المجمع 16 (2021/1442)، 307-344

عبر النّوعيّة في أدب السّجون:
توقٌ إلى الحرّيّة، تجاوزٌ للواقع وتمرّد على أشكال السّلطة

لينا الشّيخ- حشمة

ملخّص

إنّ أدب السّجون هو فعلُ انتقامٍ وفضح وإدانة. فلمّا كان السّجين المثقّف يناضل بسلاح الكلمة من أجل خلاص روحه بعد تجربته المريرة فإنّه سيخترق المحظورات وأشكال السّلطة كلّها بالكتابة، واعيًا لضرورة الحكي وقوّة البوح. وإذا كانت رواية الحداثة وما بعدها ثورة على الواقع المرير في ظلّ الدّيكتاتوريّة واستلاب الحرّيّة فإنّ رواية أدب السّجون تتبع لها من هذه النّقطة. وإذا كانت رواية الحداثة وما بعدها ناتجة عن أزمنة القمع والهزائم والاغتراب فإنّ رواية السّجن تتبع لها من هذه النّقطة أيضًا. وإذا كان أدب السّجون يتبع في الكثير منه إلى الحداثة وما بعدها فإنّه لا غرو أن يتأثّر بالكتابة عبر النّوعيّة؛ فلمّا كانت الحداثة وما بعدها لا تنحصران في الشّكل دون المضمون كان لا بدّ لخصوصيّة تجربة السّجن خصوصيّة ما في الشّكل أيضًا؛ فالسّجن الّذي هو تهشيم وتشويه وانتهاك يحتاج إلى شكل خاصّ يحتويه؛ إذًا لا غرو أن يُنتهك جنس الرّواية فتغترب عن نقائها النّوعيّ؛ إنّها مرآة لهذا التّشويه والانتهاك والتّشظّي، ليست إلّا.

إنّ الرّوائيّ لا يبحث عن تجاوز للواقع على مستوى المضمون فقط، فحتّى يثور عليه كان لا بدّ له من اختراقه وتجاوزه من الدّاخل، ساعيًا لتحقيق حرّيّته المسلوبة بمحاولة الانفلات من الشّكل الكلاسيكيّ للرّواية، وانتهاك جنسها الأدبيّ وتجاوزه، وتهجينه وتحميله هويّة متعدّدة الفنون والأنواع. لقد أخذت كتابة السّجن تدمّر الشّكل الفنّيّ للرّواية كنسق لكي تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها في شكل روائيّ جديد. هكذا يمسي أدب السّجون سردًا اختراقيًّا ثائرًا على كلّ أشكال السّلطة، بدءًا من سلطة النّصّ وصولًا إلى سلطة النّظام.

وعليه، تسعى هذه الدّراسة إلى تقصّي ظاهرة الكتابة عبر النّوعيّة في روايات أدب السّجون وبحث التّداخل النّوعيّ والمزج بين الفنون المتعدّدة من خلال استقراء نصوص عينيّة عبر النّقاط التّالية: المزج بين السّيرة الذّاتيّة والرّواية، التّناصّ، فنّ التّداعي الحرّ وتيّار الوعي، المونتاج والكولاج والملصقات والفنون السّينمائيّة ثمّ تعدّد الأصوات.

1. الكتابة عبر النّوعيّة

لا شكّ أنّ النّصّ الأدبيّ تحوّل في العقود الأخيرة إلى أفق مفتوح يهدم الحدود الفاصلة بين الأنواع الأدبيّة، متمرّدًا على نقاء نوعه. وصارت الأجناس الأدبيّة تستلهم من بعضها وتندمج وتتآلف حتّى بتنا نتحدّث عن اصطلاح أدبيّ- أطلقه إدوار الخرّاط- "الكتابة عبر النّوعيّة"؛ الكتابة الّتي تسقط الحدود بين الأنواع وتصهر مزاياها وصفاتها معًا[1]. إلّا أنّ هذا الانصهار والتّداخل بين الأجناس الأدبيّة لا يلغي خصائص النّوع الأدبيّ ولا يعني انتفاءها، بل إنّ هذا التّأثير والتّبادل بينها هو سمة من سمات الحداثة وما بعدها، وملمح يؤكّد ابتعاد الأنواع الأدبيّة عن نقائها النّوعيّ، فتميع حدودها وتتراخى وتتزعزع؛ صار الشّعر يخالط النّثر وسائر الفنون التّشكيليّة، وصار النّثر بالمقابل يخالط فنون السّينما والمسرح والملصقات والتّوثيق وإلى غير ذلك[2].

لم تعد الرّواية على وجه الخصوص تعبأ بأسئلة المرجعيّة ومضاهاة الواقع والاستجابة لقوانينه الخارجيّة، بل أصبح الإبداع فيها موسومًا بنزعة مستمرّة إلى التّجاوز وهدم الحدود. الأمر الّذي أدّى إلى إسقاط مسألة صرامة التّجنيس ونظريّاته، وأصبح الإبداع يتجسّد بحضور خطابات متعدّدة يتمّ النّظر إليها كأحد مكوّنات التّعدّد النّصّيّ والخطابيّ والأجناسيّ في بناء الشّكل الرّوائيّ[3]. بات الرّوائيّ يعي انتهاك جنس الرّواية وتجاوزه للنّقاء النّوعيّ واعتماده على التّهجين والمزج بين الأجناس الأخرى، فتمسي الرّواية هويّة متعدّدة الفنون

[1] كوثر جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة- تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث** (حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012)، ص 14؛ انظر أيضًا: فخري صالح، "الحساسيّة الجديدة والكتابة عبر النّوعيّة- مشكلة التّجنيس الأدبيّ". **الآداب**. ع 6/5، (بيروت، 1997)، ص 70.

[2] جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 14- 15.

[3] ن.م.، ص 92-93.

وسردًا اختراقيًّا متمرّدًا يتجاوز كلّ حدود. الأمر الّذي يجعلها عميقة الدّلالات منفتحة على انزياحات متعدّدة[1].

2. أدب السّجون

في ظلّ ديكتاتوريّة الأنظمة واستلاب الدّيمقراطيّة تصبح الحرّيّة محدودة وفي أزمة حقيقيّة. فيبرز السّجن كمؤسّسة عقابيّة تقمع أصوات المعارضين. وقد كان للمثقّفين والأدباء، بصوتهم المخالف للسّلطة، النّصيب الأكبر من القمع السّلطويّ والنّفي الإجباريّ والسّجن التّرهيبيّ[2]، واستطاعت الأنظمة العربيّة أن تعذّب الآلاف في سجونها. ولهذا ظهر ما يعرف بـ "أدب السّجون". وعلى الرّغم من أنّ بداياته كانت بدءًا من سنوات السّبعينيّات[3] إلّا أنّ لرواية السّجن جذورًا تاريخيّة منذ عصر الاستعمار[4]، ولكنّ تفاقم الشّعور بالمرارة وفقدان الثّقة بالسّلطة الوطنيّة أدّى إلى تزايد أدب السّجون ودفع الأدباء لتناوله في خطابهم الأدبيّ كمعظم

[1] للمزيد انظر: إدوار الخرّاط، **الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة** (بيروت: دار الآداب، 1993)؛ إدوار الخرّاط، **الكتابة عبر النّوعيّة: مقالات في ظاهرة القصّة- القصيدة** (القاهرة: دار شرقيّات، 1994)؛ جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**؛ محمود غنايم، "العبر نوعيّة في الأدب العربيّ الحديث- سقوط العصمة والقداسة عن الفنّ القصصيّ". **الكرمل**. العددان 23-24 (حيفا: جامعة حيفا، 2002-2003)، ص 193-208.

[2] فريال غزّول، "قصيدة السّجن من البيان إلى البلاغ". **فصول**. خريف (القاهرة، 1992)، ص 337- 338. عن السّجن وتطوّر مفهومه انظر أيضًا سالم المعوش، **شعر السّجون في الأدب العربيّ الحديث** (بيروت: دار النّهضة العربيّة، 2003)، ص27- 34.

[3] Mattityaho Peled, "Prison Literature". In: S. Ballas and R. Snir, (eds.). *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature* (Toronto, Ontario: York Press, 1998), p. 69.

[4] Sabray Hafez, "Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab Novel", in http://www.aljadid.com/content/torture-imprisonment

الأزمات العربيّة، وذلك للارتباط الوثيق بين الأدب في الشّرق الأوسط مع الواجب الوطنيّ[1]، وضرورة مواجهة الواقع ومواكبة الظّرف العربيّ. وكم من أديب ومفكّر ولد في السّجن[2] وبعد هذه التّجربة، حتّى تجلّى في الرّوايات والقصائد والشّهادات والوثائق والسّير الذّاتيّة وغيرها.

يعتبر عبد الرّحمن منيف في طليعة الرّوائيّين العرب الّذين أولوا السّجن السّياسيّ أهمّيّة خاصّة في رواياتهم، ونظروا إليه بوصفه أبشع أشكال انتهاك حقوق الإنسان، مؤكّدًا على ضرورة الفضح في ظلّ هذا القمع الّذي بات- على حدّ قوله- أكثر الأوصاف انطباقًا وأكثرها دقّة كسمة لعصرنا العربيّ، حيث يكون السّجن أبرز مظاهر القمع[3]. فتكون روايته الأولى "شرق المتوسّط "(1975)، ثمّ روايته الثّانية الّتي تلتها بعدّة سنوات " الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى" من أولى الرّوايات العربيّة في هذا الاتّجاه، وقد تكونان أبرزها. ويؤكّد منيف أنّ الدّافع الّذي جعله يكتب الرّواية الثّانية عن السّجن هو أنّ حجم القمع لا يقاس بما كان سابقًا، فلقد زاد واتّسع إلى درجة لا تصدّق، إلى حدّ أصبح كلّ إنسان سجينًا أو مرشّحًا للسّجن، إضافة إلى تطوّر أساليب القمع، المادّيّة والنّفسيّة. لذا كان لا بدّ من مواجهة هذه المشكلة ومحاولة قراءتها بطريقة أعمق[4]. هكذا جاء الالتفات إلى هذه الظّاهرة بعد أن تحوّل القمع إلى ظاهرة عامّة في الحياة العربيّة. ولم يكن غريبًا أن تتلقّى المكتبة العربيّة هذا

[1] Ibrahim Taha, *Arabic Minimalist Story: Genre, Politics and Poetics Genre, Politics and Poetics in the Self–Terror* (Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009), pp. 58-59.

[2] فخري لبيب، "الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسّجون". **قضايا فكريّة**. ع 11/ 12، يوليو، (القاهرة: 1992)، ص 181.

[3] عبد الرّحمن منيف، **بين الثّقافة والسّياسة** (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1998)، ص 190.

[4] ن.م.، ص 170.

الفيض من الأعمال الإبداعيّة، فلا يقتصر أدب السّجون على بلد عربيّ دون آخر، بل شكلّ ظاهرة عربيّة عامّة وشاملة[1].

"أدب السّجون" هو مصطلح يعنى بالكتابات الّتي أُلِّفت في السّجن أو عن السّجن؛ يعنى بالكشف عن اضطهاد السّجين المثقّف السّياسيّ وآليّات تعذيبه ووحشيّتها[2]، مسلّطًا الضّوء على ذكريات السّجناء داخل جدران السّجن، مصوّرًا أحاسيسهم ومعاناتهم وردود أفعالهم النّفسيّة في محاولة للتّصدّي لهذا القمع. لا تقتصر روايات السّجن السّياسيّ على تصوير اضطهاد السّجين وتعذيبه داخل سور السّجن، بل تسعى إلى تعميم هذا الاضطهاد والملاحقة خارج السّجن أيضًا، حيث تكشف عن خروجه من السّجن محطّمًا مهزومًا شاعرًا بالاغتراب والانكسار والتّشظّي.

هو وليد تجربة حيّة؛ قد يكون كاتبه هو من عايش تجربة السّجن شخصيًّا أو أنّه سمع عنها فعاشها بتجارب الآخرين. ولهذا، يكشف أدب السّجون عن ارتباطه بالواقع السّياسيّ الاجتماعيّ، ومدى سعي الأدباء نحو تحقيق الحرّيّة أو الدّيمقراطيّة[3]، يدين أساليب القهر السّياسيّ والإرهاب الفكريّ الّتي تحدّ من حرّيّة الرّأي والتّعبير. إنّه شهادة ووثيقة، يكتب ليفضح ويعرّي ويحرّض، وهو دائمًا يتمّ بعد انتهاء التّجربة الموجعة البشعة، وعلى سبيل الاسترجاع. إذ يكتب وينشر خارج الوطن، بعيدًا عن النّظام السّياسيّ القائم خوفًا من ردّ فعل النّظام والرّقابة، أو بعد زوال هذا النّظام المتّهم بالقمع[4].

