استبداد السُّلطة... مراوغات الذَّات

قهر الذّات في رواية السِّيرة الذاتية، «السّجن نموذجًا».

ممدوح فرَّاج النابي

تُعدُّ تجربة السجن واحدةً من التجارب المهمة التي تطَّرد في الإبداع الروائي، وهـذا راجـعٌ لمـا «للسجن والاعتقال السياسيين في بلادنا من تاريخ طويل صاحب أزمان الخازوق والتوسط والتعليق علـى باب زويلة»[١]. وقد أفاض الروائيون في وصف السَّجن، ومعاناة المسجونين، والأثر الذي يتركه السجن في النزلاء، وبخاصّة نزلاء الفكر وأصحاب الرأي[٢]. كما أن تجربة السَّجن أكثر إيلامًـا للـذات، حيـث فـي السجن "وهو المكان المغلق"، يُفْرض على الذَّات إقامة جبرية في مكان الذات غير مُعدَّة أو مُهيأة للإقامـة فيه، كما أن السجن يمثِّل نقطة انتقال من الخارج إلى الداخل، ومن العالم إلى الذات[٣].

المؤلم في تجربة السّجن هو «القهر» الذي يفرضه السّجن سواء كان جُدرانًا، أم سُلْطَة على الذات. وهو ما يجعل التجربة أكثر ثراءً، فما أن تطأ أقدام النزيل عتبة السَّجن، « مُخلِّفًا وراءه عالم الحرية حتى تبدأ سلسلة من العذابات لن تنتهي سوى بالإفراج عنه، وأحيانًا، فإن آثارها تظل ملازمة له لمدة طويلـة»[٤]. وقـد تسعى المؤسسة السلطوية، ممثَّلة في إدارة السّجن لمحاولة طمس ذات السجين وإذلالها، وأوَّل شيء تفعله هو تجريده من اسمه الشخصي، واستبداله برقم، يتحوَّل به من شخص حيّ له هويته إلى نكرة في عداد النكرات. ويرى "حسن بحراوي" أنّ انتزاع الاسم الشخصي أو إلغاءه يُمثِّل «رغبة عدوانية في نسف الذات الشّخصـية للنزيل، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ أشدّ إيلامًا من افتقاده الحرية نفسها»[٥].

إلا أنَّ العجيب في أمر تجربة السِّجن، هو أن المفكرين والكُتّاب يسعون إلـى مقاومـة هـذا الفعـل السُّلطوي –الذوبان، والانمحاء– بفعلٍ مُضادٍ، يتمثَّل في الكتابة، وقد تكون المقاومة عبر الكتابة، خير وسـيلة لعدم انفصال ذات السَّجين عن جوهرها، ومن ثمّ لا نستغرب كثرة الكتابات التي تُسجِّل لهذه التجربة، وكذلك في التفنُّن في تسجيل الوسائل التي مُورست ضدّ المسجون. لذا فما يُكتِبُ عن السجن، هو رد فعـل لمقاومـة الذات[٦] ما يواجهها من قهرٍ.

في معظم روايات السّيرة الذاتيّة[٧]، جاء حضور تجربة السجن، حضورًا لافتًا، خاصةً لـدى الكتـاب (الذين مرُّوا بهذه التجربة)، وقد تنوَّع حضور السجن داخل هذه الأعمال ما بين حضـور كُلـيّ وحضـور جزئيّ. فقد شغلت تجربة السجن، في «تلك الرائحة» لصنع الله إبراهيم، و«حملة تفتيش.. أوراق شخصـية» للطيفة الزيات، إطارًا كُليًا؛ حيث تجربة السجن، هي المحور الأساسي للعملـيْن، إلا أن تجربـة صـنع الله إبراهيم، لا تكتفي بما رصده السّارد داخل السّجن، وإنما يَنْقُلُ السَّارد أثر السّجن علـى ذات البطـل خـارج السجن، الذي صار صورة موازية لداخل السّجن، أو بمعنى أدق «زنزانة كبرى»[٨].

***علاقة رواية السِّيرة الذاتيّة بأدب السّجن**

تبدو علاقة السِّجن بالذات، علاقة وثيقة، بوصف السِّجن أداةً من أدوات القمع التي تُطْمس فيها الذات، ويُعاني المسجون من آفات السجن بدءًا من طَمْس اسمه وتبديله برقم، وانتهاءً بإهدار كرامته، بالإضافة إلى التشوهات الجُسمانية، وقبلها النفسية، التي يتركها السجن على المسجون. وفي ظلّ واقع القمع والإرهاب الذي يعيشه الكاتب العربي، وفي ظل المعاناة النفسية الواقعة عليه من تجربة السجن، سواء أكانت تجربة معيشة أم متخيَّلة، يسعى الكاتب إلى مجاوزة الواقع على مستوى المضمون، وفي ذات الوقت، يبحث عن مجاوزته على مستوى الشكل. ومن ثمّ يضع الروائي في اعتباره، أثناء البحث عن حريته – والتي تبدو مستحيلة أو شبه مستحيلة، في ظلِّ مُمارسات القمع والإرهاب، بكافة أشكالها– يسعى إلى تحقيق هذه الحُريّة؛ بمحاولته الانفلات من الشكل الكلاسيكي للرواية، باتّجاه فني جديد، يعبّر عن الرغبة الداخليّة في ذات الروائي، إلى تحطيم كل ما هو ثابت ومُقيّد بأُطر معينة[٩].

وبذلك تكون محاولات التجديد، التي يسعى إليها الروائي للانفلات من أَسْر الأشكال الكلاسيكية وقيودها "هي بالوعي أو باللاوعي محاولة للوصول إلى موازٍ لحرية المضمون، بامتلاك حرية الشكل"[١٠]؛ ومن ثمّ يؤدي هذا الانفلات إلى شكلٍ فني جديدٍ، وربما أشكال فنيّة جديدة، هي نتاج "تفريغ شحنات توتره، وحجم المعاناة وكثافتها وعمقها، فلكي يحقِّقَ لنفسه التوازن النفسي من خلاله يكسر للشكل الكلاسيكي قيوده الموازيه لقيود السجن"[١١].

– ١ –

في رواية صُنع الله إبراهيم «تلك الرائحة» [١٢] يلازم الراوي عالم السجن، الذي عاشه، إلى خارج السجن حتى غدا العالم الذي يخرج إليه «زنزانة كبرى» لا تفارقه أو لا يفارقها، يبدأ الراوي بضمير المتكلم، سرده منذ لحظة الخروج من السّجن، والذي عانى منه أكثر من خمس سنوات، دون أن يقدِّمَ لنا أسباب هذا الاعتقال، وإن كنا نُدرك أنّه سياسي يساري، يخرج عام ١٩٦٤ إلى «الحرية» وهي اللحظة التي ينتظرها منذ زمن بعيد، وما أن تتحقَّق حتى يشعر بعدم الانتماء إلى هذا العالم، «الذي يمضي الناس فيه، ولا يكترث به أحد» [ص ٣] .

المشهد الاستهلالي ينفتح على محاولة الضابط إيجاد عنوان للراوي كي يذهب إليه العسكري المُكلّف بمراقبته[١٣]، ليوقع له في كشف الحضور، بأنه متواجد في ذات المكان المدوَّن فيه العنوان، وإلا تعرّض للعقوبة، وفشل الراوي في العثور على عنوان. يُجسّد هذا المشهد الاستهلالي الحالة التي سوف يخرج إليها، فهو سوف يلتقي بعالم لا يرتبط به، ولا يوجد به ما يؤكد انتماءه إليه، فكأنه بدخوله السِّجن انفصل عن هذا العالم. فعندما يسأل الضابط عن عنوانه يقول: «ليس لي عنوان» [ص ٣١]، وعندما يُكرّر عليه السؤال مرة ثانية ولكن بصيغة أخرى هكذا: «إلى أين إذن ستذهب أو أين تقيم؟» يرد عاجزًا «لا أعرف ليس لي أحد»

[ص ٣١]. إجابة السَّارد تنمُ عن إحساسه بعدم الانتماء لهذا العالم، الذي يُعْلن هو الآخر في الجانب الموازي، رفضه له، وعدم تقبله. فعندما يذهب إلى أخيه، فيستقبله على السُلَّم (لاحظ على السُلَّم)، ويخبره بأنه «مسافر ولا بد أن يغلق الشقة» [ص ٣١]، وإذا كان اللفظ حدث له مع أقرب الناس، لذا لم يكن غريبًا أن يتكرَّر اللفظ مرة أُخْرى من قبل صديقه –حتى وإن كان جاء في صيغة اعتذارية– أن «أختي هنا، ولا أستطيع أن أقبلك» [ص ٣١].

في لحظة حاشدة ومؤثرة، يفقد الراوي الشعور بالانتماء لهذا العالم ــ الذي كان يتوق منذ لحظات للخروج إليه - بعدما لفظه أخوه، وأكّده صديقه، فما أن ينزل إلى الشارع ــ بعد الغصة التي سبّبها له الرفض المتوالي - حتى راحَ يفتش عن شعور، فلم يعثر في داخله «عن شعور غير عادي فرح أو بهجة أو انفعال ما» [ص ٣١]. وبهذا ينجح السجن/ أو المعاناة التي عاناها السّارد داخله، وامتداد أثره / أثرها خارجيًا في إصابة الذات/ ذات السَّارد بنوعٍ من عدم الانفعال بالعالم الذي صار ــ هو الآخر– « يمضي في طريقه غير مُكترثٍ» [ص ٣١]. ومن ثمّ فقد غدا زمن ما بعد السجن استمرارًا لزمن السجن نفسه، أو بتعبير الدكتور حسين حمودة «صار زمن السجن زمن ما بعد السجن» [١٤]

بعد كُلِّ هذا يعود الراوي، في لحظةٍ فارقة إلى السِّجن ــ مرة ثانية– بعدما فشل في أن يجد عنوانًا، يضمن للضابط وجوده فيه، وقد تشرذمت ذاته، وانمحت انمحاءً تامًّا، ومن ثم لا يُسْتَغرب ردّ فعل الراوي، إزاء ما يحدث داخل الحجرة التي يوضع فيها، أو بعد خروجه، وعلاقته بالآخرين (حتى في ممارساته الجنسية يُمارس الجنس منفردًا رغم وجود طرف من الممكن أن يقيم العلاقة معها). فاللامبالاة والسلبية، والانكفاء على الذات، صارت سمات له.

