أبحاث كلية التربية الأساسية، المجلد الحادي عشر، العدد العشرون.
163- *المنتخب من صِحاح الجوهري*، أبو نصر أسماعيل بن حماد الجوهري الفارابي، المتوفى عام (393) هـ، نسخة الكترونية مختارة من الصحاح للجوهري.
164- *منهجية حقوق الإنسان في إدارة السجون كتيب للعاملين بالسجون أندرو كويل*، لندن، ترجمة وليد المبروك صافار، المركز الدولي لدراسات السجون، ط2، د.ت.
165- *الموسوعة التاريخية إشراف الشيخ علوي السَّقاف*، موقع الدرر السنية، نسخة المكتبة الشاملة.
166- *الموسوعة الموجزة في التاريخ الإسلامي نقلاً عن موسوعة سفير للتاريخ الإسلامي*، إعداد أبو سعيد المصري نسخة المكتبة الشاملة.
167- *ميثاق حقوق وواجبات السجناء والمعتقلين*، 5 ديسمبر 2012م، وزارة العدل، قسم إدارة السجون.
168- *نشوء الرواية*، إيان واط، ترجمة ثائر الخطيب، دار الفرقد، دمشق سوريا، ط2، عام 2008م.
169- *النص الموازي في أعمال عبد الرحمن منيف الأدبية دراسة نقدية تحليلية*، إعداد محمد رشدي عبد الجبار دريدي، إشراف: أ.د عادل الأسطة، جامعة النجاح الوطنية، عام 2010م.
170- *نظام الزمن السردي رواية الولي الطاهر يعود من مقامه الزكي للطاهر وطار*، نعيمة فرطاس، الجزائر.

171- *النقد الأدبي* الحديث، محمد غنيمي هلال، نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة مصر، ط1، أكتوبر 1997م.
172- *نقد الشعر*، قدامة بن جعفر بن زياد البغدادي أبو الفرج، المتوفى عام 337هـ، ط1، مطبعة الجوائب، قسطنطينة.