[1] للمزيد عن أدب السّجون انظر: لينا الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون في مصر، سورية والعراق- الحرّيّة والرّقيب** (باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها – أكاديميّة القاسميّ، حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2016).

[2] Mattityaho Peled, "Prison Literature", pp.72-76.

[3] سمر روحي الفيصل، **السّجن السّياسيّ في الرّواية العربيّة** (طرابلس- لبنان: جروس برس،1994)، ص 290.

[4] للمزيد عن تطوّر أدب السّجون وميزاته ودراسة نماذج منه انظر: الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون في مصر، سورية والعراق- الحرّيّة والرّقيب**.

يختزل أدب السّجون عنوان الحكاية كلّها بالمكان/ السّجن، ويصبح المكان هنا عنصرًا من عناصر تهميش الشّخصيّة وتبديدها، مرتبطًا بمعنى التّيه المادّيّ والمعنويّ[1]، لا مجال فيه للحديث عن بطولة، بل قد ينتهي الأمر إلى التّهميش أو التّدجين أو الموت. غير أنّ الزّنزانة كمكان محدّد ليست هي الموقع الوحيد للصّراع، فلا فرق بين مواطن مسجون في زنزانة، وآخر مسكون بالرّعب خارجها. فآلة القمع واحدة وتطال الجميع، ولا يتبقّى أمام هذا المواطن من خيار، سواء داخل السّجن أو خارجه، سوى الصّمود أو السّقوط[2].

3. عبر النّوعيّة في أدب السّجون: توق إلى الحرّيّة وتجاوز للواقع

في ظلّ الواقع القمعيّ الّذي يعيشه الكاتب العربيّ، وفي ظلّ معاناة تجربة السّجن المعيشة أو المتخيّلة، فإنّ الروائيّ لا يبحث فقط عن تجاوز للواقع على مستوى المضمون، ولكنّه يبحث كذلك عن تجاوزه على مستوى الشّكل؛ فهو على صعيد الواقع العمليّ يبحث عن حرّيّة تبدو مستحيلة، فيسعى لتحقيق حرّيّته بمحاولة الانفلات من الشّكل الكلاسيكيّ للرّواية باتّجاه شكل فنّيّ جديد سعيًا للوصول إلى موازٍ لحرّيّة المضمون بامتلاك حرّيّة الشّكل. من هنا يأتي تيّارا الحداثة وما بعد الحداثة لخدمة هذا الانفلات الّذي يبحث عنه.

إنّ الحداثة بمفهومها العامّ ثورة على الواقع، والواقع الّذي صدم به الرّوائيّ العربيّ بعد العهد الكولونياليّ كان قاسيًا ومريرًا على كلّ المستويات. ولكي يثور الكاتب عليه كان لا بدّ من اختراقه وتجاوزه من الدّاخل. وحتّى يثور الرّوائيّ على واقعه باختراقه من الدّاخل كان عليه أن يبحث عن آليّات جديدة "غير واقعيّة" أو "بعد واقعيّة". وهي في بعض منها آليّات حداثيّة، وفي بعضها الآخر تندرج ضمن آليّات ما بعد الحداثة[3]. يعي الكاتب أنّ عليه أن يثور على

[1] محمّد الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة** (اللّاذقيّة: دار الحوار، 2002)، ص 237.

[2] نزيه أبو نضال، **شهادات روائيّة على زمن التّحوّلات والانكسارات** (عمّان: وزارة الثّقافة، 2008)، ص 103.

[3] إبراهيم طه، "الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة". **الكرمل** (حيفا: جامعة حيفا- قسم اللّغة العربيّة وآدابها، 2002)، العددان 22/21، ص 366.

واقعه هذا من خلال تقويض جنس الرّواية وتهجينه وتحميله هويّة متعدّدة الفنون بعيدة عن نقائها النّوعيّ، معتمدًا هذه الآليّات الّتي تمنحه القدرة على تجاوز الواقع والتّوق إلى الحرّيّة ككسر التّتابع الزّمنيّ في الأحداث؛ الخروج على المألوف في الحبكة الرّوتينيّة؛ تفتيت زاوية السّرد وتعدّد الأصوات، تشظّي سلطة البطولة وتوزيعها على شخصيّات عديدة؛ تمييع الحدود بين سلطة الرّاوي والبطل؛ توظيف التّناصّ واللّجوء إلى الموروث لمعالجة الحاضر؛ توظيف تقنيّات متنوّعة من السّاتيرا والمعارضة والمفارقة والإغراب؛ اللّجوء إلى الرّمزيّة والاحتماء بالغموض؛ إحلال التّعقيد والتّفتيت محلّ الوضوح والبناء المتكامل؛ موت المؤلّف ومصادرة العمليّة الإبداعيّة منه ونقلها إلى القارئ؛ تحويل النّصّ من سلطة دكتاتوريّة منغلقة إلى نظام ديمقراطيّ منفتح؛ تهجين النّصّ وتحميله هويّة متعدّدة الجنسيّات والأنواع[1]. ولأنّ أدب السّجون يتقاطع مع كلّ هذا فإنّه لا ينفصل عن الحداثة وما بعدها. فإذا كانت آليّات الحداثة وما بعدها تستغلّ للتّعبير عن حدّة الغضب على هذا الواقع ونقمة الكاتب على الفشل السّياسيّ فإنّها آليّات ذات وسيلة ناجعة لتثوير القارئ على واقعه وحمله على مراجعته بعزيمة أقوى. إنّها تشوّه الواقع وتضخّم عاهاته حتّى يستقبحها القارئ ويستهجنها لتكون الطّريق إلى الفعل أقرب[2]. وهي بالضّرورة تجسّد الواقع المشوّه الّذي عاشه السّجين خلف القضبان. وهذا ما يريده نصّ أدب السّجون: يريد قارئًا واعيًا لفشل واقعه وهزائمه، ثائرًا عليه، ساعيًا إلى تغييره؛ يريد كاتبًا يضع في روايته يده على الجرح السّاخن؛ أن يتصدّى لظاهرة القمع، أكثر القضايا أهمّيّة في المرحلة الرّاهنة[3]، من ناحية. ويريد نصًّا عاكسًا لهذا التّشويه، ملطّخًا بالتّشظّي، متجاوزًا لكلّ نقاء من ناحية أخرى.

[1] ن.م.، ص 366-367.

[2] طه، ن.م.، ص 371.

[3] منيف، **بين الثّقافة والسّياسة**، ص 188.

تتجلّى نقاط التّقاطع الكبرى بين رواية السّجن ورواية الحداثة وما بعدها في أنّ كتابة السّجن أخذت تدمّر الشّكل الفنّيّ للرّواية لكي تعيد إنتاج تجربة الحياة نفسها كشكل روائيّ جديد[1]، تجربة الحرّيّة المسلوبة. فإذا كانت رواية الحداثة ناتجة عن أزمنة القمع والهزائم والاغتراب وتدمير شكلها الفنّيّ التّقليديّ فإنّ رواية السّجن تتبع لها من نقطة هذا التّدمير والاغتراب والأجواء الكابوسيّة لتعتمد على الأساليب الفنّيّة الّتي تهشّم بدورها الأنساق الفنّيّة التّقليديّة. وإذا كان الكاتب الحداثيّ يرفض السّلطة ويثور على قمعها بحثًا عن الحرّيّة فإنّه لا يبتعد عن كاتب أدب السّجون، فأدب السّجون ليس إلّا روحًا لهذا العالم اللّا إنسانيّ. إنّ هذا الشّرخ الأيديولوجيّ في العالم العربيّ المأزوم بالعنف احتاج بالضّرورة إلى هذه الحداثة لتثور على الواقع المرير القاسي في كلّ مستوياته، وكان لا بدّ للكاتب من اختراقه والتّمرّد عليه من الدّاخل. لذا لا بدّ لخصوصيّة التّجربة خصوصيّة ما في الشّكل؛ فالسّجن الّذي هو تهشيم وتشويه وانتهاك يحتاج إلى شكل خاصّ يحتويه، فتكون آليّات الحداثة وما بعدها هي العنوان لهذا التّشويه والتّهشيم. هكذا ينتهك جنس الرّواية وتغترب عن نقائها النّوعيّ، فتمسي مرآة لهذا التّشويه والتّقويض، معتمدة على تهجينه وتحميله هويّة متعدّدة الفنون والأنواع.

إنّ الرّواية في الكتابة عبر النّوعيّة قابلة لاحتواء أجناس مختلفة، فسعت رواية السّجن إلى دمج فنون أخرى في بنيتها: كالمونتاج والتّقنيّات السّينمائيّة والتّصوير الفوتوغرافيّ والكولاج في الفنّ التّشكيليّ والرّسم والشّعر والوثائق والشّهادات والرّسائل وقصاصات الصّحف والرّيبورتاج والإغراب والمفارقة والتّناصّ والسّاتيرا والفانتازيا. كما اعتمد عدد من الأدباء على الخطاب السّرديّ المهجّن من السّيرة الذّاتيّة والرّواية، "رواية السّيرة الذّاتيّة"، حتّى تتيح لهم استثمار تجاربهم والكشف عنها وتعريتها بتحقيق شرط استخدام البعد التّخييليّ كتمويه للرّقابة وخداعها في ظلّ الجهاز الرّقابيّ الحادّ. هكذا يمسي أدب السّجون سردًا اختراقيًّا ثائرًا على كلّ أشكال السّلطة، وتجاوزًا لكلّ تابواته، بدءًا من سلطة النّصّ وصولًا إلى سلطة النّظام. من هنا تكون الكتابة فعلَ انتقامٍ وتمرّد بقدر ما هي فعل بوح وتفريغ، واعية لضرورة

[1] أبو نضال، **شهادات روائيّة**، ص 105.

الحكي وقوّة الكلمة؛ فإذا كانت الكتابة عبر النّوعيّة تجعل الكتابة فعل تحرير للنّفس وكشف عن الدّاخل العصيّ على الكشف[1] فإنّها تلتقي مع أدب السّجون. إذ تصبح الكتابة عن السّجن وسيلة للتّجاوز والمقاومة، ثمّ التّخلّص والتّحرّر من وطأة التّجربة والذّاكرة المريرة، وتطهيرًا للنفس من آلامها. فعلى المستوى النّفسيّ، يقوم الرّوائيّ في لحظة الكتابة بعمليّة تكسير للقيود والأغلال بالمعنيين المادّيّ والمعنويّ، وذلك بتحقيق توازنه النّفسيّ بتكسير قيود الشّكل الفنّيّ وتقنيّاته الموازية لقيود السّجن. إنّ رواية أدب السّجون تعتمد عبر النّوعيّة انعكاسًا لرفضها أيّة سلطة خارج النّصّ؛ هي رواية تتبنّى قانون التّجاوز المستمرّ والتّمرّد، تتبنّى التّهشيم تعبيرًا عن الواقع المهشّم، تثور لتنفتح على الحرّيّة المسلوبة.

1.3. أدب السّجون: ما بين الرّواية والسّيرة الذّاتيّة

لا شكّ أنّ فئة من الأدباء الّذين خرجوا من السّجن وكتبوا عن تجربتهم كتبوا في إطار السّيرة الذّاتيّة[2]، لتكون الأصالة هي السّمة الرّئيسيّة لهذه الكتابات[3]، فاعتمدت هذه الفئة على تسجيل الوقائع وتوثيقها بتواريخ ووثائق وأحداث حقيقيّة تاريخيّة، كالمذكّرات أو الشّهادات

---

[1] صالح، "الحساسية الجديدة"، ص 73.

[2] عن فنّ السّيرة الذّاتيّة انظر: فيليب لوجون، **السِّيرة الذّاتيّة: الميثاق والتّاريخ**. ترجمة: عمر حلي، (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1994)؛ انظر أيضًا: محمّد الباردي، **عندما تتكلّم الذّات- السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث** (دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2005)؛

Tetz Rooke, *In My Childhood: Study of Arabic Autobiography* (Stockholm: Stockholm University, 1997), pp. 41-42.