اللافت أن القهر الذي وقع داخل حجرة السجن - هذه المرة - لم يقعْ عليه، وإنما وقع على آخرين (المجنون) و(الصبي)، ومع هذا فإن آثار ما حدث تُلازم الراوي، وهو خارج السجن، وهذا ما نستشفه من الرصد التفصيلي شديد الحياد لأفعال المسجونين [راجع ص ٣٢ / ٣٣].

فصورة الشَّاب ضخم الجثة، وهو يضرب المجنون على وجهه، وتنهال ضرباته عليه في تواصل، حتى من شدتها يسمع الراوي صوت العظام «تطقطق»، إلى أن يسقطَ في مكانه وهو يلهث. وبالمثل، تبقى صورة اغتصاب الصبي من صاحب البطانية، ثم من جانب الشاب الضخم الجثة، ثم تركهما للصبي بعد الاغتصاب «عاري الفخذين» [ص ٣٤]، عالقة في ذهنه لا تفارقه.

هكذا يقف الراوي أمام ما يرى وما يحدث دون «انخراط عاطفي»[١٥] بتعبير إبراهيم فتحي، فعدم الانخراط العاطفي الذي بدا على الراوي له ما يُبرِّره، فهو قد عُومِل بنفس المعاملة منذ لحظات. فالراوي لاذ بالآخرين (أخوه / صديقه) فقطع الآخرون أواصر ما مدّ، بحجج واهية، ومن ثم انكفأ الراوي على ذاته دون محاولة للانخراط مع مَنْ حوله، بل يلازمه إحساس وشعور حاديْن بالاغتراب، حتى من ذاته نفسها (لاحظ أثناء ممارسته الجنس مع نجوى، يتركها، ويمارس مع ذاته [ص ٤٥]).

ويتضح هذا بصورة جلية، عندما يخرج في الصباح بعد أن ضمنته أخته، يخرج إلـــى هـــذا العـــالم، والذي بدأت مظاهره تتضح –منذ المرة الأولى– في عدم الاكتراث به، فقد لاحظ هذه المرة، أن «الناس تسير وتتكلم وتتحرك بشكل طبيعي كأني كنت معهم دائمًا ولم يحدث شيء» [ص ٣١]

وما أن يستقل الراوي بنفسه في الحجرة التي استأجرتها له أخته في مصر الجديدة يُقْدم الراوي علـــى وصف تفصيلي لفعل عادي، وهو دخوله الحمام للاستحمام، ومراقبته لرغاوي الصابون، فيقول:

«... وأخذتُ ملابس نظيفة ودخلت الحمام، وأغلقت البـــاب خلفـــي، وخلعـــت ملابسي، ووقفت عاريًا تحت الدش، ثمّ دعكت جسمي بالصّابون، وفتحت الدش فوقي، ورفعت رأسي إلى أعلى وحدقت عيناي في عيـــون الـــدش الصـــغيرة، وسالت منه المياه، وأجبرتني على أن أغمض عيني. أحنيت رأســـي وتابعـــت الصابون ودعكت جسمي بالصابون مرة ثانية، ومن جديد تابعت ميـــاه الـــدش، وهي تأخذ الصابون وتجري به حتى البالوعة. وأغمضت عيني، ووقفت تحـــت الماء بلا حراك. ثم أغلقت الصنبور، وتناولت الفوطة وجفَّفت بها جســـمي فـــي بطء، ثم ارتديت ملابسي، وغادرت الحمام وأشعلت سيجارة».

[تلك الرائحة، ص ص ٣٤ / ٣٥]

هذا الفعل الذي يقوم به الراوي بآلية دون شعور ما تجاه ما يفعل، ودون دلالة أبعد من الاغتسال، بعد فترة القذارة، يُفصح - هذا الفعل - كما يقول إبراهيم فتحي عن "درجة عالية من الاغتراب، اغتراب الـــراوي من أعماق شعوره"[١٦] الشيء الآخر الذي نستخرجه من حشد الراوي / السَّارد لتفاصيل فعل عادي، يفعله أي إنسان، أن السَّارد لم يجد شيئًا [ما] يجذبه إلى هذا العالم الخارج إليه، خاصّة بعدما أسفر عن وجهـــه القبـــيح، بدءًا من أنانية أخيه وصديقه اللذيْن رفضا استضافته بعد خروجه، وهو ما يشي بتمزُّق الـــروابط الإنســـانيَّة والتي يحتاجها –هو بعد خروجه من السجن– فلم يجد سوى سلبية مفرطة، لذا حاول أن ينزوى إلـــى ذاتـــه / جسده.

وإزاء هذا أيضًا ينخرط السّارد في ذكريات عن واقع آخر غير الذي دخل من أجله السجن، فقد تغيّر كل شيء «فقد تغيَّرت روح العصر، وليس صدفة أن الكلمات التي يستخدمها قد تغيّر مدلولها منذ زمن» [ص ٤٣]، ومن ثم تتدافع المونولوجات، والتي تعود إلى زمنٍ آخر غير زمن السجن (زمن ما قبل السجن).

-٢-

مثلما لم يشعرْ السّارد بالانتماء إلى عالم السّجن، فما يحدث له إثْر خروجه، يجعله يشعرُ بأنّه لا ينتمي إلى هذا العالم، بعدما فشل في الانتماء إليه عبر طرائق اتّصال متمثلة في إيجاد عُنوانٍ لـــه، ورفـــض أخيـــه وكذلك صديقه له. الشيء الآخر الذي يجعل السّارد دائم الإحساس بعدم الانتماء لهذا الواقع البغيض، كان ذلك الشعور بأن «هناك شيئًا ما ضَاع وانكسر» [ص ٤٥]

يتضح بعد فترة من تنامي السَّرد، وتحرك السارد / الراوي في هذا العالم الجديد (بالنسبة إليه) أن ما يشعر به السَّارد ليس مُجرد إحساس، بل حقيقة تُجسِّد لملامح هذا العالم الجديد؛ فالعالم لا يملّ في إصابة السَّارد بالفجيعة مِن هول ما لاقاه في طريقه، فهو يقدِّم صُورًا لا تقلُّ بشاعة وفظاعة عن تلك الصّور التي رأها في السجن، وما زالت تطارده. فصورة جثة الرجل «مُلقى على الرصيف بجوار الحائط، وقد غطته جرائد ملوثة بالدماء» [ص ٣٥] لا تنفصل عن صورة الصّبي في السّجن المنتَّهكة كرامته ثمّ يُلقى «عاري الفخذين» [ص ٣٢] فكلاهما ألقاه عالمه في العراء، وصار بمثابة الشّاهد، لا يُقدِّم دعمًا.

كما أن رد فعل السّارد إزاء الموقفيْن لا يكاد يختلف، فالسارد في حالة الصبي لم يزدْ دوره عن «المراقبة» دون أي انخراط عاطفي، وفي حالة الرجل المُلقى بجوار الحائط، ملوَّثًا بالدماء، لا يزيد دوره - أيضًا - «عن المراقبة» ثم مغادرة المكان بالأتوبيس. تساوي ردّ الفعل في الموقفيْن، يؤكِّد أن السّجن، وما يفرزه من قهرٍ وإذلالٍ على الذات، والعالم الخارجي بما يحتويه من مفردات جديدة وصور رمزية لا تقل وحشيّة عن السّجن، قد نجحا في إصابة ذات السّارد بالاغتراب، وهو ما يفسِّرُ - لنا - إقدام السّارد على الوصف الفزيولوجي للحدث الناتج عنه. ومن ثمّ نرى اطِّراد "تقنية الإسهاب في وصف الوظائف الجسمية من جنس وإفرازات منفردة، كأنها الطريق إلى التعبير عن نفسي كما أنا"[١٧]

لا تختلف نظرة الناس الذين تشكّلوا بمفردات الواقع، عن نظرة السارد، إزاء ما يصادفهم في المجتمع؛ فالناس في المترو ينظرون لهؤلاء الجنود العائدين من حرب اليمن وانفعالاتهم وصياحهم بـ «جمود ولا مبالاة» [ص ٥٨]. الشيء الآخر الذي يتأكَّد للسارد من خلاله أن «هناك شيئًا ما ضاع وانكسر» هو الحالة التي يبدو عليها الناس في الواقع. فالحالة التي يبدو عليها السَّارد مِن وجومٍ وعدم ابتسام لها ما يُبرِّرها؛ إنه خارج من السّجن لتوِّه لذا فهو نادرًا ما يبتسم أو يضحك، أما الحالة التي يبدو عليها الناس -والتي يرصدها الراوي بوصفه مراقبًا- فهم يسيرون في «تسكُّعٍ على غير هُدى» [ص ٤٦]، بل إن ملامح وجوههم متجهِّمة، فأوضاع البلد في سوءٍ، فـ «المجارى في البلد طافحة» [ص٧١]، أو حالة الغلاء التي تجتاح البلد - لدرجة - كما يقول خطيب أخت السارد «أن الحالة لا تطاق» والدليل أنه «وقف ساعتين أمام الجمعية ليشترى اللحم» [ص ٧٥] أو «الزحام الرهيب في المترو» [ص٥٤]، أو«الفشل في العثور على خادمة» [ص٥٧].

ومن جرَّاء هذه الحالة المزرية، يحاول الناس أن ينسوا ما يحدث، بالإقدام على فعل يشعرهم بالغيبوبة/ الاغتراب، على نحو ما فعل سائق المترو، الذي توقف في الطريق «ليضع قطعة أفيون في فمه ويشرب الشاي» [ص٥١] بل إن السَّارد يتعاطف معه لأنه وجد ما يستعين به على« مواجهة الحياة» [ص٥].

