حدث ذلك في سجنٍ عربيّ

ماجد السامرّائي*

رواية مثل **القوقعة ـ يوميّات متلصّص**** لا تقدّم شخصيّاتِها على أساس صلتهم بالحقيقة، بقدْر ما ترمي إلى تأكيد أنّ لهذه الحقيقة واقعًا تعيّنتْ فيه، وأنّ الراوي عاش المعاناةَ نفسَها: فهو الشاهد الذي يقدّم إدانةً لعصر الاستهانة بالإنسان. ويبدو ما يقدّمه أبعدَ ما يكون عن شُبهات الخيال: فهو حدثٌ وَقَعَ في زمان ومكان. وإذا كان الكاتب ـ الراوي قد اتّخذ أسلوبَ اليوميّات في تدوينه، فإنّه بذلك قد جَعَلَ من كلّ يوميّة قصّةً اتّبع في بنائها أسلوبًا سرديّاً قائمًا على التواصل بين ذاته والحدث في زمانٍ ومكانٍ كان كلُّ شيء فيهما يتحوّل إلى عقابٍ يَسْتلب من الإنسان إنسانيّته. وقد استخدم في سرده ما يعرف بالفعّاليّة القصصيّة من أجل التواصل مع تجربة سجينٍ يتلقّى العقابَ بطرقٍ مختلفةٍ تسبق النداءَ الأخيرَ عليه الذي يَسْبق حفلاتِ الموت ـ وقد شاهد الراوي بعضَها من ثقب الباب متلصّصًا.

في المدخل يعرّف البطلُ ـ الراوي عن نفسه بأنّه «ابنُ عائلةٍ عربيّةٍ تُدين بالمسيحيّة والمذهب الكاثوليكيّ. نصف العائلة يعيش في باريس» ـ وهو ما جعل البابَ مفتوحًا أمامه للدراسة هناك، فتخصّص في الإخراج السينمائيّ، وتفوّق في دراسته. ويُكْمل: «وها أنا أعود، بعد تخرّجي، إلى بلدي ومدينتي،» مودِّعًا مَنْ

كان يمكن أن تكون زوجتَه (وهي من عائلة عربيّة أيضًا) لو لم ترفض العودةَ معه، ولو بعد أن برّر لها عودتَه بأنّه يحبّ بلده ومدينته (ص ٨). ويعود الراوي مؤكّدًا أنّ طموحه كبير، ومعتقدًا أنه في بلده «صاحبُ حقّ» وليس غريبًا كما كان يُعَدّ في فرنسا.

ولكنْ ما إنْ تصل الطائرةُ به مطارَ بلده حتى يتسلّمه رجالُ الأمن. وبديلَ الذهاب إلى بيته ـ حلمه، والانضمام إلى عائلته، يجد نفسَه في «رحلة في الزمان،» منذ اللحظة وإلى ثلاثة عشر عامًا قادمة، معتقَلاً ثم سجينًا بوشاية «التفوّه بعباراتٍ معاديةٍ للنظام القائم،» والتلفّظِ بعباراتٍ «جارحةٍ بحقّ رئيس الدولة» (ص ١٢).

وهناك يبدأ هذه اليوميّات، مستخدمًا كلمةَ «كتابة» هنا من باب المجاز: «ففي السجن الصحراويّ لا يوجد أقلامٌ ولا أوراقٌ للكتابة.» وهكذا يلجأ إلى ما يدعوه بـ «الكتابة الذهنيّة،» وهي ـ كما يقول ـ «أسلوبٌ طوّره الإسلاميّون،» الذين وَجَدَ نفسَه معهم في سجنٍ واحدٍ، عن طريق الحفظ والاستظهار، محوِّلاً ذهنَه إلى «شريط تسجيل، سَجّلتُ عليه كلَّ ما رأيتُ، وبعضَ ما سمعتُ.» وهو يؤكّد أنّ هذه اليوميّات لم يستطع أن يكتب فيها كلَّ شيء، لأنّ ذلك «يحتاج إلى عمليّة بوح، وللبوح شروط: الظرف الموضوعيّ، والطرف الآخر» (ص ١٠). والحالة كما وجدها، من لحظة دخول مبنى المخابرات، فوضى عارمةٌ، إذ وجد نفسَه، وهو المسيحيّ، محشورًا مع الإخوان المسلمين. ولم يساعده اسمُه في شيء؛ فهو لا يوحي بأنه ليس مسلمًا!