ويرى تيتز روكي Rooke Tetz في دراسته حول السّيرة الذّاتيّة العربيّة والعلاقة الّتي تتقاطع فيها السّيرة الذّاتيّة والرّواية أنّه يتمّ تمييز حدود الرّواية والسّيرة الذّاتيّة من خلال "فضاء السّيرة الذّاتيّة". إذ على الرّغم من تقاطع السّيرة والرّواية في الحبكة والسّرد الرّوائيّ إلّا أنّه غالبًا ما يتمّ التّمييز بين الرّواية والسّيرة ذاتيّة من خلال درجة صدق الكاتب مع تجربته الشّخصيّة. إذ تعمد الرّواية إلى الصّدق الخياليّ بينما تعمد السّيرة الذّاتيّة إلى صدق الكتابة الذّاتيّة.

[3] Barbara Harlow, *Resistance Literature* (London: Methuen Inc., 1987). p,122.

أو اليوميّات أو الأدب التّسجيليّ أو السّيرة الذّاتيّة أو الوثائق وغيرها[1]. أمّا الفئة الأخرى فقد اعتمدوا على فنّ الرّواية ذات البعد التّخييليّ الرّوائيّ المستمدّ من تجارب واقعيّة[2]. كما اعتمد عدد آخر من الأدباء على الخطاب السّرديّ المهجّن من السّيرة الذّاتيّة والرّواية، والمسمّى "رواية السّيرة الذّاتيّة"[3]، فيوظّف الكاتب سيرته الذّاتيّة في أسلوب الفنّ الرّوائيّ حيث التّجربة الذّاتيّة الحقيقيّة المعتمدة على التّخييل، والمصوغة صوغًا فنّيًّا مخصوصًا يناسب متطلّبات السّرد والتّخيّل[4]. وهنا، لا يمكن الحديث عن مطابقة حرفيّة ومباشرة بين الوقائع التّاريخيّة المتّصلة بسيرة المؤلّف الذّاتيّة والوقائع الفنّيّة المتّصلة بسيرة البطل أو الشّخصيّة المركزيّة في النّصّ. إذ تكون هناك تداخلات كثيرة ووقائع مشتركة تقوم على التّجربة الذّاتيّة للمؤلّف لكنّها كيّفت وانزاحت طبقًا للحاجات الفنّيّة والتّخيّليّة. ولمّا سعى معظم الأدباء إلى

[1] تؤكّد باربارا هارلو أنّ أولئك الّذين صاروا أدباء بسبب سجنهم يميلون في كتاباتهم إلى أسلوب السّيرة الذّاتيّة. ويرجع السّبب في ذلك إلى أنّ تجربتهم الشّخصيّة تمدّهم برسالة أساسيّة ودافع يسعون إلى توصيلهما"، انظر: باربارا هارلو، "من سجن النّساء: روايات نساء العالم الثّالث عن السّجن". **فصول**. ع 3، خريف، (القاهرة: 1992)، ص 356.

[2] يرى نزيه أبو نضال أنّ مجموعة الأعمال الّتي تتحدّث عن أدب السّجون تندرج تحت عنوانين: الوثيقة والرّواية الفنّيّة. فكثير من الروائيّين يلجؤون إلى الأسلوب التّسجيليّ وإلى شكل الوثيقة والشّهادة الحيّة، فتتناول الوثيقة التّجربة الحقيقيّة للكاتب كما عاشها بالأسماء والتّواريخ والأحداث. وهي أقرب ما تكون إلى المذكّرات أو الشّهادات. غير أنّ هناك تداخلًا بين الوثيقة والرّواية على صعيد الشّكل الفنّيّ، فإنّ العديد من ملامحه تتداخل وتضيع. إذ تتلمّس الوثيقة أو الشّهادة أو المذكّرات الحقيقيّة الشّكل الفنّيّ الرّوائيّ من حيث الأسلوب والبناء ورسم الشّخصيّات. فتكاد الوثيقة تصل إلى مستوى العمل الفنّيّ، بينما تتلمّس الرّواية الفنّيّة شكل الوثيقة أو الشّهادة ممّا يجعل المتلقّي في حيرة حقيقيّة حول ما يقرأ، فهل هو عمل روائيّ أم مذكّرات شخصيّة؟". انظر: نزيه أبو نضال، **أدب السّجون** (بيروت: دار الحداثة، 1981). ص 121.

[3] انظر: جابر: **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 101.

[4] للمزيد عن تهجين روايات أدب السّجون ودمجها بين الفنّ الرّوائيّ وفنّ السّيرة الذّاتيّة انظر: الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون**، ص 292-301.

التّمويه والمواربة والإيحاء والتّرميز، وليس إلى التّقرير والتّصريح، تفاديًا للسّلطة وخوفًا من المساءلة في ظلّ جهاز رقابيّ حادّ، مازجوا بين المكوّنات الذّاتيّة الّتي تشكّلت من معاناتهم وبين المكوّنات التّخيّليّة للفنّ الرّوائيّ. الأمر الّذي منح الكاتب الحرّيّة غير المحدودة في تقليب تجربته الذّاتيّة دون خوف، وآفاقًا مسعفة للاختباء والتّواري وراءها حين يغدو قول الحقيقة صعبًا وغير مقبول. كما أنّ الفنّ الرّوائيّ على صعيد الشّكل يستطيع تحقيق الحرّيّة الّتي سلبت منه في الحقيقة[1]. كما تتيح "رواية السّيرة الذّاتيّة" استثمار التجارب والمعاناة وتوثيقها، ويكون صدق التّجربة عماد النّصوص بشرط وجود البعد التّخييليّ الرّوائيّ. خاصّة وأنّ جنس الرّواية أقدر من فنّ السّيرة الذّاتيّة في حدودها ومجالاتها على سبر أغوار التّجليّات المختلفة لانقسامات الذّات في مستوياتها المتعدّدة[2]. إذ يأذن الفنّ الرّوائيّ في تمثيل الواقع بحرّيّة أوسع في عرض الحقائق السّياسيّة والاجتماعيّة والدّينيّة. وهذا ما يؤكّده الكاتب عبد الرّحمن منيف في أنّ الرّواية "هي إحدى أهمّ وسائل التّعبير، وخاصّة في التّعامل مع ظاهرة القمع الّتي هي أبرز القضايا الّتي تحتلّ حياتنا"، "تقرأ المجتمع بتفاصيله وهمومه، تقرأ حياة النّاس اليوميّة وأحلامهم، لا تلجأ إلى تجميل القبح، ولا تخاف القضايا السّاخنة أو الحرجة، وإنّما تلج إلى أعماقها"، "تعيد تشكيل الإنسان.. تجعله أكثر حساسيّة، وهي أقدر على رؤية الواقع"[3].

ولمّا كانت العلاقة بين المؤلّف والسّارد أو بين المؤلّف والشّخصيّة الرّئيسيّة في رواية السّيرة الذّاتيّة قوامها التّشابه وليس التّطابق كما في السّيرة الذّاتيّة، يظلّ الميثاق روائيًّا ولا يتحوّل إلى ميثاق أوتوبيوغرافيّ. ولكنّه مع ذلك يسجّل حضور المؤلّف في نصّه الإبداعيّ في مستوى

[1] يرى تيتز روكي أنّه ما دامت حرّيّة التّعبير مقيّدة في العالم العربيّ كلّه والسّلطة شديدة الحساسيّة اتّجاه النّقد الصّريح اعتمد الكتّاب العرب على السّرّيّة والرّقابة الذّاتيّة كاستراتيجيّة تضمن بقاءهم، لذا لا بدّ من التّشكيك في درجة صدق هذه السّيرة. انظر: Rooke, *In My Childhood*, p. 46.

[2] جابر عصفور، **زمن الرّواية** (دمشق: دار المدى للثّقافة والنّشر، 1999)، ص 208. يؤكّد جابر عصفور أنّ رواية السّيرة الذّاتيّة أكثر حضورًا من فنّ السّيرة الذّاتيّة في دوائر الكتابة. إذ هناك ارتفاع في نسبة رواية السّيرة الذّاتيّة، كمّيًّا وكيفيًّا، بالقياس إلى كتابة السّيرة الذّاتيّة. انظر: عصفور، **زمن الرّواية**، ص 205.

[3] منيف، **بين الثّقافة والسّياسة**، ص167-168، 178، 181-182، 188.

معيّن[1]. فتكون "رواية السّيرة الذّاتيّة" أكثر أمانًا من الرّقيب السّياسيّ؛ فخداعًا وتمويهًا للرّقابة أشار عدد من الأدباء على أغلفة رواياتهم ومؤلّفاتهم سمة البعد التّخييليّ من خلال تحديد جنس المؤلَّف بالرّواية، فإبعادًا للتّهمة والمساءلة ادّعوا أنّها متخيّلة وروائيّة، مع الإشارة إلى وهميّة الشّخصيّات وعدم واقعيّتها، مثلما فعل الكاتب لؤي حسين في "الفقد"؛ وشريف حتاتة في ثلاثيّته؛ ومصطفى خليفة في "القوقعة"؛ وصنع الله إبراهيم في "تلك الرّائحة"؛ ومحمود سعيد في "أنا الّذي رأى"؛ وعبد الرّحمن مجيد الربّيعيّ في "الوشم"؛ شاكر خاصباك في"الحقد الأسود"[2] وغيرهم، وذلك على الرّغم ممّا يشير إليه الكاتب من اعتماد نصّه على تجربته الشّخصيّة وعلى تفاصيل اوتوبيوغرافيّة وذلك في المقدّمة أو التّصدير أو من خلال شهادات ومقابلات أجريت مع الكاتب نفسه يؤكّد فيها وجود هذا التّشابه. وهذا في الحقيقة ما فعله الكاتب صنع الله إبراهيم في روايته السّيرة الذّاتيّة "تلك الرّائحة"، إذ لوحظ التّداخل والتّشابه بين شخصيّة البطل/ الرّاوي وبين شخصيّة الكاتب نفسه. إضافة إلى عوامل أوتوبيوغرافيّة كثيرة أشار إليها الكاتب في مقدّمة روايته أيضًا[3].

يعتمد أدب السّجون على البعد التّخييليّ الرّوائيّ المستمدّ من تجارب واقعيّة، لكنّه قد لا يعتمد بالضّرورة على التّجربة الشّخصيّة الذّاتيّة للكاتب نفسه. إذ ربّما يسرد الكاتب شهادة سجين آخر بأسلوب روائيّ مثلما فعل الطّاهر بنجلّون في روايته "تلك العتمة الباهرة"، أو قد يكون الكاتب هو من عاش تجربة السّجن لكنّها لم تكن بتلك الفظاعة الّتي صوّرها في روايته فيجمع بين تجربته وتجارب الآخرين[4]، مثلما فعل عبد الرّحمن منيف في "شرق المتوسّط"، والّتي نشرها عام 1975 ثمّ أتبعها بروايته" الآن.. هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى" في بداية

[1] الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة**، ص 502.

[2] للمزيد عن هذه الرّوايات انظر: الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون**، ص 297.

[3] الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة**، ص 503؛ انظر أيضًا:

Samia Mehrez, *Egyptian Writers between History and Fiction (*Cairo: The American University in Cairo Press, 1994), pp. 41-42.

[4] للمزيد عن نماذج أخرى انظر: الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون**، ص 292-301؛ 394-400.

التّسعينيّات. إذ يشار إلى أنّ منيفًا كان قد سجن بضعة أشهر فقط في السّجون العراقيّة، ولكنّه وجد نفسه ملزمًا بالكتابة عن السّجن مثلما عاناه الآخرون من وحشيّة وقسوة أشدّ ممّا عاناه هو نفسه، مؤكّدًا أنّه يشعر بالخجل لأنّه سجن لأشهر قليلة فقط مقابل أولئك الّذين سجنوا لعشر أو لخمس عشرة سنة، ولذلك شعر بأنّه مجبر أن يكتب عن كلّ هذا الخجل[1]. تعتبر روايته الأولى "شرق المتوسّط" أقرب إلى سيرته الذّاتيّة من "الآن هنا...أو شرق المتوسّط مرّة أخرى"، وذلك لأنّها أقرب إلى الفترة الزّمنيّة الّتي قضاها في السّجن. إضافة إلى أنّها كانت لا تزال في ذلك الوقت تعبّر عن مشاركة عاطفيّة عميقة وقادرة بذاكرتها القريبة على تصوير ملامح التّجربة مثل مشاعر الخوف والآلام الجسديّة والتّصوّرات والاشمئزاز والرّوائح وغيرها، والّتي لا يستطيع المرء وصفها إن لم يختبرها هو بنفسه وبجسده؛ فذكريات العقل يمكن خداعها لكنّ الجسد لا ينسى أبدًا[2].