من الأشياء التي أدركها السّارد بعد خروجه من السجن ــ إضافة إلى ما سبق ـــ أن العلاقات والأشياء كلها تغيّرت، وأنه لم يعد كما كان، ولم يعد الآخرون من حوله كما كانوا، وقد تعدّى الأمر

الأشخاص، أو كما يقول الدكتور حسين حمودة "لم تعُدّ المدينة كما كانت"[١٨]، لقد كان الأمر ــ بكلمات صديقه المغتال - «نُبلاً وأصبح الآن لعنة، وجفّ النبع الذي كان يتألم للآخرين (...) تغيّرت روح العصر» [ص ٥٧]

هذا التغيُّر الذي شَعَرَ به السَّارد يُدرك أثره –أيضًا– في صديقه (مجدي)؛ حيث "التجاعيد التي حفرت خطوطها في كل مكان بوجهه" [ص ٥٦]. بل لقد وصل التغيُّر إلى أن "العمال لم يعد أحد يعرف كيف يكلمهم" [ص ٥٥] كما قالت زوجة عادل، بل إن عادل نفسه يروي حكايات عن سائق خاله فهمي الذي «لا يستيقظ قبل العاشرة صباحًا، بينما يقوم فهمي بيه من الفجر» [ص ٥٥]

-٣-

في «حملة تفتيش... أوراق شخصية» للطيفة الزيات، تحتل تجربة السجن الجزء الثاني من العمل المعنّون بـ (١٩٨١)، وإن كان هناك جزءٌ عن السجن جاء بعنوان «من كتاب بعنوان في سجن النساء»[١٩]. يشعر القارئ لـ «حملة تفتيش...» بأن السادرة لا تأبه بالسجن، رغم عِلمها ويقينها بأن «السجن والتشريد والتهديد، والملاحقة والتعذيب ليست سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته» [ص ١٤٢]، وهذا ما حدث لها في المرة الأولى عند دخولها السِّجن عام ١٩٤٩، فقد تمّ القبض عليها وزوجها الأول في شاليه بالمعمورة. ثم ما عانته في المرة الثانية أثناء التحقيقات من الرجل القاسي الملامح، خاصة سخريته منها ومن زوجها.[راجع ص ١٣٨]

ومع أنّ السادرة تُقدِّم تسجيلاً دقيقًا لما حَدَثَ لها في المرتيْن، إلا أن القارئ لا يَستَّشْعِر بأن السّجن «هزمها»، أو تحوّلت إلى كائن آخر «كائن أليف» بعد انخراطها في العمل السياسي والجماهيري، بل على العكس أصبحت أخرى تُلقي «الخطب الرنانة على سلالم إدارة الجامعة، وعند نصب الشهيد عبد الحكيم حراجي، وهي تعقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذي يُشكّله طلبة الإخوان المسلمين»[ص ١٥٠]. ولقد حرصت السَّاردة على إظهار هذا الشعور، الذي تسلّل إلى القارئ أثناء القراءة من خلال تحويلها الذاتي إلى عام مشترك. فالسجن الذي دخلته مرتين: الأولى عام ١٩٤٩ هي وزوجها بتهمّة الانضمام لتنظيم شيوعي، هدفه قلب نظام الحكم، والثانية عام ١٩٨١ عندما صدر أمر التحفُّظ الذي أصدره الرئيس السَّادات في حق ١٥٠٠ من معارضي كامب ديفيد.

فما فعلته السَّاردة، يجعلك تشعر بأنّها لم تسجن هي ولا أفكارها، بل الأعجب أنها جعلت مَنْ يُنفِّذُون الأوامر هم المسجونون الحقيقيون، وهذا ما ظهر واضحًا في موقفها من الضابط المُكلّف وعشرات الجنود المدججين بالسلاح، بالقبض عليها، وترحيلها إلى سجن القناطر (في المرة الثانية).

فرصدها لرد فعل الضابط، خاصة «سخريته المكتومة من كل ما جرى وما يجري من أنور السادات ومنها، ومن أمر التحفظ الذي أصدره، ومن نفسه، ومن الجنود العشرة المدججين بالسلاح، يحرسون امرأة في الثامنة والخمسين من عمرها» [ص ١١٨]. الموقف الذي هي فيه ــ امرأة في الثامنة والخمسين مُحاطة

بالجنود والضباط على وشك الترحيل إلى السجن– لا يسمح بمثل هذه التأملات، والدخول في خلجات النفس، والإحساس بالسخرية المكتومة، وكل هذا يشي بأن أمر السجن لا يشغلها، بل بمعنى أدق أنها لا تعير الأمـــر أي قدر من الاهتمام.

فالجميع في نظرها –وليس هي ولا الـــ ١٥٠٠ من معارضي كامب ديفيد– هم الواقعون تحت فعـــل السجن، فالجميع بلا استثناء في نظرها مسجونون، كلٌّ على طريقته فإذا كانت هي سجنها في ترحيلهـــا إلـــى «سجن القناطر» أمّا هم فسجنهم من خلال سلب إرادتهم الحرة، فالسجن من وجهة نظرها –وكذلك التشـــريد والتهذيب، والملاحظة والتعذيب– ليست «سوى وسائل لسلب الإنسان آدميته، أو قدرته على التفكير الناقـــد» [ص ١٤٢]. إن هذا الضابط، وهؤلاء الجنود –من وجهة نظر السَّاردة– سُلبت إرادتهم، ويُنفِّذون أوامـــر لا يعلمون عنها شيئًا. فالضابط من جرّاء عدم الفهم لما يَحْدُث، خبط بيده خوذة أحد الجنود. وكذلك الجندي المُنَفِّذ لأوامر سيده ليس بأكثر منه فهمًا، فهو مُوكلٌ بحراسة هذه المرأة التي قال عنها رئيسه أنها «متهمة خطيرة». لذا يقف الجندي مُتحفِّزًا لانتظار الأوامر غير آبهٍ بما يحدث حوله، بل إن ما يحدث له –شخصيًّا– غير آبهٍ به، فعندما خبطه الضابط بيده على خوذته ظلَّ خانعًا ومُستسلمًا، بل «لم يَبْدُ على وجه الجندي أي تعبيـــر، ويـــد الضابط تهبط على خوذته، وكلماته ترن في أذنه» [ص ١١٩].

تنفعل السَّاردة لما يحدث للجندي، ومن شدة التأثُّر تنسى ما يحدث لها، وما هي مُقْدمة عليه؟! وتنشغل بأمر هذا البائس، حتى إنها تخيَّلت وتمنَّت «أن ينفعل انفعالاً سريعًا، أو متوسط الســـرعة، أو بطيئًـــا جســـديًّا ومعنويًّا... ولم ينفعل.. (أو) أن يرتجف تحت وطأة الخبطة أن يبتسم، أن يمتقع، أن يخاف، أن يغضب، ولـــم يفعل، وكأن ضابط المباحث، وجَّه الحديث إلى آخر، وخبط رأسًا غير رأسه المعدنية» [ص ١١٩].

صورة هذا الجندي التي بدا عليها، وانفعلتْ من أجلها السَّاردة، تؤكّد أن هذا الجندي هو في الأســـاس مُوكل بحراستها، وهو أيضًا مسجون، فاستسلامه لما يحدث، وعدم انفعاله هو في الأساس استلاب لحريتـــه، ومن ثم يراودها وهي تكتب أو حتى أثناء دخولها السجن، أنها ليست هي الوحيـــدة المســـجونة. وإزاء هـــذا تكسبها صورة الجندي البائس والتي ارتسمت في مخيلتها صورة «وجه رجل نصف نـــائم، ونصـــف ميتًـــا، إرهاقًا، وجوعًا، وذلاً ومسكنة» [ص ١١٩]. تكسبها ــ هذه الصورة– إصرارًا وتمسكًا بموقعها في «موضع المعارضة» وتزيد –أيضًا– من بغضها لهذا النظام المشّوه، الذي حوّل هذه الوجوه «إلى عـــالم لـــيس بعـــالم الأحياء، عالم يتوسط عالم الأحياء وعالم الأموات» [ص ١١٩].

وقد وصل الأمر إلى حالة موت، فأثناء مطاردة السجّانة لصباح، وهي تحاول أن تخفي رسائلها داخل المرحاض، كان المنظر مُقزِّزًا:ــ «حين خرجتُ ــ الساردة ــ وجدتُ مؤخرة عارية لسجانة تنحني بثوبهـــا الرمادي عن المرحاض، وذراعها الأيمن مدسوس في الفتحة، وكفوف من البراز تخضب حائط المرحـــاض مثل كفوف الدم احتفاءً بنحر الذبائح، ولا أثر لصباح في الدورة» [ص ١٧٥].

كل هذه الصور المقززة، وتلك الوجوه البائسة، والأفعال اللا آدميـــة تُحيـــل «القفـــازات البيضـــاء الحريرية الناعمة إلى قفازات ملاكمة تصيب الهدف إصابة مباشرة» بل إن فعل السجن يدفع الشخص إلى أن «يصبح شرسًا وجميلاً» [ص ١٧٠ ــ ١٧١]. هكذا حوَّل السجن، هذه القفازات الناعمة إلى قفازات ملاكِمة، ومن ثمّ لم يكن غريبًا أن تُكشِّر عن أنيابها، أمام هذا الضابط، المُشرف على حراستها، رغم محاولته لمدِّ حبل الحديث معها، فعندما تحدّث معها لم تشعر بوجوده، ولا حتى تتبيّن ملامحه، ما أن راح يسألها عن نشـــاطها السياسي الذي أَوْدَى بها إلى السجن [راجع ص ١٢٠]. حتى بدا موقفها حيال هذا الضابط، يشير إلى تهميشه وإنكاره، كأن لا وجود له في الأساس، رغم أنها تَعْلَمُ أنه يملك السُّلْطة ضدها لكنها لا تأبه، فقد جعلها السِّجن إنسانةً شرسةً.