وفي السجن ستكون له مأساةٌ أخرى. فهناك «سجنُ العزل» الذي سيَفْرضه سجناءُ المهجع عليه بعد أن عرفوا أنّه ينتمي إلى دينٍ ليس دينَهم، وأنّه قال في أثناء التحقيق إنّه كافر وملحد، بينما هم «إسلاميّون متشدّدون،» وكادوا يومًا أن يقتلوه لولا تدخُّل سجينيْن مسلميْن كانا أخفَّ تشدّدًا. وعلى هذا كان يجلس معزولاً بصمت؛ فإذا ما فكّر في أمرٍ، وَجَدَ نفسَه يتساءل: «هل يمكن لإنسانٍ ما أن يوقفَ التفكير؟!» (ص ١١١). وهذا ما جعل الرواية تنتظم في بعديْن أساسيين: التضادّ مع الرّاوي ـ البطل من موقع الاختلاف والتقاطع (بسبب الدين، وما أعلن من موقفٍ يخصّ الإيمانَ الدينيّ)؛ والتوازي مع السجناء الآخرين الذين لا يفرّق التعذيبُ بينهم ولا سوءُ المعاملة.

* ـ كاتب من العراق ومراسل الآداب في بغداد.

** ـ مصطفى خليفة، **القوقعة** (بيروت: دار الآداب، ٢٠٠٨).

تنفتح اليوميّات (التي تبدأ في ٢٠ نيسان من سنة غير معلومة، وتنتهي في ٣ تمّوز من عام آخر بعد ثلاث عشرة سنة) على مآسٍ كبيرة، سواء ما اكتوى به الراوي شخصيّاً، أو عاينه، أو سمع عنه. فهو، إذ ينتقل إلى السجن الصحراويّ الذي يبدأ منه «كتابة» يوميّاته، يَدْخله و«اليدان مقيّدتان بالقيد الحديديّ إلى الخلف. كاحلُ القدم مربوطٌ بجنزير حديديّ إلى كاحل سجينٍ آخر. نسير بصعوبة. نتعثّر. ممرّات، أدراج، تسجّل أسماؤنا ضمن لوائح...» (ص ٣٧). ومن هناك تبدأ «حفلاتُ التعذيب» اليوميّة التي كاد غيرَ مرّةٍ أن يصل بفعلها إلى موتٍ محقّق ـ كما مات كثيرون سواه.

من مشاهد الموت الأولى التي رآها مشهدُ عميدٍ سابقٍ في الجيش رَفَضَ الامتثالَ لأوامر سجّانه بأن يركعَ ويشربَ ما يتدفّق من أنبوب المياه الثقيلة، فضُرب حتى مات. وفي المقابل، ثمّة ملازمٌ أنقذ نفسَه بأن انبطح على الإسفلت أمام البالوعة، وغطس فكّيْه في مياه البالوعة، فوضع المساعدُ حذاءه العسكريّ على رأسه وضغطه إلى الأسفل قائلاً: «ما بيكفي هيك.. لازم تشرب وتبلع» (ص ٤٨ ـ ٤٩). وفي هذا السجن «بعضُ كبار السنّ ممّن قضوا اختناقًا. رئيسُ المهجع يدقّ البابَ ويخبر الشرطة بموت أحدهم. يفتحون البابَ، ويبدو صوتُ الشرطي سائلاً من شدّة الحرارة: وين هذا الفطسان؟ يللاّ! زتّوه لبرّه» (ص ٨٠).

ويكشف الراوي عمّا للسجّان من أساليبَ في تدمير نفسيّة السجين، ومنها التعرّضُ لعرض السجين وشرفِه بأبشع النعوت وأقساها تدميرًا لذاته، وهو ما يجعل الراوي يتساءل: «هل هي تسلية فقط [هذه التي تَصْدر من السجّان تجاه السجين]، أمْ أنّها نهج؟ الدافع للتركيز على هذا الموضوع، هل هو عُقَدُ الجنس والكبت الشرقيّةُ لدى الرقباء يُفْرغونها من خلال السلطة التي يمتلكونها على السجناء؟ أمْ هو نهجٌ مدروسٌ، الغايةُ منه تحطيمُ الإنسان وإذلالُه من خلال المرأة باعتبارها أعلى قيم الشرف لدى المسلمين...؟» (ص ٩٢).