تعتبر رواية "القوقعة" للكاتب مصطفى خليفة رواية سيرة ذاتيّة تتناول تجربة الكاتب داخل السّجون السّوريّة، مشيرًا في العنوان الفرعيّ إلى أنّها "يوميّات متلصّص"، فتتجلّى هذه التّجربة على شكل يوميّات وكأنّه يكتبها "الآن"، ساردًا كلّ تفصيل وواصفًا كلّ لحظة بدقّة وأمانة[3]. ومن الجدير ذكره أنّ الكاتب لم يشر إلى النّوع الأدبيّ على غلاف الكتاب، ولم يعرّفها

[1] Isabella Camera d'Afflitto, "Prison Narratives: Autobiography and Fiction". In: Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild, eds.:*Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature* (London: Saqi Books, 1998), pp. 148-149

[2] ن.م.

[3] كنّا قد أشرنا في دراستنا إلى أنّ الكاتب قد تراجع عن قوله بأنّ هذه الرّواية هي سيرته الذّاتيّة، فقد أعلن في فترة معيّنة أنّ هذه الرّواية سيرة ذاتيّة له لكنّه في مقابلة أخرى أجراها معه موقع CNN بالعربيّة يتراجع خليفة عن هذا بقوله إنّه ليس هو بطل الرّواية الحقيقيّ - وإن كان يعرفه بشكل وثيق- رغم كلّ ما قيل عن ذلك في السّابق عن كونها سيرة ذاتيّة فعلًا. ويقول إنّ خطأ نشأ بسبب تشابه ظروفه مع ظروف البطل لأنّ الكاتب أمضى بدوره سنين طوال خلف القضبان". ولهذا نعتقد أنّ تغيير أقواله نابع لأسباب رقابيّة جعلت الكاتب ينفي ما أعلن عنه سابقًا، علمًا أنّ هذا النّفي يتعلّق بهويّة البطل وليس بحقيقة سجن مصطفى خليفة، إذ أنّه سجن فعلًا بعد عودته من فرنسا ولمدّة تصل إلى ثلاثة عشر عامًا،

بأنّها "رواية"، بل تركها دون تحديد نوعها الأدبيّ. لكنّ النّاشر (دار الآداب) أشار إلى كلمة "رواية" على غلاف الرّواية الأخير بقوله: "رواية تسرد يوميّات شاب". إلّا أنّنا، وبعد البحث، وجدنا أنّها أقرب إلى كونها سيرة ذاتيّة من أن تكون رواية سيرة ذاتيّة، وذلك للتّطابق بين شخصيّة المؤلّف والرّاوي والبطل ثمّ توثيق الأحداث الحقيقيّة، رغم التّمويه في تسميتها "رواية"[1].

يعبّر الكاتب رفعت سعيد في روايته "البصقة"[2] عن الوحشيّة الّتي عاشها في السّجن، رغم أنّه لم يصفها بشكل مفرط[3]. أمّا عبد الرّحمن مجيد الرّبيعيّ فقد اعترف بعد العديد من السّنوات، وتحديدًا في عام 1989 فيما أسماه "اعتراف قابس" في تونس، أنّه هو كريم النّاصريّ بطل رواية "الوشم" الّتي بدأ كتابتها بعد أن أطلق سراحه من اعتقال دام عدّة أشهر، فيقول: "إنّ كريم النّاصريّ هو أنا ولكنّه ليس أنا أيضًا". "إنّ تجربتي الّتي عشتها منذ اعتقالي وحتّى إطلاق سراحي قد وردت في "الوشم"، ولكن بتصرّف، حيث حذفت ما حذفت وأضفت لأنّني كنت أكتب رواية لا سيرة ذاتيّة. رغم أنّي استعنت بالسّيرة الذّاتيّة كثيرًا. لقد شعرت بالقرف من حالتي ومن كلّ ما يجري وأردت الخروج فقط"؛ "لقد كنت شاهدًا على مأساة كريم النّاصريّ بطل الرّواية وعلى مأساة الآخرين ومعاناة شخصيّات أخرى دفع بها واقع الخطأ إلى المواقع الخطأ". هكذا تتحوّل الرّواية إلى "وثيقة دامغة" و"شهادة مبدع، هي شهادة حقّ". كما أورد مسألة نشر صورة كريم النّاصريّ الشّخصيّة وإعلانه البراءة من الحزب. ولكنّه في الحقيقة لم يكن منتميًا للحزب الشّيوعيّ بخلاف ما كان في الرّواية. ويقول

مؤكّدًا أنّ كافّة تفاصيل الرّواية حقيقيّة وموثّقة. ويقول إنّه لم يقم بإجراء أيّ تحوير في الأحداث إلّا في مواقع محدودة خلال مسيرة سجن بطل الرّواية الّذي لم يخرج إلى الحرّيّة إلّا بعد نجاح أحد أخواله في الوصول لمنصب وزير. وللمزيد عن هذه المسألة انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 298، انظر أيضًا: الرّواية السّوريّة "القوقعة" للكاتب مصطفى خليفة: http://www.fobyaa.com/?p=1135

[1] للمزيد انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 298.

[2] رفعت السّعيد، **البصقة** (دمشق: دار المدى، 2000).

[3] Peled, "Prison Literature", p. 70، انظر أيضًا: أبو نضال، **أدب السّجون**، ص 54.

عن هذا "جعلت من كريم النّاصريّ حزبيًّا ليكون مسار الأحداث أكثر ترابطًا، وليكون بالتّالي اعترافه وبراءته معناهما في إيصال الأحداث إلى ذروتها". "ومن هنا جاء اسم الرّواية، من الأثر الباقي الّذي لا يزاح. وهكذا تكون الوشم رواية فيها من السّيرة الذّاتيّة وفيها الكثير من التّفاصيل الحقيقيّة لحياة الرّبيعيّ ليتشابه كريم النّاصريّ مع الرّبيعيّ في كثير من الأمور والتّفاصيل"[1].

تكتب هيفاء زنكنة "في أروقة الذّاكرة"[2] ضمن رواية السّيرة الذّاتيّة، فيشير محمّد برادة إلى أنّ الكاتبة "لم تتقصّد الشّهادة تحديدًا، ولم تلغ الأدبيّ ومقتضياته التّشكيليّة لفائدة الشّجب والإدانة". كما تستخدم آليّة الكتابة على شكل يوميّات، موثّقة الأحداث بتواريخ وأيام، حيث تصف السّاردة من خلالها تجربتها في سجن النّساء ذوات الأحكام الثّقيلة. إنّها صفحات نافذة لا يمكن أن تكتبها إلّا امرأة مرّت من محنة تلك التّجربة. إنّها من النّصوص الّتي تندرج ضمن النّصوص المفتوحة القابلة لأكثر من قراءة وتأويل[3]. ويرى محمّد برادة أنّ السّيرة الذّاتيّة للطيفة الزيّات "حملة تفتيش.. أوراق شخصيّة" ليس فيها سرد خطّيّ تعاقبيّ ولا حرص على استنفاد وقائع وأحداث كلّ فترة من فترات حياتها، وإنّما استحضار لأحداث ومواقف ضمن هواجس وأسئلة يولدها الحاضر: حاضر الكتابة، حاضر استبطان الذّات ومحاولة استكناه اندفاعاتها وتوقّفاتها، مضيفًا أنّ شكل النّصّ قائم على تعدّد الكتابة داخل النّصّ وما يولد من حوار ضمنيّ ومن تبادل التّعليقات بين نصّ وآخر. يجمع بين السّرد والتّخييل والانتقاد والمونتاج، ويتيح خلق فضاء أوتوبيوغرافيّ[4]. وهذه البنية ليست مجرّد سيرة ذاتيّة، بل تجمع بين السّيرة الذّاتيّة وبين ما يمكن أن يقترب من حدود البنية الرّوائيّة والقصصيّة والتّداخل والتّناسخ بينهما. "إنّها بنية تشبه الحركة الحلزونيّة الإهليجيّة الّتي

[1] عبد الرّحمن مجيد الرّبيعيّ، **الوشم** (بيروت: دار العودة، 1972)، ص 177-182.

[2] هيفاء زنكنة، **في أروقة الذّاكرة** (لندن: دار الحكمة، 1995).

[3] محمّد برادة، **فضاءات روائيّة** (الرّباط: وزارة الثّقافة، 2003)، ص 111-115.

[4] ن.م.، ص 104- 109.

تتقدّم وتعود إلى الوراء لتتقدّم من جديد". "إنّها بنية أركستراليّة شبكيّة تجمع بين العلاقات العموديّة والأفقيّة، الطوليّة والعرضيّة في حركة بنائها"[1].

وعليه، إنّ أولئك الّذين كتبوا في أدب السّجون في جنس رواية السّيرة الذّاتيّة، إنّما فعلوا ذلك بعد تهجين رواياتهم ومزجها مع فنّ السّيرة الذّاتيّة، فتماهت شخصيّتهم بشخصيّة الرّاوي والشّخصيّة الرّئيسيّة، وجعلوا سيرتهم الذّاتيّة وتجاربهم في عباءة الرّواية، فكتبوا على أغلفتها "رواية"، ثمّ ألحقوها بما يثبت عكس ذلك، أي أنّها ليست إلّا سيرة ذاتيّة وتجربة خاصّة بهم أو بآخرين سمعوا منهم. الأمر الّذي يؤكّد أنّ أدب السّجون هو وليد تجربة حيّة، ولكنّهم سعيًا للحرّيّة بما يمنحه الشّكل الرّوائيّ، وتفاديًا للرّقابة يتوسّلون مبدأ التّلاقح الأجناسيّ والتّهجين والكتابة عبر النّوعيّة.

2.3. التّناصّ[2]

وجد بعض الكتّاب في العودة إلى التّاريخ واللّجوء إلى الموروث العربيّ الحلّ للبحث عن الأمان الّذي افتقدوه تحت براثن الاستعمار الجديد، استعمار الحركات الوطنيّة. لم تكن العودة إلى التّراث والماضي هروبًا، بل إحياء التّراث من أجل دمجه بالحاضر والمستقبل، من أجل معالجة الحاضر عبر اللّجوء إلى الماضي، فاعتماد الأشكال واللّغة والمواضيع والشّخصيّات من الماضي

[1] محمود أمين العالم، **أربعون عامًا من النّقد التّطبيقيّ: في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة** (القاهرة: دار المستقبل العربيّ، 1994)، ص 245، 249.

[2] التّناصّ مصطلح صاغته جوليا كريستيفا في السّتينيّات معتبرة كلّ نصّ امتصاصًا أو تحويلًا لنصوص أخرى. فهو نصّ منتج بمعنى أنّ النّصّ يتشكّل من خلال عمليّة إنتاج من نصوص أخرى مختلفة (جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 165). ولقد عمل جيرار جينيت على تطوير مصطلح التّناصّ وتمييز التّفاعلات النّصّيّة وعلاقات تداخل الأنواع فيما بينها. للمزيد من التّفاصيل عن التّناصّ وأنواعه انظر: جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 237-240؛ جيرار جينيت، **مدخل لجامع النّصّ**. ترجمة: عبد الرّحمن أيّوب (الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1986)؛ جوليا كريستيفا، **علم النّصّ**. ترجمة: فريد الزّاهي (الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1991)؛ سعيد يقطين، **انفتاح النّصّ الرّوائيّ** (بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1986).