*** ***

الوضع الذي بدا عليه كلٌّ من حولها –الضابط والجندي، ثم السائق الذي يركز فـــي طريقـــه ليـــدفع الموت عن نفسه وعن الآخرين ــ وهو في هذه السّن وبمثل هذه الصورة ــ حتى أنها «تتساءل أي حاجة هي التي اضطرته إلى مغامرة قيادة السيارة» [ص ١٢٩] وإن كانت تَعْلَم إجابة سؤالها، الذي لا يجيب أو لا يَقْدِرُ أن يجيب عليه، «لا شيء سوى القهر».

فقد بدا الجميع ــ وفقًا لتخيُّلها ــ في حالة ضيق وتبرُّم وإذلال، وجهل واستلاب لحريتهم. كـــلّ هـــذا دفعها لأن تنفصل عن هذا الإطار الذي فُرِض عليها، فتتخيّل نفسها «في سيارة لا يقودها أحـــد، مســـترخية ومكتفية بذاتها، في نزهة ليلية وحدها» كما تتخيَّلُ السِّيارة «تنساب في هدأة الليل بسرعة تشبه الإعجاز فـــي شوارع القاهرة» [ص ١٢٠] وقد صارت الشوارع في خيالها «غير مزدحمة».

ربما يُخيّل للبعض أن هذا الانفصال عن الواقع المفروض عليها، يُعدُّ هروبًا –ربما– ولكن ما دفعهـــا إلى هذا التحليق في عالم الخيال، هو ما رأته في عالم الواقع –قبل السجن– من يأسٍ وتبرُّم، وهذا ما استشفته من صور (الضابط والجندي والسائق). كيف؟ وقد أضحى الوضع أمامها في صورة مزرية، ومن ثمّ تســـعى الساردة لأن تَخْلِقَ عالمًا خاصًا بها، يُساعدها ــ ولو مؤقتًا ــ على تحمُّل ما يفرضه عليها هذا الواقع البغيض، ورجالاته أوليس السجن ــ في اعتقادها ــ «يُعطي قدرةً على خلق الجمال وإعادة خلق ذاتها» [ص ١٧١].

ومن ثمّ لا تجد مناصًا من أن تسترسل في خيالاتها، فتعود إلى صباها وشـــبابها، وأحـــلام الثـــورة وبدايات قصص حُب لم تكتمل، وأغانٍ ثورية، وحريتها التي ظلت طويلاً تلاطـــم لاســـتعادتها، وصـــراعها لاستعادة ذاتها المفقودة –أيضًا– وبينما هي في خيالاتها تكمن المفارقة– حيث الضابط يبحث ويجتهد للوصول إلى طريق السجن ليودعها به، إلا أنها تُجرِّده من هذا الفعل ــ الذي يُمثل أحد أوجه قوته ــ وتصرخ بـــأعلى صوتها "ما عاد عليك أن تسجنني، وحريتي تلوح، في آخر الطريق كاملة غير منقوصة، تنتظر مني أن أمـــد يديّ لأحتويها... " [ص ١٢٣].

ومع كل ما حدث لها، إلا أنها تنظر للسجن من منظور آخر، فقد استطاعت داخله أن تكتشف ذاتهـــا التي ظلت طويلاً تبحث عنها، وتلطمت كثيرًا لاستعادتها، وأيضًا اكتشفت رؤيتها للحقيقة.

-٤-

نظرة الإشفاق والأسى التي شعرت بها تجاه الضابط والجندي والسائق والسجانة جاءت مـــن موقـــع أنهم «أُناس» ينتمون إليها، وإلى النَّاس الذين تُكِن لهم مودّةً وجميلاً، منذ أن تمّ القبض عليها وعلى زوجها ــ في المرة الأولى ــ أثناء اشتراكهما في مظاهرات الثورة، فإذا بهؤلاء الناس ينقذونها من "بـــراثن الشـــرطة" [ص ١٣٥] التي أرادت أن تفتك بهما، وأيضًا عندما هرب زوجها ــ أثناء التحقيق ــ احتمت بهؤلاء النـــاس «الذين فتحوا لهما أبواب بيوتهم ــ بعدما حرمت الشرطة عليهما بيتهما وبيت أهلها ــــ واســـتطاعت وهـــي متنكرة، أن تنتقل من بيت الشرابية إلى بيت الزيتون، وما أن تمّ القبض عليهما في بيت خشبي في المعمـــورة بالأسكندرية، وقضت ليلتها في كركون في الأسكندرية بعد أن فصلوا بينها وبين زوجها خـــارت قواهـــا... وغابت عن الوعي حتى صبيحة اليوم التالي، وما أن استفاقت حتى شعرت بحنو يد آدمية، تربت على كتفها، ووجه رجل ريفي يطل في وجهها» [ص ١٣٩]. ولم يقتصر الأمر على هذا التعاطف المعنوي، بل يتحـــوَّل إلى تعاطف مادي ومشاركة، فقد أحضر لها «ساندويتشًا من طعمية، وكوبًا من الماء المـــثلج» [راجـــع ص ١٣٩]، كل هذا جعلها تشعر بالامتنان لهذا الجندي الريفي ذي اليد الخشنة الذي «أفسدت طيبته خطة مباحثية، تستهدف الوصول بها إلى حجرة التحقيق شبه منتهية» [ص ١٣٧].

ويتكرَّرُ الأمر نفسه مع وكيل النيابة فمع توافر أركان الجريمة، إلا أن وكيل النيابة وهو يمثِّلُ السُّلْطَة، يُبدي تعاطفًا معنويًا مع السَّاردة، من خلال احتجاجاته على الرجل القاسي/ المُحقّق، خاصة عندما سَخِرَ منهـــا ومن زوجها. ومرة ثانية محاولته للتخفيف من وطأة السُّخْرية بإعلان صداقته لأقارب لها فـــي الإســـكندرية، واستعداده لتوصيل رسائل إلى أهلها أو تزويدها بالطعام والملابس عن طريقهم، إضافة إلى طلبه لها قدحًا من القهوة وهي في أشدّ الحاجة إليه.

كل هذا دفعها إلى الإشفاق على هؤلاء جميعًا، حتى على الرُّجل القاسي الملامح، الذي اكتشفت فـــي النهاية أنه يرتدي هذا القناع الفظ، امتثالاً للأوامر والنواهي، التي فشلت أن تُفْسِدَ طيبة الجندي الريفي من قبل.

تسعى السَّاردة لتخفيف ما حدث لها داخل السِّجن، وما تركه عليها من أثر نفسي مؤلم وموجع، رغـــم إقرارها بأنها لم تُهْزم داخل السَّجن، إلى استعادة أحداث مُشابهة ومتوازية مع تجربتها. ومن هذا ما تســـتعيده من تجربة أخيها «محمد»، واقتياده إلى سجن طره ووقْع هذا السِّجن عليه حتى قبل دخوله، فقد «انسحب الدم من وجهه» [ص ١٢٥].

لا تكتفي السّاردة بتسجيل ما حدث مع «محمد»، بل تصف الطريق إلى هذا السجن كأنه «رحلة إلـــى جهنم» [ص ١٢٨]، طريق يفضي إلى «صحراء صخرية تمتد ما امتد البصر، لا يقطع من امتدادها إلا هـــذا

الطريق المتعرج الوعر المرتفع المنحنيات، وبوابات الشُّرطة العسكرية تقطع متاريسها كـــلّ مرحلـــةٍ مـــن مراحل الطريق، ونحن نغيب في متاهات صحراوية لا نهائية، لا تكســـر نهائيتهـــا...» [ص ص، ١٢٦ ـــ ١٢٧]. من قسوة ما سمعه «محمد» وما رآه يصيح: «لماذا هذا السجن بالذات؟» [ص ١٢٧] ولا يتحمل هذه القسوة، فيُصَاب بعد ثلاثة أيام من القبض عليه بذبحة صدرية، وإن كان قد اجتازها بسلام، وتيقن بعدها مـــن إجابة السؤال: لماذا هذا السجن بالذات؟.

وإلى جانب تجربة «محمد» تستحضر تجارب زميلاتها في السجن (د/ أمينة رشيد، د/ عواطف عبد الرحمن، د / نوال السعداوي)، وكذلك زميلاتها الإسلاميات. وأيضًا رفيقات داخل السجن من خارج العمـــل الوطني / السياسي مثل (أمل / صباح / نادية / هدى / سعدية).

كل هذه التجارب جعلتها تشعر بالألفة والدفء في السجن رغم «سوء الأوضاع المادية». وذلك لأنها تعلم أنها ليست هي الأولى فقد سبقتها «صديقات» وسيلحقن بها «صديقات» جُدد، بالإضافة إلى تعودها على السجينات اللاتي من تكرار سجنهن، صرن «من معالم سجن القناطر» [ص ١٣٠]. هذه الاســـتعادة كانـــت بمثابة حيل دفاعية، حتى تقف «صُلْبَة» لا تخشى السجن ولا السجّانة، بل على العكس تشـــعر بـــــ «الألفـــة والدفء».