وهناك حربُ التجويع، وذلك بإنقاص كمّيّات الطعام المقدَّمة إلى السجناء، وهو ما يجعل الراوي يعتقد أنّهم «يريدوننا أن نموت جوعًا» (ص ١٢٥). وبينما القمل يَهْرش أجسادَ السجناء كان «الجوع يشتدّ ويتراكم» (ص ١٣٠) حتى بدا الهزالُ «شديدًا على الجميع: الوجوه مصفرّة، وآثارُ سوء التغذية جليّة واضحة» (ص ١٤١).

ويكتشف الراوي ثقبًا في باب المهجع، فيتفنّن في إخفائه، والتلصّص من خلاله على ما يحصل في باحة السجنمن حفلات تعذيب أو عمليّات إعدام.

وبعد اثنيْ عشر عامًا أمضاها الراوي في هذا السجن، يتساءل: «هل الطريقُ إلى هذا السجن ذو اتجاهٍ واحدٍ فقط؟» (ص ٢٦٥). وحين يعودون به من ذلك السجن، ويدخل العاصمة، مدينتَه التي لا يكاد يعرف ممّا يراه فيها شيئًا، يتساءل إنْ كان الناسُ الذين يراهم في الشارع يعرفون عنه وعمّا يجري هناك شيئًا... وعن صديقه نسيم الذي تركه في السجن ينتظر مَنْ يناوله دواءه: «نسيم الذي جُنّ لأنّه لم يستطعْ أن يتصالح مع هذا الواقع» (ص ٢٧٨)، والذي سيفرج عنه مِنْ بعده، ولكنّه لا يلبث أن ينتحرَ على مرأًى منه ومشهد.

ويجد الراوي نفسه، بعد ثلاثة عشر عامًا وثلاثة أشهر وثلاثة عشر يومًا أمضاها سجينًا، يَحْمل مقبرةً في داخله (ص ٣٨٠)، بفعل ما فَقَدَ من أحبّاء وأصدقاء. فثمّة شعورٌ داخليٌّ يحاصره بأنّه ما يزال يرى نفسه في السجن الصحراويّ، على الرغم من مضيّ عام على مغادرته. وهو يجد نفسَه في «قوقعته الثانية» حيث «لا شيء غير... اللاشيء!» ليركنَ إلى اليأس والإحساس باللاجدوى، لا رغبةَ لديه «في عمل شيء مطلقًا.»

هكذا تتحوّل رؤيةُ البطل ـ الراوي من العناد، والمكابرة، والخروج من السجن في صورة «بطل» ـ كما رآه أهلُه وأقاربُه ومعارفُه بعد أن رفض جميعَ «المساومات السلطويّة» مقابلَ «حرّيّته» ـ لنجدنا أمام شخصيّةٍ تنتزعها العزلةُ ويأخذها اليأسُ من واقعها، فتنكفئ إلى حياة المعاناة والإحساس باللاجدوى من كلّ شيء. فالواقع الذي وجد نفسَه فيه بعد خروجه من السجن لم يفْتح له بابَ الحرّيّة والاختيار، بقدْرِ ما فتح بابَ اليأس، الذي سيبدو معه مستسلمًا له، بعد أن وجَد فيه طريقَ الخلاص، كما وجد صديقُه نسيم في الانتحار خيارَه الوحيد للخلاص.

❖ ❖ ❖

تبدو الرواية، وهي تبني أحداثَها على ما هو واقعيٌّ أكثرَ منها على الجمع بين الواقعيّ والمتخيّل، وكأنّها تَطْرح من جديدٍ مسألةَ وضع الأدب في مواجهة الواقع، جاعلةً من الواقع ـ بحدّة الأزمات الإنسانيّة فيه ـ موضوعًا تتحسّسه الذاتُ المبدعةُ في أعنف صور مجرياته وأكثرها انتهاكًا لإنسانيّة الإنسان.

وبحكم انفتاحها على الواقع، فإنّه يمكن التقاطُ الكثير من تفاصيله. فبقدْر ما تهتزّ المبادئ والقيم فيه، جرّاء ما يَشْهده الراوي من انتهاكات لإنسانيّة الإنسان، تتداعى مقولاتٌ عديدة، مثل: الحرّيّة، والكرامة الإنسانيّة، وروح المواطنة. كما يتشظّى الزمن؛ وحين يجد إنسانُ الرواية استحالةَ لملمته وإعادة بنائه، فإنّه يستسلم لليأس، أو يُقْدم على الانتحار.