هو محاولة لمقاومة الاحتلال المحليّ والخارجيّ والبحث عن الذّات، ومن أبرز هؤلاء جمال الغيطانيّ[1] في روايته **"الزّيني بركات"**[2] مرتدًّا إلى الوراء خمسة قرون، إلى عصر المماليك في مصر، من منطلق تطويع إبداعه تلافيًا للرّقابة. فعندما نشرت هذه الرّواية نشرت على أساس أنّها رواية تاريخيّة، ولكنّ الكاتب عبّر من خلالها عن مواقف سياسيّة لا تخفى على القارئ المثقّف. وكثيرًا ما صرّح أنّه التجأ إلى أسلوب التّناصّ ليخفي أفكاره الجريئة[3]. أراد الغيطانيّ أن يقدّم نقدًا لاذعًا لمصر النّاصريّة الّتي تشبه في وضعها السّياسيّ وخنق الحرّيّات ومصادرة الرّأي الآخر ما جرى قبلًا في العهد المملوكيّ، وفي فترة الزّيني بركات تحديدًا. وقد استخدم الغيطانيّ شخصيّة الزّيني المحتسب رمزًا لجمال عبد النّاصر. فضلًا عن أنّ حداثة الشّكل في هذه الرّواية تتجلّى في مذهب كتابتها الّذي يتميّز ببعدين: واقعيّ وآخر رمزيّ، يتجسّدان في توظيف الغيطانيّ للشّكل التّاريخيّ في الكتابة الرّوائيّة. فنلاحظ التّطابق التّامّ بين النّصّ الإبداعيّ والنّصّ التّاريخيّ، إذ يسوق المؤلّف نصّين: نصّه الخاصّ ونصّ "بدائع الزّهور في وقائع الدّهور" لمحمّد بن إياس في توازٍ يكشف التّشابه الّذي يجمع بين المعطيات الإيديولوجيّة والاجتماعيّة والثّقافيّة لحقبتين مختلفتين: مصر تحت النّظام المملوكيّ في زمن الفتح العثمانيّ، ومصر في زمن حلول الهزيمة عام 1967[4]. ومن خلال الخلط بين نصّ ابن إياس ونصّ الغيطانيّ يحدث التّفاعل بين البنية التّراثيّة وبنية الرّواية، فيكتسب النّصّ الرّوائيّ أبعادًا متعدّدة في وقت واحد. لم يسع الغيطانيّ إلى كتابة رواية تاريخيّة، بل حاول أن يدخل إلى جوهر الرّاهن العربيّ وقمع النّظم العربيّة. كما استلهم الخطب والرّسائل والفتاوى والتّقارير التّاريخيّة الّتي تعدّ ملمحًا في الكتابات التّاريخيّة. هذا فضلًا عن الاستلهام من الآيات القرآنيّة والأحاديث الشّريفة والتّاريخ العربيّ القديم والتّراث[5]. من هنا يمسي النّصّ

[1] Taha, *Arabic Minimalist Story*, p. 21.

[2] جمال الغيطانيّ، **الزّيني بركات** (بيروت: دار الشّروق، 1989).

[3] الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة**، ص 306-307.

[4] الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة**، ص 431.

[5] للمزيد عن رواية الزّيني بركات وتوظيف التّناصّ انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 320-323.

نصًّا متحرّكًا ذا حركة جدليّة. فتارة تتجّه الحركة نحو نصّ ابن إياس وتارة أخرى نحو الغيطاني، وتصبح رواية "الزّيني بركات" رواية إليغوريّة[1]، متعدّدة الدّلالات، تحمي نفسها من الرّقابة[2].

ومن جهة أخرى، يختار مجيد طوبيّا في روايته "الهؤلاء" أقنعة الفانتازيا والتّناصّ لينسج نظامه بعد أن قرأ بعض صفحات مصر الفرعونيّة القديمة. ويوظّف عبد الرّحمن منيف في عتبة مقدّمة روايته "شرق المتوسّط" تناصًّا هامًّا وهو اقتباس لعدد من البنود من الإعلان العالميّ لحقوق الإنسان[3]. أضف إلى محمّد الحسناويّ الّذي اعتمد في روايته "خطوات في اللّيل" على وقائع تاريخيّة موثّقة بتواريخ وأماكن وأسماء حدثت فعلًا في تاريخ سورية، تهدف إلى التّأكيد على قمع السّلطة وبطشها. فلا تخضع الرّواية للتّقسيم الرّوائيّ المألوف، ولكنّها تبدأ بوثائق رسميّة تتلوها مذكّرات تجرى من خلالها الوقائع. ممّا يجعل القارئ يقتنع بواقعيّة الرّواية[4]، إضافة إلى تناصّ الآيّات القرآنيّة والأحاديث الشّريفة، والشّعر القديم والحديث والشّعر الأجنبيّ "المترجم"، وبعض النّكات المضحكة والقصص القصيرة والرّسائل والقصص التّاريخيّة والتّراث الشّعبيّ[5].

اعتمد صلاح عيسى على وقائع ووثائق وشهادات في روايته "شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا" حيث استخدم قصاصات الصّحف وما فيها من أخبار وحوادث. يفقد البطل في هذه الرّواية وعيه ويهذي في معظم أحداث الرّواية. فيكثر الكاتب من متناصّاته ويذكرها بكثافة، ويربط بينها بعلاقات غير منطقيّة وغريبة، فيتخيّل البطل نفسه على علاقة مع شخصيّات

[1] للمزيد انظر: سماح إدريس، **المثقّف العربيّ والسّلطة- بحث في روايات التّجربة النّاصريّة** (بيروت: دار الآداب، 1992)، ص 160-164.

[2] Mehrez, *Egyptian Writers between History and Fiction*, p. 118

[3] منيف، **شرق المتوسّط**، ص 5-6.

[4] حلمي محمّد القاعود: "خطوات في اللّيل" ورواية السّيرة الذّاتيّة الإسلاميّة". رابطة أدباء الشّام. http://www.odabasham.net/show.php?sid=2060

[5] محمّد الحسناويّ، **خطوات في اللّيل**، ص 191-242،192، 251،249، 294، ص 214، 217، 219.

أجنبيّة من أزمنة وأمكنة مختلفة ومتباعدة. كما يوظّف أدباء وشعراء عربًا وكتبًا من التّراث والفكر العربيّ لتؤكّد كلّها حالة الهلوسة والهذيان الّتي تصيب البطل في ظلّ القمع والقهر، ولتؤكّد على الكابوسيّة والوحشيّة لهذا الزّمن[1].

لا غرو إذًا أن نجد مبنى الرّوايات مهشّمًا متشظيًّا كتعبير فنّيّ وشكليّ للواقع المتشظّي. فيضفي توظيف آليّة التّناصّ بهذا الشّكل المكثّف غموضًا واضحًا، مثلما تتعمّد الكاتبة حسيبة عبد الرّحمن في روايتها "الشّرنقة"، حيث تنهل الكاتبة متناصّاتها الكثيفة من الفكر والتّاريخ والدّين والأدب والفلسفة والتّراث العربيّ والغربيّ[2]. وحين تفقد السّجينة وعيها بعد حفلات التّعذيب القاسية تدخل إلى هلوسة شديدة، فتستغلّ الكاتبة هذه اللّحظات لتوظّف متناصّاتها العديدة وبأشكال غرائبيّة، فتتخيّل كوثر "نفسها عشتار تقطف شقائق النّعمان، تنتظر عودة أدونيس أو بعل.."[3]، "فيتسرّب الخيال مع أساطير الخلود لجلجامش، وعشتار ودماء أدونيس، اليباب.. إليوت.."[4]. وعندما تعود كوثر إلى المهجع بعد التّعذيب تلتمّ السّجينات حولها للسّؤال: "هاتي يا شهرزاد من ألف ليلة وليلة"[5]، وكأنّ حفلات التّعذيب والتّحقيق قصّة من قصص "ألف ليلة وليلة"؛ ليالي طويلة غرائبيّة بقصص عذاباتها.

وعليه، يؤدّي التّناصّ إلى تعالق النّصوص وتلاقحها وتداخلها واندماجها. الأمر الّذي يدعم قضيّة التّداخل النّوعيّ والكتابة العابرة للأنواع. كما يسهم في تعقيد النّصوص وغموضها، ويعمل على استنطاقها وعقد مقارنة بينها، يتواصل معها ويحاورها، فيثري النّصّ الجديد ويجعله قابلًا عدّة تأويلات ومنفتحًا على عدّة دلالات، وعلى القارئ أن يكون على قدر كافٍ

[1] انظر: صلاح عيسى، **مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا** (القاهرة: دار الهلال، د.ت.)، 39، 232، 19، 210 وغيرها.

[2] للمزيد انظر: حسيبة عبد الرّحمن، **الشّرنقة** (د.م: د.ن. 1999).

[3] ن.م.، ص 275.

[4] ن.م.، ص 46.

[5] ن.م.، ص 129.

من المعرفة والثّقافة لكي يتاح له أن يفهم النّصّ ودلالاته. هذا فضلًا عن أنّ التّناصّ يعمل على خلخلة مسار الحبكة التّقليديّ وتهشيم مبناها وتشويشها وانتهاك حدود الرّواية[1]. فهذا الدّمج للعناصر الأدبيّة من جنسين مختلفين ينتهك مبدأ الجنس الأدبيّ الصّافي ويجعل المفاهيم النّظريّة لتداخل الأجناس وحتّى اللّا جنس مفاهيم عمليّة قابلة للتّحقّق[2]. إنّ كلّ هذا يأتي تأكيدًا على التّعقيد والغموض وانعكاسًا للّا مألوف واللّا معقول الّذي وصل إليه هذا الزّمن، زمن التّشظيّ والقمع والعنف. وكأنّ النّصّ الحداثيّ يعلن عن عجزه وغموضه، وهذا ما يجعله انعكاسًا للإنسان في هذا الزّمان بعبثيّته وغموضه وتعقيدات حياته وعجزه. وهو من جهة أخرى يعلن عن عجز الكاتب ويعزله عن قدسيّته وسلطته، دافعًا القارئ إلى الدّخول في لعبة التّواصل مع النّصّ الأدبيّ على المستوى العاطفيّ ثمّ الذّهنيّ، وذلك في سبيل تثويره على واقعه وحمله على مراجعة هذا الواقع والعمل على تغييره. ولعلّ كلّ هذا لا يتنافى مع ماهيّة أدب السّجون وأهداف كتابته ومنهجيّته.

3.3. فنّ التّداعي الحرّ وتيّار الوعي[3]: التّوق إلى الحرّيّة في خلخلة البنية التّقليديّة

ليس الزّمان في أدب السّجون إلّا زمان القمع، وليس السّجن إلّا مكانًا لتحقيق هذا القمع وتنفيذه. وهذا هو البعد الزّمنيّ المتمثّل في الهدف الأساسيّ الأوّل من كتابة أدب السّجون: إنّه يكتب ليكون شاهدًا على زمن السّجن والقمع. وإذا كان السّجن- المكان هو مركز الحدث وبؤرة الفعل فإنّ الزّمن هنا شديد الحضور به، حيث يعتبر السّجن، برأينا، من أكثر الأمكنة الّتي يعي فيها الفرد كنه الزّمن وسطوة حضوره، لا بل من أكثر الأمكنة الّتي يعيش فيها

[1] نماذج عن روايات أخرى من أدب السّجون تعتمد التّناصّ انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 319-327؛ 404-409.

[2] Ibrahim Taha, "Swimming Againts the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana* (LVI, 2007), p. 216.

[3] للمزيد عن التّداعي الحرّ وتيّار الوعي في الكتابة عبر النّوعية انظر: جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص231-237.

الإنسان سؤال الزّمن بسؤال الحرّيّة. وبالمقابل يكون الوعي بالمكان ودلالاته على أشدّه في زمن السّجن، فـ"المكان في مقصوراته المغلقة يحتوي على الزّمن مكثّفًا"[1].