-٥-

تُتاح للذات داخل السجن فرصة للتأمُّل والتدقيق في مسيرة هذه الذات، وقد يصل الأمر إلى المراجعة والتقييم. فذات السَّاردة - هنا - تواجه نفسها داخل السِّجن، فتعيد حساباتها للأشياء، فهي عند دخولها الســـجن لأول مرة وهي في السادسة والعشرين من عمرها، في سجن الحضرة، وكانت تتوَّهم أنها « مســـتعدة» إلا أن هذا التوهم كان خاطئًا، وهذا ما اكتشفته في السجن، فعندما دخلت السجن للمرة الثانية عام ١٩٨١، أيقنت أنّ "ما من أحد بمستعد" [ص ١٤١]. كما أدركت أن عملية الاستعداد "عملية" لا تتوقف كعملية التنفس، وأداتنـــا للاستعداد، التي لا أداة لنا سواها، هي التفكير، والقدرة على التمييز بين الخطـــأ والصـــواب" [ص ص ٤١، ١٤٢]. كما تكتشف في سجن القناطر، أن المرأة في بداية زيجتها الثانية، تختلف عن المرأة التي دخلت سجن الحضرة عام ١٩٤٩. وأدركت أيضًا، أن قدرة الإنسان وعدم انهزاميته تكمن في «احتفاظـــه بآدميتـــه» [ص ٢٤٤]. الشيء الآخر الذي اكتسبته من خلال مراجعتها لذاتها داخل السجن، أن النشاط السياسي، الذي قادهـــا إلى السجن، هو المحصلة الحقيقية، والصحيّة لحياتها في واقع «قاهرٍ ومعادٍ» [ص ١٤٣] ومن ثم يســـتوجب على الإنسان «أن يسعى لتغييره» [ص ١٤٣]

*** ***

تبدو تجربة الزيجة الثانية التي مرت بها الساردة، أكثر إيلامًا لذاتها، ربما من تجربة السجن نفســـها. فقد دفعت لهذه الزيجة ثمنًا فادحًا «يتمثل في رؤية تعسة ومُعذّبة للوجود» ولهذا نجد السَّاردة تراوغ لاستبعاد

كل ما هو مرتبط بهذه الزيجة، والاهتمام بما هو خارج هذه الزيجة، من خـــلال كتابتهـــا روايتهـــا «البـــاب المفتوح» ١٩٥٧. وقد حاولت من خلال هذه الرواية أن تُمْسك برؤيتها للحقيقة «تلك الرؤية التي عانت أثنـــاء زيجتها الثانية»، لذا حاولت أن تحيا من جديد، أو أن تبعث الفتاة التي غرقت في العمل الجماهيري، وقد أودى بها وبزوجها في النهاية إلى المطاردة ثم إلى السجن. لكن كانت الزيجة الثانية تأتي، فتفشل محاولاتهـــا وقـــد وصل الأمر إلى أن امرأة سجن الحضرة جاء بعثًا «بالتمني على صفحات كتاب» [ص ١٤٥].

تستعيد الساردة –داخل السجن– هذه التجربة، وتبحث عن بذرة الخطأ، والتي تكمن في

« منْ وكيف أنها رفضت من أحبت واختارت زميلاً في العمـــل النضالي، حتى لا يكون الحبُّ عائقًا في نضالها وكفاحها، بل وسعت إلـــى أكثر من هذا، فرغم اكتشافها الاختلاف بينها وبين مَنْ أحبت وسعت على مدار سنين معه، إلى أن تحافظ على هذا الزوج، وجراء هذه المحافظـــة "ضعفت وسلّمت بالكثير"، لكن يتضح لها داخل السجن، أنها مارست على نفسها نوعًا من القهر والإجبار، فاتضح لها ما كان خافيًا عليهـــا، أو مـــا حاولت هي إخفاؤه. واكتشفت أنها، مارست طوال هذه الفترة خِداعًا للذات لكي تستمر هذه الزيجة» [ص ١٤٦]

إلا أنّها احتفظت لنفسها «بالنواة الصلبة التي شكلت إمكانية الخلاص» [ص، ١٤٦]. وقد تيقن لها فيما بعد ــ بعد استعادة التجربة ــ أن هذه النواة فصلت بين «الرؤية والواقع المعاش بين الرغبة في العمل والقدرة على الفعل» [ص ١٤٦]. وقد أسلمها هذا الاعتراف إلى الشعور «بالشلل في ظل شعور حاد، ومتزايد، رأتها تقف في "المدار الخطأ"، ولا تمتلك لوقفتها بديلاً» [ص، ١٤٦]. لدرجة أنها فشلت في أن تســـتكمل روايتهـــا «الرحلة» مرات ومرات، وما أن تمّ الطلاق حتى اكتشفت العيب الجذري في الرواية، خاصة بعد اســـتعادتها رؤيتها «المجتمعية التاريخية للحقيقة» [ص ١٤٨].

الألم الذي أحدثته الزيجة الثانية، وتأثيره على حياتها، حتى صارت زيجتها بالنسبة لها «سجنًا لا قرار له»، جعلها في محاولة لمراجعة الذات، من خلال استعادتها للحكاية من بدايتها: لماذا تزوجته.. وفضلته على مَنْ تُحب، بل إن الزوج نفسه كان دائمًا يطرح السؤال عليها: – «لمـــاذا أُحبـــك كـــلّ الحـــبَّ» [ص ١٥٤]، والعجيب أنّ إجابتها، كانت دومًا «لأنها طيبة» فلم «تكن يومًا تســـتفز زوجهـــا» [ص ص ١٥٤ – ١٥٥] وللأسف قد استغل هذا الزوج –طيبتها– ليجعل منها أخرى غير التي تعـــوّدت عليهـــا، وبالفعـــل، اســـتطاع مُستخدِّمًا وسائل إغوائه في إخراجها من عالمها تدريجيًا إلى الصُّورة التي أرادها لها، «صورة امرأة محبوبة ومرغوبة» [ص ١٥٥]. وقد حاولت في البداية استبعاد هذه الصُّورة ضاحكة وغير مُصدقة. لكن ما لبـــث أن تحوّل «الاستبعاد إلى استعباد، وهي تقع أسيرة كصورتها الجديدة» [ص ١٥٥] ومن تأثير كل أفعاله عليهـــا،

تخلَّت عن كلِّ شيء بدءًا من «الشعور بالزمالة والانتماء والرفعة والرد الصافي بـــلا تعقيـــدات... وانتهـــاءً بشجرة المشمش التي كانت تطرح للكل، فصارت تطرح لها، وغنوة الحب التي كانت للكل، وأصبحت غنوتها وحدّها» [ص ١٥٦]

فالسجن الذي تقبع فيه، وتجتُّر داخله ذكرياتها (ألمها)، موازٍ للسجن الذي وضعها فيه الزوج بحيـــل أكثرها تأثيرًا، فكلامه الذي أتى من منظور عاشق وراغب في الاستحواذ، وإنْ كانـــت تعتـــرف - الآن - أن سجنها الأول في سجن الحضرة «كان بداية للزيجة الثَّانية» [ص ١٥٩]. فالزوج قد حَبَسَها في إطار خـــاص به، إطار جعل ردَّ فعلها يتحوَّل من استبعاد له، إلى استعباد، وقد وصل الاستعباد إلى الإحساس بذاتها، وكأنها تكتشفها من جديد، حتى أنها راحت تسأل نفسها وهي في حيرة من الطارئ. هل «كـــان موجـــودًا، أو غيـــر موجود، معلومًا أو غير معلوم» [ص ١٥٥]. اكتشاف أنها امرأة أخرى "مهتمة بهندامها وزينتها، ومساحيقها وألوانها..." تختلف عن التي «اعتادت أن تستبعد الاهتمام بالمظهر الخـــارجي كتـــرف برجـــوازي مثيـــر للسخرية، وكمحاولة حمقاء للتواؤم مع مؤسسات فاسدة ومجتمع فاسدٍ» [ص ١٥٥]

إلى جانب استعادة الساردة لتجربة طلاقها، وما أحدثته من ألم على ذاتها، وعلى طريقـــة تفكيرهـــا، وإدراكها أنها كانت تسير في الطريق الخطأ دون محاولة منها لأن تحيد عنه، تستعيد –أيضًا– فترة شـــبابها، ومراهقتها، وشعورها بالخجل «من الاستدارات التي تشكل الجسد»، حتى يُخيَّل إليها عنـــدما كانـــت تقطـــع الطريق من الجانب المخصص للقراءة في مكتبة جامعة القاهرة ــ إلى الجانب المخصص لأرفف الاطـــلاع «أن كل عيون مَنْ في القاعة مركزة عليها... وتفضل الهروب...» [ص ١٤٩، ١٥٠]. ثم تتابع التطـــورات التي لحقت بهذه الفتاة بعد سنين، وكيف –وهي الفتاة الخجلة– صارت أثناء تصاعد الحركة الوطنية، والمـــدُّ الثَّوري، تتقدَّم وتلقي الخُطَب الرَّنانة على سلالم إدارة الجامعة، وعلى عتبة كلية الحقوق، وعلى منبر قاعـــة الاحتفالات، وعلى نُصب الشهيد عبد الحكيم الجراحي.

هكذا تتبدّل الفتاة من فتاة خجلى، تشعر بكل العيون تنظر إلى الاستدارات التي تملأ جســـدها، إلـــى أخرى «لم يعد جسدها يربكها... لم تعد تشعر أن لها جسدًا..» [ص ١٥٠] وكذلك «تعقد الاجتماعات، وتقود المظاهرات، وتتصدى للرفض الذي يشكله طلبة الإخوان المسلمين» حتى إنها تناست في غمار انغماسها في العمل الوطني أنها «أنثى على الإطلاق» [ص ١٥٠]. فمن عباءة الوصل الجماهيري ولدت فتاة أخـــرى، لا تشعر بجسدها وكأنّه خطيئة، كما أنها تحوَّلت في نظر الناس من امرأة يتبعون بنظراتهم أماكن الاستدارة في جسدها إلى «المُناضلة الأخلاقية الجادّة الملتزمة» [ص ١٥٣].