وبهذا، قدّم مصطفى خليفة عملاً روائيّاً بامتياز. وامتيازُه ليس في موضوعه وحده، وإنّما في الأسس الفنّيّة التي أقام عليها هذا العملَ أيضًا. وكان في اتّباعه أسلوبَ «اليوميّات» في أشدّ حالاتها عنفًا وقسوةً قد جعل عمله يتعلّق بأدقّ الرعشات الإنسانيّة.

وإذا كان تيّار الوعي مهيمنًا على السرد في الرواية، فإنّ هناك عناصرَ أخرى تتخلّل العمل، من قبيل: التداعي من جانب، والتذكّر من جانب آخر.. فضلاً عن أنّ اليوميّات تأخذ نفسَها بمنطق التتابع القصصيّ.

وهي، من قبلُ ومن بعدُ، روايةُ شخصيّات: تصنع الحدثَ، أو يتمّ صنعه بها. بعضُ هذه الشخصيّات يغيب موتًا فتنتهي حكايته؛ وبعضها يتغيّر إلى الأسوإ، فيزداد وجودُه مأساويّةً؛ وبعضٌ ثالثٌ يجد نفسَه في موضع الضحيّة التي تنتظر مصيرها ـ حيث السجنُ مفتوحٌ على واقع الموت أكثرَ من انفتاحه على احتمالات الحياة. ومن هنا فإنّ العمل يجيب عن السؤال عن أسباب هزيمة الإنسان في هذا الوطن الكبير، ويكشف عن الكيفيّة التي تمّ بها اغتيالُ مشروعه، لا الوطنيّ وحده، بل الثقافيّ والفكريّ والإنسانيّ أيضًا، من طريق طمرِ العقول والإرادات في مثل هذه المقابر الصحراويّة المفتوحة على قليلٍ من الهواء، لا على أملٍ أو رجاءٍ... الأمرُ الذي يدفع به، في النهاية، إلى اليأسِ والموتِ انتحارًا.

بغداد

عويلٌ وبكاءٌ وولولةٌ هذا الكَلام: المشرط❖

ريم غنايمة❖❖

تَسرد الرواية، لصاحبها كمال الرياحي، حكايةً فوق حكايةٍ فوق أخرى. جميعها مُخاتلة. إنْ صدّقتها أو كذّبتها، لا يهمّها. المهمّ أنّ هذه الملهاة الساخرة تبحث عن جانٍ أعملَ مشْرطَه في مؤخّرات النساء. لكنّ وراء الأكمة ما وراءها! فمن لغز الجاني مع مؤخّرات النّساء، إلى الفاصلِ العابثِ مع ابن خلدون، إلى مكائد السيرة الذاتيّة المبتورة، ومن ثمّ إلى سربٍ من الحكايات مع ابن خلدون عن النسناس والقرية الحرام والمخّاخ: طبقاتٌ غرائبيّةٌ متراكمةٌ من رمزيّة تغسلها الدعابةُ الميتةُ في شؤون الواقعِ، وإعلانُ العِصيان على الرواية العربيّة وختانها. حالةٌ من الهوسِ والجنون والصّعلكة، ومحاولةُ عويلٍ إنسانيّ نجحتْ في غرس الألم داخل المألوف. هي، باختصار، سربٌ من أيائل السرد والحكايات. وهذه الرواية البكر، رغم اختطافها من حضن والدها، تظلّ تحتفل دائمًا بصراخها وعويلها.(١)

❖ ـ صدرتْ عن دار الجنوب للنّشر عام ٢٠٠٦. تحصّلتْ على جائزة الكومار الذهبيّ، تُسندها المؤسّسةُ الاقتصاديّة الخاصّة «كومار.»

❖❖ ـ كاتبةٌ من فلسطين.

١ ـ تعرّضت رواية **المشرط** مؤخّرًا لعملية سطو نفّذها أحدُ قراصنة الشبكة العنكبوتيّة حين جرّ المسكينة إلى موقعه: http://www.4shared.com/file/66544217/5a916e60/.html من دون علم المؤلّف ولا الجهات المسؤولة عنها رسميّاً. يجدر التنويهُ أنّ هناك ضحايا بالمئات في هذا الموقع، تعرّضوا للخطف قبل خطف رواية الرياحي دون وجه حقّ، وهي أعمال لواسيني الأعرج وجليلة بكّار وبهاء طاهر وأدونيس ومحمود درويش ومحمد شكري وجمال الغيطاني وصنع الله إبراهيم وغيرهم.