ليس زمان أدب السّجون ذلك الزّمان الطّبيعيّ الّذي نعرفه في المكان الطّبيعيّ؛ فالزّمن هنا يكتسب سماته من نفسيّة الشّخصيّة ومدى قوّة ثباتها وصمودها. ولمّا كان الإنسان يقاس بزمانه، بروحه وفكره، فإنّ عامل الزّمن سيكون من أقسى العوامل الّتي تتجلّى في السّجن، فيمرّ الوقت ثقيلًا بطيئًا وتفقد الأيّام أرقامها وأسماءها وتزيد شعوره بالوحدة. من هنا نشأ معاقبة السّجين بالسّجن الانفراديّ لأنّ استمرار حياته داخل الزّنزانة، وحيدًا بلا رفيق، وفي مكان معزول ذي تراتبيّة قاتلة وبظروف قاسية، كفيل بإدخال اليأس إلى نفسه: "فعندما تمكث طويلًا وحدك في مثل هذا الجحر فإنّك ترتبك وتفقد قدرتك على الإحساس بالزّمن وعلى تمييز الاتّجاهات، ويختلط الماضي بالحاضر والوهم بالواقع وتظنّ أنّ الأيّام أعوام"[2]. "في كلّ مكان يمضي بك الزّمان إلّا في الزّنزانة أنت تدفعه. قطعة من حجر صلد تزحزحها أنت بإرهاق شديد"[3]. وبعض السّجناء منذ لحظة دخولهم السّجن تتوقّف سنوات أعمارهم، لا يتقدّمون في السّن. إذ يقفون ناحية العدم، هناك حيث لا وجود للزّمن[4]. أمّا في لحظات التّعذيب فيصبح الزّمن أشدّ وطأة "وثقيلًا.. ثقيلًا"[5]. فكلّما دارت الأيّام في السّجن شعر السّجين أنّ عمره لم يعد يقاس بالسّنين، بل بالمشاعر والأحاسيس. فمنذ لحظة دخول السّجين السّجن يمسي رهينًا به. أمّا حين تكون الزّنزانة تحت الأرض فيمسي اللّيل الزّمن الأبديّ الّذي يغلّف

[1] غاستون باشلار، **جماليّات المكان**. ترجمة: غالب هلسا (بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، 1984)، ص 39.

[2] مجيد طوبيّا، **الهؤلاء** (العراق: مكتبة غريب، 1976)، ص 71-72.

[3] السّعيد، **البصقة**، ص 149.

[4] الطّاهر بنجلّون، **تلك العتمة الباهرة**. ترجمة: بسام حجّار (الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، 2015)، ص 13.

[5] مصطفى خليفة، **القوقعة- يوميّات متلصّص** (بيروت: دار الآداب، 2008)، ص 15.

حياة السّجناء، هو "عالمهم ومقبرتهم"، "فما كان اللّيل يهبط، بل كان هناك مكتنفًا طوال الوقت، لا نور ولا ضياء"[1].

تبرز في السّجن مفارقة جليّة ترتكز على سؤال الحرّيّة وصراع السّجن، فإذا كان السّجن يشكّل من جهة استلاب الحرّيّة وتقييد حركة السّجين الجسديّة فإنّ السّجين بالمقابل يستطيع تبديد عزلة هذا المكان بخياله وأفكاره، فيصبح حرًّا بخياله في مكان مقيّد مغلق، مكتشفًا قدرته على كسر القيود المكانيّة والتّحرّر عبر حركته الفكريّة والذّهنيّة، ثمّ الانطلاق خارج هذا المكان. وعليه، ليس غريبًا على هذه الشّخصيّات المهشّمة، الرّهينة لهذا الزّمن القبيح، أن تبحث عن زمن آخر، فتنفصم عن الزّمن الخارجيّ وتعيش زمنًا نفسيًّا يمنحها القدرة على التّحرّر من قيود السّجن المغلق. ولذا تعتمد روايات السّجن على زمنين متصارعين هما: زمن السّجن (الزّمن الخارجيّ) وزمن الحرّيّة (الزّمن النّفسيّ)؛ الزّمن الخارجيّ الموضوعيّ- زمن السّجن البائس الّذي يقاس بالدّقائق والسّاعات ويدرك بالحركة في المكان المغلق، مقابل الزّمن النّفسيّ الشّعوريّ الدّاخليّ- زمن الحرّيّة والأحلام والذّكريات في أمكنة متعدّدة مفتوحة ومتداخلة. إنّ الزّمن الخارجيّ هو زمن ثابت، هو ملك السّجن والسّجان ومتآمر معهما. أمّا الزّمن النّفسيّ فهو زمن السّجين الّذي يتدفّق بسيولة وبتحوّل دائم بحركة الوعي الحرّة، وذلك باستحضار الماضي، بالعودة إليه وجلبه إلى الحاضر، ثمّ تأمّل الحاضر والحلم بالمستقبل، حتّى تهاجر الرّوح هذا المكان وتبني لها قوقعة مغايرة في زمن نفسيّ متخيّل. إنّها رحلة زمنية تعويضيّة حرّة طالما رحلة الجسد غير ممكنة، يبحث عن أيّ شيء يلهيه ذهنيًّا ويقتل من خلاله عدوّه الوقت، فتحقّق له التّوازن الدّاخليّ الّذي سلب منه وتجعل لحياته معنى بعد أن ظلّلها الموت والعنف. وحتّى يتمّ الانفتاح للوعي والخيال، ويعملا كردّ فعل طبيعيّ على هذا القيد الجسديّ، يجب الانتقال من القصّ الخارجيّ إلى القصّ الذّاتيّ الدّاخليّ من خلال تيّار الوعي. عندها يصبح الذّهن وعاء يستوعب هذه القمعيّة فيخفّف من وطأتها بالأفكار والخيالات ومناجاة النّفس. فلمّا ازداد اهتمام الرّوائيّين بالزّمن النّفسيّ على حساب الزّمن

[1] بنجلّون، **تلك العتمة الباهرة**، ص8.

الخارجيّ في العمل الرّوائيّ الحداثيّ زاد اهتمامهم باستخدام وسائل فنّيّة تتناسب مع اهتمامهم بالزّمن الدّاخليّ وأهمّها تيّار الوعي، بآليّاته وميزاته المختلفة: المونولوج الدّاخليّ والمناجاة والتّداعي والاسترجاع الحرّ والحلم.

لا شكّ أنّ رواية السّجن في تداخلها الزّمنيّ بين الحاضر والماضي تؤكّد أنّ الماضي لا يزال يتعامل مع شخصيّة سّجين ويؤسّس حياتها الحاضرة. إذ يهيمن هذا الماضي بقمعه وسجنه على حاضر السّجين، ويربكه إرباكًا مستمرًّا على حساب الحاضر، فيغرّبه عن واقعه، غير قادر على التّصالح معه، فيستحبس ويحمل السّجن داخله حتّى بعد خروجه منه، وكأنّ ماضيه الّذي عاش خلاله القمع في السّجن سيستمرّ في اضطهاده واضطهاد حاضره. حين يكون في السّجن فإنّه سيتذكّر الماضي/ سنوات الحرّيّة، فيعود إليه في زمن السّجن/ الزّمن الحاضر كملاذ يمنحه الأمل والصّمود. يدخل في بوتقة صراع جدليّات الزّمان والمكان، ويقوم باستدعاء ذاكرته وإعادة النّظر في حياته وماضيه السّياسيّ، فيمزج بين الأزمنة والأمكنة، ثمّ يوغل في الزّمن الحاضر، لتصوّر حياة البطل في السّجن ووقائع تعذيبه، ثمّ ترتدّ إلى الزّمن الماضي بحركة الرّواية الحاضرة وتقدّمها مع يوميّات السّجن والعذاب. هكذا يتعرّض الزّمن لرفض التّسلسل المنطقيّ بمعناه التّقليديّ المرتبط بالواقع الخارجيّ، بل يكون منكسرًا متقطّعًا، متشابكًا مفتّتًا، وليس زمنًا تصاعديًّا متواصلًا. الأمر الّذي يكسر الحبكة التّقليديّة ويهشّمها فيتهشّم كلّ شيء تمامًا كما تتهشّم الحياة داخل السّجن. لذا لا بدّ أن يحتاج أدب السّجون إلى أسلوب آخر يحتوي هذا التّهشيم والتّشظّي بعيدًا عن الأسلوب التّقليديّ. ولمّا كانت تجربة السّجن تجربةً خاصّةً بمكانها وزمانها فلا بدّ أن تقدّم خصوصيّة معيّنة بالأسلوب والشّكل، تتوق إلى الحرّيّة وتتمرّد على الشّكل التّقليديّ، محطّمة الثّوابت الكتابيّة الشّكليّة.

لا شكّ أنّ استخدام تيّار الوعي يستدعي استخدام الضّمير المتكلّم الّذي من شأنه أن يفسح للبطل الحديث عن نفسه وأحاسيسه وأفكاره. ولقد لاحظنا هيمنة ضمير المتكلّم على أدب السّجون حيث يكون البطل السّجين هو الشّخصيّة المركزيّة وهو السّارد بالضّمير الأوّل ممّا يمكّنه من تقديم رؤية متكاملة لتجربته الذّاتيّة. إذ لن يكون هناك أقدر منه على وصف هذه

التّجربة، بكلّ ما فيها من مشاعر، أو تصوير الأحاسيس كالخوف والكرب، أو ما يحفّز الإدراك الجسديّ مثل الرّوائح والاشمئزاز والجوع والّتي لا يمكن لأحد وصفها إلّا إذا عاشها وأدركها بجسده[1]. الأمر الّذي يوضّح اعتماد أدب السّجون على فنّ الاعترافات والسّيرة الذّاتيّة. من هنا يمنح استخدام الرّاوي ضمير المتكلّم القدرة على التّخيّل واستغلال آليّة المونولوج والاسترجاع ليتحرّر من قيود السّجن ويخترق عالم السّجن سعيًا إلى زمن آخر لا يدركه إلّا بالوعي والمخيّلة، هو عالم الحرّيّة، معبّرًا عن أحاسيسه ومواقفه بطريقة مباشرة لتبدو أقرب إلى الاعترافات، حتّى يظنّ القارئ أنّه أمام سيرة ذاتيّة ووقائع حقيقيّة، ويكون وقع الضّمير الأوّل على القارئ أكبر من وقع الضّمير الثّالث (الغائب) عليه. إذ يرتبط الضّمير الأوّل بقول الحقيقة والصّدق بينما يرتبط الغائب بالمتخيّل[2].

من هنا، يسير نصّ أدب السّجون في مسارين متناقضين يقومان على التّضادّ: الماضي والحاضر، الواقع والحلم، الوعي واللّا وعي. وقد نجد قلّة الحدث الخارجيّ واتّجاه الكاتب إلى الحركة الدّاخليّة الذّهنيّة كرواية "تلك الرّائحة"، على سبيل المثال لا الحصر، والّتي وقعت أحداثها في فترة زمنيّة قصيرة. فهي رواية بلا حدث؛ ينمو ويتطوّر باستثناء حركة الرّاوي وانتقالاته ومواقفه مع الآخرين وذكرياته في السّجن. يسرد الرّاوي، وهو البطل، بضمير المتكلّم. وهذا ما يسمّى بتمييع الحدود بين سلطة الرّاوي وسلطة البطل[3]. لا ترسم الرّواية حبكة بالمعنى التّقليديّ للكلمة، بل حكايات مختلفة تظهر كاللّوحات في لمحات سريعة وأفعال دقيقة. تعتمد على الاسترجاع والتّداخل بين الأزمنة والأمكنة حتّى تغيب فيها الحبكة وتقوم على تهشيم الزّمن بسبب اعتمادها على خطّين زمانيين متقاطعين، الماضي والحاضر[4]. ويستخدم الكاتب في سبيل ذلك الطّريقة الطّباعيّة الشّكليّة الّتي تعتمد على تغيير لون الحرف وحجمه

[1] d'Afflitto, "Prison Narratives", p. 149.

[2] Taha, "Swimming Againts the Current", p. 204.

[3] طه،"الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة"، ص 367.

[4] الباردي، **الرّواية العربيّة والحداثة**، ص131، 250.

في الطّباعة. إنّ هذا التّهشيم في الحبكة ما هو إلّا سعي إلى الحرّيّة في الرّوح من خلال الشّكل، فيغوص الرّاوي في النّصوص التّحتيّة (ما طبع بالخطّ العادي غير الثّخين) في الأحلام والطّفولة والمراهقة، لتمسي أكثر حرّيّة من تلك الّتي يقوم بها في النّصّ الأصليّ (الخطّ البارز الثّخين والمشدّد)، فهي مقيّدة مكانًا وزمانًا، وكأنّ النّصوص التّحتيّة تتحدّى قيود النّظام على حرّيّة الرّاوي المكانيّة والزّمانيّة[1]. هكذا كان صنع الله يبحث عن التّمرّد على القيم والتّقنيّات الفنّيّة للرّواية التّقليديّة وبدء اتّجاه فنّيّ جديد.