-٦-

إذا كان السجن بوصفه أداة قمع، تُمارِّس فِعْلَها على الذات، أو بمعنى أدق تعمل علـــى تـــدّميرها، وانسحاقها، وذوبانها. حتى تصبح لا شيء، «مجرد نكرة من النكرات، وذلك من خلال ممارسات عقابيـــة،

يخضع لها النزيل من تجاهل الاسم الشخصي، واستبدال ملابسه ببذلة سجنية موّحدة، وانتـــزاع ممتلكاتـــه الشخصية»[٢٠]، فإن كل هذا يكشف عن رغبة عدوانية من قبل السلطة «في نسف الذات الشخصية للنزيـــل، والانتقال به إلى درك من الدونية والتشيؤ، أشدُ إيلامًا من افتقاده لحريته نفسها»[٢١]، ومن ثمّ فإنّ الكتابة عن السجن في شكلها[٢٢] ومضمونها تأتي نوعًا من المقاومة، ضد ما مُورِسَ عليها من وسائل التعـــذيب بكافـــة صوره، وفي ذات الوقت مقاومة للذات، لكلِّ ما يُراد لها من تدمير وانسحاق وذوبـــان، وأخيـــرًا وســـيلة للاحتجاج عليه. وذلك على نحو «يمتزج معه التسجيل الذاتي والتوثيق الموضـــوعي، ويكتســـب السّـــرد، ملامح نوعية، يتحوّل بها السَّارد إلى ضحيّة، إلى شاهد على جلاديه، وتتحوّل الكتابة إلى فِعْل جذري مـــن أفعال الإدانة»[٢٣]. ومع سعي الذات بسردها الحياديّ؛ لأن تتجاوز فعل وتأثير الســـجن، عَبـــر الانغمـــاس بتفاصيل الحياة اليومية والمعيشة، إلا أنه يحدث أن تنقلب محاولات الانتهاك الخـــارجي، الـــذي مارســـته آليات السجن، إلى آليات انتهاك داخلي، ويتحول القمع الخارجي إلى قمع للذات.

٦-١

ينتهج راوي «تلك الرائحة» سردًا حِياديًّا، فمع سيّطرة الراوي / الأنا على السرد، وتحكمـــه فـــي توجهاته، ومساراته، وتوازياته[٢٤] التي يقيمها لربط الخارج –القادم إليه– بالداخل / السجن –الخارج منـــه– إلا أن المتتبع لحركة السّرد، يشعر أن هذا الراوي أشبه بـــ «عين الكاميرا» مجرد شاهد عيان، وهي تقنية سردية متفرعة عن الرؤية الخارجية عند "جان بويون"، تسعى لرصد أفعال البطل، وعالمه، فيركز الســـرد على أفعاله من الخارج؛ معتمدًا على حاستي السمع والبصر، كما لو كان منتميًا إلى «الســـرد القصصـــي الموضوعي»، الذي هو أشبه بآلة ذاتية الحركة Automation[٢٥] وهو بهذا لا يقوم بأي استبطان داخلـــي، ولا يُعقِّب على أفعاله، كما لا يُعقِّب على الشخصيات الأخرى.

فالسارد –هنا– في «تلك الرائحة» بعد خروجه من السجن «الذي كان ينتظره» عندما يتلقى رفض أخيه لاستقباله، بذريعة «أنه مسافر ولابد أن يغلق الشقة» [ص ٣١]، لا نجد أي انفعال (ظاهر أو بـــاطن) في ردّ فعله. وإنما كما يقول «ونزلنا وذهبنا إلى صديقي» [ص ٣١]، ويتكرَّر نفـــس الـــرفض مـــن قِبَـــل صديقه، وكذلك يتكرر ردّ فعل السارد «وعدنا إلى الشارع» [ص ٣١].

الحياديّة التي يبدو عليها السّرد، رغم اعتماده على راوٍ بضمير المتكلم، تؤكّـــد أن الـــراوي جـــاء كشاهدٍ دون تدخّل، حيث السجن كانت فيه الذات، منفصلة ومعزولة عن الآخرين، فأثر هذا السجن مـــازال مسيّطرًا عليه بعد الخروج، حيث انفصاله عن هذا العالم الخارج إليه (والذي كان ينتظـــره)، يتأكّـــد مـــن رفض أخيه وصديقه له، لذا فالسّرد يأتي مُعبِّرًا عن الحالة النفسية التي أُصيب بها الســـارد، مـــن جـــرّاء صِدَامه المُبكِّر مع هذا الواقع، الذي دخل السجن دفاعًا عنه ــ وعندما رَاحَ يفتش في داخله عـــن شـــعور «غير عادي، فرح أو بهجة، أو انفعال ما» [ص ٣١] لم يجد. لهذا تتكرَّر المواقف والأفعال التي يرصدها

السَّارد من الخارج، دون أدنى انفعال أو تعاطف، وكأنّه يضع مسافة [ما] بينه وبين ما يسرد. وهذا ما نراه في مظاهر استسلامه لتفتيش العسكري له ــ بعد عودته إلى القسم مرة ثانية ــ وأخذ نقوده ووضعها في جيبه. [راجع ص ٣١]. وأيضًا رصده أثناء ركوبه للمترو، لعودة الجنود المصريين من حرب اليمن، ومظاهر فرحهم وابتهاجهم، في مقابل «جمود ولا مبالاة» ركاب المترو [ص ٥٨]. فيفتر حماس الجنود، رويدًا رويدًا، حتى إن أحد الجنود «يرمي بغطاء رأسه على الأرض» [ص ٥٨]. حُنْقًا وغضبًا. فحالة اللامبالاة والجمود، كأنّها حالة عامة وليست مُقتصرة على السَّارد نفسه. وبهذا التناقض بين العالميْن، تحدث المُفارقة التي يهدف إليها السَّرد. وعندما يسير في شارع سُليمان، يلاحظ أن مياه المجاري «تملأ الأرض، والمضخات منصوبة، في كلِّ مكانٍ تحملها من داخل الحوانيت إلى الشارع» [ص ٧٧]، وجاء ردّ فعله الوحيد إزاء هذا الموقف المنفِّر، جملة تقريرية تعكس حياديته «كانت الرائحة لا تطاق» [ص ٧٧]

٦-٢

تقوم البنية السردية –داخل تلك الرائحة– على نوعٍ من التوازي بين السجن / الداخل، وخارج السجن، مع اختلاف آليات القمع بين الخارج والداخل، وإنْ كانا متساوييْن في الأثر والنتيجة. فالحجرة الصغير(التي تبدو أشبه بزنزانة)، التي استأجرتها له أخته، على السطح، تتوازى في دلالتها مع السِّجن، فالحصار المفروض عليه، وهو في السجن، يتوازى مع الحصار الذي يفرضه الالتزام بالإقامة في هذه الحجرة، وانتظار موعد العسكري اليوميّ؛ ليوقِّع في الدفتر.

ومحدودية الحركة داخل السّجن، تتوازى مع محدودية الحركة خارجه، فالسّارد ينتقل عبر أماكن محدّدة، وحركته حركة دائرية (٢٤)، تبدأ من الحجرة الضيقة، مرورًا بالمترو، إلى أحد الأماكن المختلفة: [شقة أخته، أو المجلة، أو شقة نهاد، أو شوارع وسط البلد،...] ثم ترتد الحركة مرة أخرى عبر المترو إلى الحجرة الضيقة، مرة ثانية... ومن ثمَّ يُمثِّل المترو، «وسيلة أساسية تنظّم دورة الذهاب والإياب من الحجرة / الزنزانة الصغيرة، إلى المدينة / السجن الكبير، المفتوح، في حركة دائبة، لا تتوقف»[٢٦]. كما أن الالتزام بالوجود في موعد العسكري، يجعله يرتد من نقطة أوسع إلى الشوارع / بيت أخته / لقاء الأصدقاء في المقاهي، إلى نقطة أصغر "حجرة مصر الجديدة".

ومن التوازي الذي يقيمه البناء السَّردي، بين عالم الداخل / السجن، وعالم الخارج، ثيمة انتهاك الجسد، فالصبي –داخل حجرة الحجز في القسم– اُنتهِكت كرامته بفعل جنسي شاذ، من قبل الرجل ضخم الجثة، ثم تركه عاري الجسد، في دلالة واضحة للانتهاك، تتوازى مع الجثَّة الملطخة بالدماء بجوار الرصيف "وقد غطته جرائد ملوّثة بالدماء" [ص ٣٥].

فتَرَكُ الصبي عاريًا داخل السّجن، بعد الاعتداء عليه جنسيًا، يتوازى مع انتهاك كرامة الجُثّة بسبب الإهمال والتهميش، فجثة الرّجل لا تعني أحدًا، وكأنّ عالم السجن وآلياته القامعة التي انْتهكت كرامة

الصبيّ، موازٍ للعالم الخارجي الذي لا تمل آلياته في قمع الضعفاء. كما تتوازى الرائحة الكريهة، التي عبّرت أخت السارد عنها بقولها «المجاري في البلد طافحة» [ص ٧١] ومرة أخرى عندما يشمّها هو في قلب المدينة، أثناء سيره بشوارع عدلي وشريف وسليمان، حيث «مياه المجاري تملأ الأرض»، لذا «فالرائحة لا تطاق» [ص ٧٧]. إذْ تُصبح هذه الرائحة، التي يومئ إليها عنوان الرواية بنوع من «التبعيد» (تلك الرائحة) جدٌّ «قريبة» من قلب المدينة.. نفسه كأنه جردل البول في الزنزانة القديمة الصغيرة– قد انتزع لنفسه مكاناً هائلاً، بمركز المدينة كلها كما يقول "حسين حمودة".

هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضورًا رمزيًّا متعدّدَ الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعي، الذي يلحُّ السَّرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعمّد والسخرية المرة (راجع الانتهاكات التي تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات «وسمعت صوت عظامه تطقطق» [ص ٣٣] حتي يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد –هنا– رغم أنه تفصيلي، إلا أنه شديد الحياديّة، حيث الأفعال والأوصاف، تحدثان المفارقة.

****

مادام السارد - في حياديته - أشبه بآلة ذاتية الحركة، فإن الأفعال غير المهمة مثل «احتساء الماء، وتدخين سيجارة، والذهاب إلى النوم، والاستيقاظ منه، والدخول فيه، تكتسب أهميةً مبالغًا فيها،... كما أن من سمات نزع الإنسانية قَلَبَ نظام الأهمية، ووضع الأشياء ضئيلةَ الأهمية في الصدارة بعد تضخيمها»، فنجد السَّرد ينهمك في وصف فعل عادي –وهو ما يعني بالاعتناء بسرد كل ما له علاقة بتفاصيل الحياة– يقوم به السارد مثل فعل الاستحمام، ومراقبة الماء، ورغاوي الصابون (راجع ص٣٤).