تستدعي الاسترجاعات والارتدادات في تيّار الوعي أسلوب القطع والفجوات أو الحلقات المفقودة زمانيًّا ومكانيًّا. ففي رواية "الوشم" لعبد الرّحمن مجيد الرّبيعيّ يراوح الزّمان كذلك بين زمنين: الماضي والحاضر؛ زمن الحكاية وزمن الخطاب. يخضع السّرد إلى تقطيع زمنيّ دقيق متواصل. كما أنّ السّرد لا يحمل وسائل لغويّة تنبيهيّة تشير إلى الانتقال من لحظة زمنيّة إلى أخرى، ذلك أنّ المقاطع السّرديّة تتراكب تراكبًا مباشرًا بدون وسائط تبريريّة أو تفسيريّة[2]. لقد زاوج الرّبيعيّ بين أسلوبين في هذه الرّواية، مستعملًا للتّمييز بينهما الطّريقة الطّباعيّة الشّكليّة، والّتي تعتمد على تغيير لون الحرف وحجمه في الطّباعة[3]، كرواية "تلك الرّائحة". فينتهج مبنى خاصًّا يقسمه بين الضّمائر الثّلاثة، ومن هنا لجأت الرّواية إلى التّقطيع مستندة إلى مجموعة لقطات- كما يحصل في السّينما- ولا تترادف اللّقطات بل تنتقل من الماضي إلى الحاضر. وبهذه الطّريقة - كما يقول- "كانت محاولة منّي لتحطيم السّرد التّقليديّ التّصاعديّ والضّمير الواحد- الغائب غالبًا- الّذي كتبت فيه معظم النّصوص الرّوائيّة العربيّة"[4].

[1] للمزيد عن الرّواية انظر الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 312-313.

[2] محمّد الباردي، **إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة** (تونس: مركز النّشر الجامعيّ، 2004)، ص 87.

[3] للمزيد عن هذا انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 311.

[4] عبد الرّحمن مجيد الرّبيعي، **من سومر إلى قرطاج** (تونس: دار المعارف للطّباعة والنّشر، 1997)، ص 184.

إنّ هذا المزج والتّداعي بين عالم الحرّيّة وعالم السّجن، الخيال والواقع، اختلاط الأزمنة والأمكنة وتداخلهما تحقّق للبطل نوعًا من التّوازن النّفسيّ خوف الانهيار. ويلعب الحلم دورًا بارزًا في هذه الرّوايات، فيوظّفه صلاح عيسى في روايته "مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا" بدرجة عالية من الذّكاء. فالتّركيب المعقّد لشخصيّة البطل المصابة بمرض الانفصام أتاحت للكاتب، باعتماده على تيّار الوعي وعلى التّخيّلات والذّكريات والحلم، اختراق الواقع والزّمن وبأجواء الهلوسة والخيال من خلال تقمّص أدوار مختلفة في مراحل زمنيّة متباعدة، تداخل الأحداث والأزمنة والأمكنة فيما بينها دون منطق أو قواعد، استحضار شخصيّات من عصور مختلفة في اللّحظة ذاتها لتشترك بالأحداث دون منطق كذلك، كلّ هذا أسهم في غموض الرّواية وتهشيمها. وممّا يزيد من تهشيم الرّواية كثرة المتناصّات والشّخصيّات والوثائق والأخبار وقصاصات الجرائد وغيرها ممّا يقحمه الكاتب في نصّه فيجعله أقرب إلى الإغراب والفانتازيا واللّامنطق. الأمر الّذي أدّى إلى تهشيم المبنى التّقليديّ واختلاط الأحداث ببعضها البعض[1].

نجد هذا التّركيب الفنّي في السّرد الرّوائيّ المتداخل زمنيًّا ومكانيًّا عند عبد الرّحمن منيف في روايتيه "شرق المتوسّط " و"الآن.. هنا". إذ استخدمت "شرق المتوسّط" التّداعي عبر نسق زمنيّ متقطّع تجاوز الحبكة التّقليديّة، ومضى ضمن تيّارات الوعي ونقلات الذّاكرة إلى الوراء وتداخلات في ذهن رجب بين لحظات زمنيّة متفاوتة، تسرد الأشياء والأحداث وترتّب حسب ورودها إلى الذّهن لا حسب ترتيبها الخارجيّ. فلا بدّ من الإشارة إلى أنّ منيفًا كان قد أعلن في روايته على لسان رجب عن نهجه في الكتابة في آليّة ميتاقصّيّة جليّة. إذ أكّد أنّه لا يريد لروايته أن تكون ذات زمن خاصّ، "وأن تتحدّث عن أمور هامّة والأفضل مزعجة.. ألّا يكون لها زمن"[2]. تقوم روايتا عبد الرّحمن منيف على كسر السّرد وما يفرضه الاسترجاع والتّداعي وسرد وقائع السّجن والتّعذيب والمونولوج من تهشيم وتفتيت. ولعلّ زمن القصّ في رواية

[1] للمزيد انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 315-316.

[2] منيف، **شرق المتوسّط**، ص 134.

شرق المتوسّط، بعد أن يغادر رجب السّجن، وهو زمن الحرّيّة، قصير جدًّا، فضاؤه المكانيّ هو المنفى. فلا حرّيّة إلّا خارج الوطن. أمّا زمن الوقائع فهو زمن السّجن، حيث يسترجعه رجب عبر زمن القصّ الّذي يبرز ثنائيّة الحرّيّة- القمع. ولا تختلف "الآن.. هنا" عنها، إذ أن سردها يبدأ لحظة خروج عادل الخالديّ من السّجن ويسافر طلبًا للعلاج فيلتقي هناك بطالع العريفيّ، فيسير زمن القصّ في براغ. ويموت طالع فيغزو زمن الوقائع، زمن السّجن السّرد، حيث يقرأ عادل ما كتبه طالع[1].

يلجأ إسماعيل فهد إسماعيل في تقنيّاته إلى الاستفادة من هذه التّقنيّات في روايته "الحبل"[2]، إذ يستخدم ثلاثة مستويات زمنيّة: الزّمن المباشر أو الرّاهن، الزّمن القريب، ذكريات الطّفولة وذكريات السّجن، هذه الأزمنة تتداخل في لحظة واحدة. أمّا رواية هيفاء زنكنة "في أروقة الذّاكرة"[3] فيتشظّى بناء الأزمنة والأمكنة فيخلخل بنية يمكن أن نسمّيها رواية متكاملة في افتقاد هارمونيّ التّوافق بين بعدين أحدهما واقعيّ وثائقيّ، وآخر خياليّ لا يحلّ فيه ولكن يبقى خارجه. وعمليّة التّوافق محض تكنيك جعل من هذا العمل أقرب إلى مشروع روائيّ تناثر في خاطرات موزّعة. فليس هناك شخصيّات تنمو داخل تركيبة روائيّة ولا أحداث تكتمل في ترابطها[4]. تعتمد حبكة الرّواية على التّقديم والتّأخير والذّكريات وتقطيع الأزمنة والأحداث[5].

لعلّ لجوء رواية القمع إلى هذا التّداخل في زمكانيّة الرّواية وأحداثها يعود إلى كثافة التّجربة وحجم المعاناة الّتي يعيشها الرّوائيّ لحظة إبداعه الفنّيّ وهو يستحضر تجربة السّجن بكلّ آلامها. الأمر الّذي يجعل المسافة الزّمنيّة والمكانيّة بين زمن الرّواية وزمن كتابتها يتقلّص إلى

[1] عبد الرّحمن منيف، **الآن... هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**، ط 5، (بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2004).

[2] إسماعيل فهد إسماعيل، **الحبل** (دمشق: دار المدى للثّقافة والنّشر، 1996).

[3] هيفاء زنكنة، **في أروقة الذّاكرة** (لندن: دار الحكمة، 1995).

[4] الشّيخ – حشمة، **أدب السّجون**، 402-403.

[5] ن.م.

حدّ الاختفاء، فيما تتشابه على مستوى المكان حالة السّجن والقمع بين السّجن الصّغير والسّجن الكبير. وعليه، تتأكّد لنا جدليّة البحث عن الحرّيّة وكسر قيود السّجن- المكان في روايات أدب السّجون. وكأنّ تفتيت الحبكة التّقليديّة والبحث عن الحرّيّة على صعيد الشّكل الفنّيّ هو انفتاح وحلم بالحرّيّة على صعيد المضمون، أو كأنّ كسر الحبكة التّقليديّة ما هو إلّا انعكاس للرّوح المنكسرة والتّوتّر والصّراع الدّاخليّ الّذي يعيشه السّجين في خضمّ هذه التّجربة المريرة، وتعبيرًا عمّا يدور في وعيه، ومحاولة لكسر مبنى السّجن وشكله الهندسيّ الثّابت، وكأنّه لا بدّ للكاتب من اختراق النّصّ والتّمرّد عليه من الدّاخل ببحثه عن شكل خاصّ يتماهى مع توق السّجين إلى الحرّيّة الّتي سلبت منه، وصراعه مع هذا المكان- السّجن الّذي هو ضياع وتشرذم وتشويه.

4.3. فنون الملصقات والكولاج والمونتاج والسّينما

تعتمد روايات أدب السّجون كذلك على توظيف عمليّات المونتاج والكولاج والرّسم والتّقنيّات السّينمائيّة والتّصوير الفوتوغرافيّ والوثائق والقصاصات وغيرها، فيستخدمها الكاتب بحثًا عن حرّيّة النّصّ وتقويضًا للقمع الّذي يعيشه، وتورية وتمويهًا للرّقابة. فيستخدم صنع الله إبراهيم تقنيّة السّيناريو والسّينما في رواية "تلك الرّائحة"، متأثّرًا بالأفلام السّينمائيّة الّتي تؤدّي إلى خلخلة البنى السّرديّة التّقليديّة وزعزعة طقوس التّلقّي[1]، ليضطرّ القارئ عبر الصّفحات الّتي غلب عليها المونولوج الدّاخليّ والتّداعي الحرّ تتبع حركة وعي الرّاوي/ البطل عبر الزّمان، والانتقال معه من خلال الارتداد والتّداعي. الأمر الّذي يعكس تداخل الأفكار والمشاهد وتداعيها فتظهر أمامنا كلقطات على حدود "الشّاشة". بينما اعتمد صلاح عيسى في روايته "مجموعة شهادات ووثائق.." على قصاصات الصّحف الّتي تعكس الواقع القمعيّ، موثّقة بالتّواريخ والعناوين[2]. استخدم عيسى هذه القصاصات بالتّقنيّة الحداثيّة الكولاج (القصّ واللّصق) في

[1] جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 105.

[2] عيسى، **مجموعة شهادات ووثائق**...، ص 69-71، 75-77 ،80، 85-87.

الفنّ التّشكيليّ[1]، مصرّحًا في آليّة ميتاقصّيّة في مقدّمة روايته سبب اعتماده على الكولاج المحكم بين السّرد القصصيّ وأخبار الصّحف بقوله عنها "إنّها وثيقة": "كانت الفكرة في البداية تدور حول قصاصات صحف وخطابات ومحاضر وصور ونصوص مختلفة، دور المؤلّف فيها مجرّد أن يختار وأن يصنّف ويرتّب بغية أن تتكلّم الوثائق بنفسها وتقول كلّ دلالاتها"[2].

إذا كان الكاتب قد تكبّد مجهودًا كبيرًا في كتابتها وترتيبها فإنّ وظيفة القارئ في سرد يقوم على الكولاج ليست مهمّة سهلة، فهو يقوم برأب الصّدع بين الجذاذات المختلفة من ناحية وإجراء عمليّات المقارنة والمفارقة بينها، ومن ناحية ثانية ربط هذه الأخبار والتّقارير مع النّصّ السّرديّ. وهكذا تصاب عمليّة السّرد بمفهومها التّقليديّ في الصّميم، إذ أنّ الرّاوي في المقاطع السّرديّة ليس هو الرّاوي نفسه في جذاذات الصّحف، أمّا منظّم جذاذات الصّحف وجامعها فهو المؤلّف نفسه[3].