ويتكرَّر المشهدُ من خلال سرده لأفعال يومية، مثل الاستيقاظ، والفطور، وشراء الصحف، وقراءتها، ثم ارتداء الملابس..

«وجاء الصباح فقمت واغتسلت، وارتديت ملابسي، وخرجت
وتناولت ساندويتشًا، وابتعت صحف الصباح كلّها، ثمّ ركبت
المترو وراقبت أبواب العربة وهي تُغْلق....» [ص ٣٥]

وقد تتكرّر مثل هذه الأفعال التقريرية، خلال اليوميات التي يُسجّلها الراوي، مع اختلاف في بعض التفاصيل، التي قد تزيد أو تقل ــ تبعًا للحالة المزاجية للراوي عند الاسيقاظ ــ مثل النزول لشراء اللبن، أو كي الملابس أوتلميع الحذاء.

"وفي الصباح خرجتُ، واشتريتُ الجرنال وزجاجة لبن
صغيرة، وخبزًا، وعدت فغليت اللبن، ووضعت فيه السُّكر ثم

غمست الخبز في اللبن، وقرأت الجرنال، ثم خرجـــت، وركبـــت المترو..."[ص ٥٦]

إنَّ إلحاح السّرد على الاحتفاء بمثل هذه التفاصيل الدقيقة، والتركيز عليها، ووضـــعها فـــي بـــؤرة السرد، يأتي تجسيدًا لا إراديًا، لإرادة الفعل التي كانت مسلوبة منه، وهو في السجن، ومن ثمّ فالراوي مـــن خلال سرده، يسعى لأن يقيم تعارضًا / مفارقة بين ما حدث له في داخل السجن (حيث إرادتـــه خاضـــعة لآليات السجن وأدوات القمع) وما يفعله بعد الخروج، خاصة أنّه يكتشـــف أنّ «هنـــاك شـــيئًا مـــا ضـــاع وانكسر» [ص ٤٥] بل تعداه إلى روح العصر التي "تغيّرت"؛ فلم تعد المُسلمات الاشتراكية، التي آمن بهـــا (ودخل من أجلها السجن) كما هي، فقد اعتراها الزيف الاستهلاكي الـــدعائي، وأيضًـــا تمـــزُّق الـــروابط الإنسانية (علاقته بأخيه وصديقه)، واستشراء السلبية (لاحظ موقف الناس من الجثَّة الملقاة على الرصيف، وكذلك موقف الناس في المترو من انفعالات الجنود العائدين من حرب اليمن)، وطفح المجاري، الذي عـــمّ كلَّ مكانٍ، كل هذا يدفع بالسَّارد لأن ينشغل بهذه الأشياء –والتي ربما هي في نظر البعض لا أهمية لها–؛ ليكتشف ذاته التي انسحقت بفعل آليات القمع والتعذيب في السجن، ويحقّـــق لإرادتـــه –المســـلوبة بفعـــل السجن– تحرّرًا في الفعل والحركة وتقرير ما يريد. (لاحظ الإسهاب في سرد فعل الاســـتحمام، ومتابعتـــه للماء ورغلوي الصابون...) [ص ٣]

٦-٣

كما يتخذ السرد، لغةً تقريرية، لغة عارية تُنَحِّي اللغة الاستعارية التي تُضْفِي على الواقـــع أرديـــةً كاذبةً وزائفةً، وصولاً إلى الحقيقة العارية، أو يمكن أن توصف بـــ"الدرجة الصفر في الكتابة" علـــى حـــدِّ تعبير "رولان بارت"؛ حيث وظائف اللغة تتنحّى لتسمح بالوظيفة الإشارية، ومـــن ثـــمّ يكـــون الخطـــاب السّردي، خطابًا شفافًا.

وهذه اللُّغة ذات الوظيفة الإشارية، التي يتكئ عليها فعل السّرد، وتعرض الأشياء والأفعـــال كمـــا تُدركها الحواس (لاحظ اطراد أفعال الحواس مثل "رأيت، أنظر، أتامل، تطلعت، أطـــلّ...") لهـــا وظيفـــة أيديولوجية، كما يقول إبراهيم فتحي حيث تعمد "إلى تقديم العالم كما هو، بعد نزع الأرديـــة الاســـتعارية، والرمزية المفروضة عليه، ولا تجذب اللغة البسيطة الشفافة النظر إليها بل تحوّله إلى الأشياء والأفعال"[٢٧].

فالسَّرد عندما يقدّم لنا حادثة اغتصاب الصبي من قبل الرجل ضـــخم الجثـــة، لا نجـــد اســـتخدام مفردات جنسية، أو حتى ذكر لكلمة اغتصاب، وإنما أفعال تشي بالفعل نفسه، مثل حركة السيقان، وحركـــة الأذرع في الهواء؛ فيقول السارد:

"وجذب صاحب البطانية فوقه، وبسطها بيده على صبي ممتلئ ينام إلـــى جـــواره [....] وكان غارقًا في النوم، وقد ثنى ركبتيه. وأحـــاط الرجـــل بســـاعده أســـفل

البطانية، وجعل يتحرك حتى التصق به، وراقبت ذراعه تحت البطانية وهي تتحرك على جسد الصبي تنزع بنطلونه والتصق ساقا الرجل بظهر الصبي.[.....]

وهدأت الحركة أسفل البطانية بعد قليل، واهتز الغطاء، وقام الصبي جالسًا وهو يمسح عينيه ليفيق من النوم، وجعل يتطلع بين ساقيه" [ص ٣٣]

هكذا يكتسب السجن من خلال السرد وأوصافه، حضورًا رمزيًا متعدّدَ الأبعاد، إلى جانب حضوره الواقعي، الذي يلحُّ السرد على إبراز تفاصيله الحسيّة، فيما يشبه الإيلام المتعَّمد والسخرية المرة (راجع الانتهاكات التي تحدث داخل السجن، حيث الشاب الضخم الجثة، يضرب المجنون على وجهه، فينهال بالضربات "وسمعت صوت عظامه تطقطق"[ص ٣٣] حتى يسقط المجنون وهو يلهث) فالسرد هنا، رغم أنه تفصيلي، إلا أنه شديد الحيادية، حيث الأفعال والأوصاف، يحدثان المفارقة.

وفي نصٍّ حملة تفتيش يعتمد السّارد على السرد بضمير المتكلم / الأنا، ثمّ ينتقلُ إلى ضمير الغائب، وهو ما يأتي وسيلةً يستطيع من خلالها السّارد فصل ذاته، ليراجعها، وينظر لها في مرآة أخرى غير مرآة نفسه. فعندما تستعيد الساردة تجربة زواجها الثانية، والتي كانت بمثابة سجن لروحها أقسى من سجني الحضرة والقناطر. وما عانته في حياتها من جرّاء هذه الزيجة، التي تركتْ بسببها مَنْ تُحب، لتختار زميلاً لها في العمل النضالي، حتى لا يكون عائقًا في عملها. تستخدم السّاردة الضمير الغائب، ومن ثم تستشعر بأنها تسرد عن أخرى، غير الأولى، فاستخدامها هذا الضمير أتاح لها وضع مسافة عاطفية بينها وبين ذاتها، لترصد ملامح التطوُّر والتغيّر اللذين طرءا عليها، فبعد أن كانت في مراهقتها تشعر بالخجل من امتلاء جسدها بالاستدارات، مما كان يسبب لها عائقًا في الانتقال حتى إلى "أرفف الكتب" داخل مكتبة الجامعة، تتحوَّل إلى أخرى لا تُشعر بالخجل بأن جسدها يُربكها، وهي تُلقي الخطب، وتقود المظاهرات، ومن ثم لا ترى السّاردة ذاتها، إلا بعد الالتصاق بالجماهير.

"من عباءة الوصل الجماهيري، ولدت الفتاة القادرة على الاحتضان والمنتشية إلى ما لا مدى بالاحتضان القادر على المواجهة وعلى تطويع الرفض لن تلبث عزلتي أن تنكسر، (...) (عندما تفكر في الأمر الآن يخيّل إليها أن الناس حوّلوها من إنسان إلى صورة حرصت هي على الاندراج في إطارها، إلى أسطورة حاولت هي أن تعيشها، وأن تحطيم هذه الأسطورة كان أمرًا محتمًا، لكي تستطيع أن تعيش بعد أن انتقلت إلى النقيض بمجمل مكانها كإنسان وأنثى. وأرجو ألا يكون هذا تبريرًا وخداعًا جديدًا للذات)" [حملة تفتيش، ص ص ١٥١، ١٥٢]

تسعى لطيفة الزيات في هذا النص إلى كسر عزلة الذّات بالتواصل مع الآخـــر دون أن تتلاشـــى فيه، على حد ما رأت فريال غزول، وهو ما حاولت الاستفادة منه من خلال المذكرات؛ حيث الاستناد إلى تواريخ لها دلالات وطنية وشخصية / فالجزء الأول جاء تحت عنوان ١٩٧٣، يتكوَّن من أربعـــة أقســـام تأخذ عناوين من أقسام أخرى هي: (١٩٧٣، ١٩٦٣، ١٩٦٧، ١٩٥٠، ١٩٦٢، ١٩٦٧) والجـــزء الثـــاني حمل تاريخ ١٩٨١. فقد أخذت هذه التواريخ دلالات عامة، وفي ذات الوقت أكسبتها لطيفة الزيات دلالات شخصية، أي أنها تريد مزج الخاص بالعام (فموت الأخ عبد الفتاح يتزامن مع عام النصر ١٩٧٣، وهـــو عام اكتمال الذات المصرية بالنصر بعد هزيمة ٦٧. فالنصر جاء ملاذًا لها من بعض الحفر الفردية التـــي تردَّت فيها، ومن كل الهزائم السياسية التي نكبت بها مصر ونكبت بها بالتالي" [ص٩٧]

♠خاتمة:

اتّخذتُ مِن نموذجي صُنْع الله إبراهيم وروايته الأولى "تلك الرائحة"، ونموذج لطيفـــة الزيـــات وسيرتها "حملة تفتيش..." نموذجين لرواية السّيرة الذاتيّة التي جعلت من السّجن موضوعًا لها، وهو مـــا انعكس بصورة جلية على التشكيل، وطرائق الكتابة التي جاءت مُعبِّرَةً عن تجربة يَشْعرُ فيهـــا الإنســـان بأنه مقيدٌ، ولا وسيلة له للتحرّر مِن السّجن إلا بالكتابة، ورغم الرَّغبةِ في التحرّر من هذه الأســـوار، إلا أنه مع الأسف وقع أسيرًا لهذه التجربة. اختلفتِ التجربتيْن بحكم جنوسية الذات الواقع عليهـــا السّـــجن، فكان نموذج صنع الله وافيًا في التعبير عن عملية السّحق التي مارستها السُّلطة، أما في صورة المـــرأة كما في نموذج لطيفة، فكانت على النقيض تمامًا، فقد أكسبتها التجربة قدرة على المقاومـــة والتحـــدي، وهو ما يتنافى مع طبيعة المرأة، وكأنّ تجربة السجن كسرت في داخل المرأة الشعور بالضعف، الـــذي هو قرين جنوستها، بحيث اتخذت من هذه التجربة القاسية، وسيلة لاكتشاف ذاتها التي ضـــاعت وســـط مواضعات اجتماعية جعلت منها تابعًا وفق ما شاع في الأدبيات، والخطابات التي تجعـــل منهـــا جســـدًا لإفراغ اللذة، هنا كشفت رواية السيرة عن وجه جديد لا يقل مقاومة عن وجه الرجل.

الهوامش:

[١] إبراهيم فتحي: "السجن في الخيال القصصي"، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٧، ص ١٠٠.

[٢] للتأكد من هذا الرأي، يمكن الرجوع إلى روايات مثل «اللص والكلاب، والكرنك» لنجيب محفوظ، ففي رواية الكرنك: صورة مركّزة شديدة المرارة للسجن، وأيضًا رواية «حكاية تو» لفتحي غانم، وهداية أهل الورى لما جرى في القشرة لحمال الغيطاني، و«الزنزانة» لفتحي عبد الفتاح، وغيرها من الأعمال.

[٣] انظر: حسن بحراوي :"بنية الشكل الروائي:- الفضاء- الزمن- الشخصيات"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٠، ص ٥٥.

[٤] السَّابق نفسه، ص ٥٥.

[٥] السَّابق نفسه، ص ٥٦.

[٦] ما يؤكد فكرة الكتابة وسيلة للمقاومة، هو سعي الكتّاب أثناء فترة العقوبة، تهريب ما يكتبون إلى خارج السجن، بوسائل عِدة، أو تحمُّل أشكال وصنوف التعذيب في سبيل إخفاء ما يكتبون. (راجع حملة تفتيش... للطيفة الزيات)، و"الشمندورة" لمحمد خليل قاسم.

[٧] سوف يكتفي الباحث بدراسة نموذجي "تلك الرائحة، وحملة تفتيش" لما للأولى من أهمية في بيان أثر السجن على السارد وكيفية نظرته للواقع الخارج إليه، بمنظور إنسان ذاته مفتته/ متشرذمة، أما النموذج الثاني (حملة تفتيش...) فيعكس كيف كان السجن مرآة لرؤية الذات واستجلائها، وكذلك إعادة اكتشافها للأشياء من جديد.

[٨] د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة: نماذج من كتابات الستينيات في مصر"، كتابات نقدية عدد (١٠٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠ ص ٢٣٢.

[٩] نزيه أبو نصال: "السمات الفنية في رواية القمع العربية"، مجلة فصول، مرجع سابق، ص ١٢٢.

[١٠] السابق نفسه: ص ١٢٣.

[١١] السابق نفسه: ص، ١٢٣.

[١٢] قدم (صنع الله إبراهيم)، في عمله "يوميات الواحات" الصادر عام ٢٠٠٦، عن دار المستقبل العربي، أسباب الاعتقال، كما سرد وسائل التعذيب، التي لاقاها المسجونون السياسيون داخل هذا المعتقل الرهيب.

[١٣] تتم المراقبة وفقًا ما مشروط في قانون تنظيم السجون رقم ٣٩٦ لسنه ١٩٥٦، خاصة المادة ٥٧، ٥٨. ونصهما:

♠ مادة ٥٧: (يصدر بالشروط التى يرى المفرج عنهم تحت شرط مراعاتها قرار من وزير العدل وتبين بالامر الصادر بالافراج عنهم تحت شرط مراعاتها قرار من زير العدل وتبين بالامر الصادر بالافراج تحت شرط الواجبات التى تفرض على المفرج عنه من حيث محل اقامته وطريقه تعيشه وضمان حسن سيرة)

♠ مادة ٥٨: (يسلم المسجون الى جهه الادارة مع امر الافراج لتنفيذه مع تسليمة التذكرة المبين فيها اسمه والعقوبه المحكوم بها عليه ومدتها والتاريخ المقرر لانقضائها وتاريخ الافراج تحت شرط ويذكر فيها الشروط التى وضعت للافراج عنه والواجبات المفروضه عليه وينبه عليه فيها الا انه اذا خالف الشروط والواجبات المذكورة او اذا وقع منه ما يدل على سوء سلوكة الغى الافراج عنه ويعاد الى السجن طبقا لما هو مقرر فى المادة ٥٩)

١٤د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة،... "، مرجع سابق، ص ٢٣٢.

[١٥] إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي، والخطاب النقدي في مصر" الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤، مرجع سابق، ص ٤٢.

[١٦] السابق نفسه: ص ٤٣.

[١٧] السابق نفسه: ص ٤٥.

[١٨] د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة،... "، مرجع سابق، ص ٢٣٤.

[١٩] يشغل هذا الجزء صفحات من ٨٩ إلى ٩٤.

[٢٠] حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي... "، مرجع سابق، ص ٥٦.

[٢١] السابق نفسه، ص ٥٦.

[٢٢] يرى نزيه أبو نضال "أن بسبب خصوصية التجربة، وكثافتها، وعمقها، وحجم المعاناة فيها، لا يفرّغ –الكاتب– شحنات توتره، ويحقق بالتالي توازنه النفسي، بمجرد السرد الروائي الكلاسيكي وقيوده الموازية لقيود السجن. فيصل إلى التوازن النفسي الطبيعي لنهاية كل عمل فني، وهذا الانفلات يقوده بالنتيجة إلى شكل فني جديد..." راجع نزيه أبو نضال " السمات الفنية لرواية القمع العربية "، فصول، مرجع سابق، ص ١٢٣.

[٢٣] جابر عصفور: "رواية السجن، جريدة الحياة"، ١٩٩٧/٦/٩.

[٢٤] تعتمد البنية السردية في تلك الرائحة، على نوعٍ من التوازي بين خارج السجن، وداخله، وكأن السَّارد أثناء خروجه حمل السجن معه، وهذا ما سوف يكشف عنه البحث– والباحث.

[٢٥] د. سيزا أحمد قاسم: نقلاً عن إبراهيم فتحي، الخطاب الروائي، والخطاب النقدي، مرجع سابق، ص ٢٠٤.

[٢٦] ممدوح النابي: «تجليات النص الظل.. قراءة في رواية تلك الرائحة لصنع الله إبراهيم»، دراسة غير منشورة فائزة بجائزة يوسف السباعي في النقد، عن المجلس الأعلى للثقافة، حيث يرى أن الحركة في تلك الرائحة.. حركة دائرية، فمركز الحركة (الحجرة) إلى الأماكن التي ينتقل إليها، إما بحثًا عن عمل (المجلة)، أو بحثًا عن الأمان (شقة صديقه وزوجته) أو بحثًا عن الدفء (شقة أخته) والتي يتخذ مسارًا لها المترو، ثم شوارع وسط البلد في النهاية قبل موعد العسكري تبدأ رحلة الإياب إلى الحجرة الصغيرة مرورًا بالمترو الذي يصله بها هكذا تكون الحركة دائرية ارتدادية للنقطة الأولى (الحجرة) مركز الحركة، راجع ص ٣١ وما بعدها في البحث.

[٢٧] إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي.. والخطاب النقدي في مصر"، مرجع سابق، ص ص ٤٢،٤١.

- **المصادر:**

١. "تلك الرائحة، وقصص أخرى": صنع الله إبراهيم، مكتبة شهدي ، الإسكندرية، ١٩٨٦م.
٢. " حملة تفتيش .. أوراق شخصية ": لطيفة الزيات، كتاب الهلال، مؤسسة دار الهلال، القاهرة، ١٩٩٢.

- **المراجع:**

١. إبراهيم فتحي: "الخطاب الروائي والخطاب النقدي في مصر"، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ٢٠٠٤
٢. .....: "السجن في الخيال القصصي"، مجلة الهلال، مارس ١٩٩٧.
٣. جابر عصفور: "رواية السجن، جريدة الحياة"، ١٩٩٧/٦/٩
٤. حسن بحراوي: "بنية الشكل الروائي:– الفضاء– الزمن– الشخصيات"، المركز الثقافي العربي، بيروت، الدار البيضاء، ط أولى ١٩٩٠م.
٥. د. حسين حمودة: "الرواية والمدينة: نماذج من كتابات الستينات في مصر"، كتابات نقدية عدد (١٠٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، سبتمبر ٢٠٠٠
٦. نزيه أبو نصال: "السمات الفنية في رواية القمع العربية"، مجلة فصول الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، عدد (٣)، مجلد ١٦، شتاء ١٩٩٧م.