يلجأ عبد الرّحمن مجيد الرّبيعيّ إلى أسلوب "المونتاج" السّينمائيّ في روايته الوشم معتمدًا لقطات سينمائيّة يقدّم عبرها صورًا شتّى لمسيرة كريم النّاصريّ. ويعترف الرّبيعيّ أنّ تركيب اللّقطات في "الوشم" لم يظلّ تركيبًا سينمائيًّا فقط، بل جعله" كولاجًا" أو لصقًا بلغة الرّسّامين[4]. وفي رواية "الهؤلاء" يتحوّل مجيد طوبيّا إلى كاتب تحقيق صحفيّ يستخدم نصوصًا من كتب التّاريخ، ثمّ أسلوبًا فنّيًّا يقترب من الرّيبورتاج الصّحفيّ. وهذا التّركيب الفنّيّ ينسجم مع مضمون الرّواية وموضوعها من زاويتين: الأولى: الطّابع السّياسيّ التّجواليّ على مخافر أيبوط وما يحتاجه من أسلوب صحفيّ للتّغطية. الثّانية: إعطاء العمل الطابع الوثائقيّ. ولهذا يستخدم العناوين الفرعيّة وتقسيم الأحداث إلى فقرات قصيرة على طريقة الرّيبورتاجات، كما استخدم

[1] للمزيد عن تقنيّة الكولاج انظر: جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 104-105.

[2] عيسى، **مجموعة شهادات ووثائق**...، ص 7-12.

[3] محمود غنايم، "العبر نوعيّة في الأدب العربيّ الحديث: سقوط العصمة والقداسة عن الفنّ القصصيّ". **الكرمل**. العددان 23-24، (حيفا: جامعة حيفا، 2002-2003)، ص 204- 205.

[4] الرّبيعيّ، **من سومر إلى قرطاج**، ص 184-185.

التّصوير الكاريكاتوريّ عند وصف الهؤلاء والرّجل المضغوط، الأمر الّذي جعل الرّواية تنتمي إلى أسلوب الفانتازيا والكوميديا السّوداء[1].

أمّا هيفاء زنكنة فقد كتبت روايتها "في أروقة الذّاكرة" على شكل رسائل على لسان صديقتها، جمعتها بين السّرد والتّخييل والمونتاج. فسلكت إلى ذلك طريقة الكتابة بالكاميرا السّينمائيّة توزّع اللّقطات على نوعين: لقطات اشتماليّة "بانوراميّة" ولقطات عمقيّة. في الأولى تصف الأمكنة والشّخوص والمناخ بسرعة واقتصاد. وفي الثّانية تتمثّل عند شخص أو حادثة أو ذكرى[2]. وتحدّد روزا حسن جنس روايتها "نيغاتيف من ذاكرة المعتقلات السّياسيّات" بأنّها "رواية توثيقيّة" حيث أشارت إلى ذلك في غلاف الرّواية، ثمّ تبيّن في المقدّمة والّتي جعلتها على شكل وثيقة أنّ كتابها توثيق وتدوين لجزء من تاريخ نسويّ سياسيّ غيّب طويلًا كما غيّبت تجربة المعارضة عمومًا وبمختلف أطيافها"[3]. تعتمد روايتها التّوثيقيّة هذه على قصص عدّة سجينات أجرت معهن مقابلات وتحقيقات عن تجربتهن في السّجن، تعرف في الهوامش هويّتهنّ السّياسيّة وسبب اعتقالهنّ ومدّة الاعتقال، ثمّ تتطرّق إلى طرق تعذيبها أو حوادث حدثت معها في السّجن. وتنهي الرّواية بثبت المعتقلات المذكورات في الكتاب. تشكّل هذه الوثيقة شهادة مهمّة عن تجربة السّجن. فتنتهك روزا حسن حدود الرّواية الّتي أسمتها بـ "الرّواية" وتخرج عن قالبها التّقليديّ لتستعير قالب الشّهادة والوثيقة والمقابلات. توضّح الكاتبة في المقدّمة أنّها اختارت الكتابة ضمن "الرّواية التّوثيقيّة على الرّغم من أنّ التّوثيق عكس التّخييل، وأنّ الدّروب فيه تكون مرسومة قبل البدء بالكتابة. وبالتّالي فالعالم التّخييليّ في التّوثيق محدّد بمسارب لا يحيد عنها، بنهايات منجزة سلفًا، وبشخصيّات معروفة ومؤطّرة خارج تطوّر لغويّ ينبغي أن يكون حرًّا، وخارج تنويعات السّرد والحكاية يعبث بهما الخيال

[1] الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 329.

[2] برادة، **فضاءات روائيّة** ص 113.

[3] روزا حسن، **نيغاتيف من ذاكرة المعتقلات السّياسيّات**. (القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008)، ص 14.

الخلّاق. ولهذا كان عليها أن تضحّي بروعة التّخييل الرّوائيّ مقابل حفظ الحقيقة أو لنقل بمعنى أدقّ حفظ التّجربة[1].

5.3. البوليفونيّة- تعدّد الأصوات

مع تطوّر الرّواية الحديثة تتفتّت سلطة الرّاوي وتتجزّأ، فقد يعطي الكلمة للشّخصيّات، وقد يتقلّص دور الرّاوي ويصعب تلمّسه بوضوح، فيدخل القارئ في تعامل مباشر مع الشّخصيّات وليس مع الرّاوي، ويترك الشّخصيّات تتحدّث ويظلّ غائبًا. أمّا في مواقع السّرد فيعود ليمارس سلطته في سرد الحدث ليكون وسيطًا بين المؤلّف والشّخصيّات[2]. ويأتي تعدّد الأصوات كرفض واعٍ وشامل لأساليب القصّ التّقليديّة بما في ذلك القصّ المتسلسل ومفهوم السّلطة/ الكاتب/ الرّاوي الكلّيّ العامّ. من الواضح أنّ هناك علاقة بين تعدّد الأصوات والدّيمقراطيّة؛ ويعني به استعداد المؤلّف لأن ينبذ أحاديّة الجانب الّتي تتّسم بها عادة الدّولة الشّموليّة واستعداده كذلك لتقبّل آراء غيره. فتقنيّة الأصوات المتعدّدة كشكل من أشكل الكتابة التّخييليّة الحداثيّة، هي الأخرى مخترقة بالأيديولوجيا. فتبرز آراء الرّوائيّ وتحطّم هيمنة السّلطة الحاكمة لتنصبّ مكانها هيمنة رمزيّة هي هيمنة المؤلّف الضّمنيّ[3]. فتقوم رواية "الزّيني بركات" على تعدّدية صوتيّة تسمح لنا برؤية الأحداث من منظورات مختلفة، فيجري الكلام على ألسنة شخصيّات مختلفة، ويتحوّل نصّ ابن إياس من نصّ ذي الصّوت الواحد إلى نصّ متعدّد الأصوات عند الغيطانيّ[4].

ولعلّ روايتي منيف "شرق المتوسّط" و"الآن.. هنا" من الرّوايات الّتي اعتمدت على الأصوات الرّوائيّة وتمييع سلطة الرّاوي لبناء شكل فنّيّ جديد، وهو الشّكل الّذي أشار إليه منيف في روايته "شرق المتوسّط" على لسان "رجب" بآليّة ميتاقصّيّة: "أن يتكلّم عدد من النّاس في

[1] ن.م.، ص7-8.

[2] جابر، **الكتابة عبر النّوعيّة**، ص 129-130.

[3] إدريس، **المثقّف العربيّ والسّلطة**، ص 164-167.

[4] الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 311.

وقت واحد وبأصوات مختلفة. وبعد أن يتكلّموا، دون رابط، دون نظام، ليكن أيّ شيء.. هل ما قالوه رواية أم هذيان.. لا يهمّ"، "أريدها أن تكون جديدة، بكلّ شيء، أن يكتبها أكثر من واحد، وفيها أكثر من مستوى، ألا يكون لها زمن.."، "فإذا ارتبط الموضوع أيضًا بالأزمان العديدة أصبح شيئًا جديدًا.. يلزم أن يقول كلّ واحد، أن يقول كلّ شيء بغضّ النّظر عن القواعد. وبهذه الطّريقة ننتهي إلى شكل جديد"... "الطّريقة الجديدة في الكتابة"[1]. إنّ هذه الطّريقة الجديدة الّتي ذكرها في روايته على لسان شخصيّة "رجب" تفسّر نهج منيف في اعتماده على صوتين في روايتيه، حيث يكون صوتا رجب وأنيسة في رواية شرق المتوسّط، وطالع العريفيّ وعادل الخالديّ في رواية "الآن.. هنا". وبهذه الثّنائيّة المتضافرة في بنية الرّواية بين رجب وأنيسة تبرز المأساة على أنّها ليست مأساة رجب وحده الّذي سقط واستشهد وتطهّر، وإنّما هي كذلك، وعلى المستوى نفسه مأساة أنيسة. أمّا روايته الثّانية فتقوم على صوتين لعادل الخالديّ وطالع العريفيّ، حيث يكون لكلّ منهما فصل مستقلّ عن الآخر؛ نصّ مستقلّ يسجّل فيه طالع العريفيّ معاناته في سجون بلده موران، يتلوه فصل آخر يفضي فيه عادل الخالديّ بمعاناته في سجون بلده "عموريّة". ولهذا ليس بين النّصّين أيّ تداخل أو تقاطع. وعلى الرّغم من ذلك إلّا أنّهما يشكّلان من حيث التّعذيب والسّجون بنية متلاحمة. ولعلّ اعتماد الكاتبة حسيبة عبد الرّحمن في روايتها "الشّرنقة" على تعدّد الأصوات الأنثويّة من خلال إعطاء كلّ سجينة الحقّ في البوح يأتي كرفض واعٍ وشامل للذّكوريّة المتسلّطة، ولأساليب القصّ التّقليديّة الّتي أسّسها الرّجل، حيث توزّع عملية السّرد على شخصيّات أنثويّة عديدة ممّا يعزّز من مكانة المرأة في النّصّ، ويعزّز من روح الدّيمقراطيّة داخله، ويعمل على تحييد صوت الرّاوي العالم بكلّ شيء باعتباره امتدادًا لسلطة الرّجل الواحد المسيطر على الواقع بسيطرته على النّصّ. وقد برزت هذه التّقنيّة حين وزّعت الكاتبة سلطة السّرد على عدّة شخصيّات أنثويّة كتهامة ولاما وكوثر[2].

[1] منيف، **شرق المتوسّط**، ص134- 135.

[2] للمزيد انظر: الشّيخ- حشمة، **أدب السّجون**، ص 394-398، 400-401؛

وخلاصة القول، يتوسّل الكاتب في روايات أدب السّجون التّلاقح الأجناسيّ وعبر النّوعيّة تجاوزًا للنّقاء النّوعيّ في ظلّ واقع ملطّخ بالعنف والقمع، غير نقيّ بمعاييره وملامحه؛ تعبيرًا عن المضمون المرير من خلال الشّكل المهشّم المتشظّي، وهدمًا وتهشيمًا لكلّ أشكال السّلطة، بدءًا من سلطة النّصّ الأبويّ الصّارم وصولًا إلى سلطة النّظام؛ سعيًا للحرّيّة: حرّيّة الرّوح بعد سلبها في السّجن، وحرّيّة الإبداع والخلق على صعيد النّصّ الأدبيّ؛ وأخيرًا تفاديًا للرّقابة وتمويهًا للسّلطة.

Lina al-Sheikh-Ḥishmeh, "Interconnectivity between Feminist Literature and Prison Literature or Feminist Prison Literature: al-Sharnaqa Novel as a Sample". *International Journal of Language and Literature* (vol. 6, No. 2, December, 2018), pp. 59-81.

المراجع

إبراهيم، صنع الله. **تلك الرّائحة**. ط. 3. المنيا: دار الهدى، 2003.

أبو نضال، نزيه. **أدب السّجون**. بيروت: دار الحداثة. 1981.

أبو نضال، نزيه. **شهادات روائيّة على زمن التّحوّلات والانكسارات**. عمّان: وزارة الثّقافة، 2008.

إدريس، سماح. **المثقّف العربيّ والسّلطة- بحث في روايات التّجربة النّاصريّة**. بيروت: دار الآداب، 1992.

إسماعيل، إسماعيل فهد. **الحبل**. دمشق: دار المدى للثّقافة والنّشر، 1996.

الباردي، محمّد. **الرّواية العربيّة والحداثة**. اللاذقيّة: دار الحوار، 2002.

الباردي، محمّد. **إنشائيّة الخطاب في الرّواية العربيّة الحديثة**. تونس: مركز النّشر الجامعيّ، 2004.

الباردي، محمّد. **عندما تتكلّم الذّات- السّيرة الذّاتيّة في الأدب العربيّ الحديث**. دمشق: منشورات اتّحاد الكتّاب العرب، 2005.

باشلار، غاستون. **جماليّات المكان**. ترجمة: غالب هلسا. بيروت: المؤسّسة الجامعيّة للدّراسات والنّشر، 1984.

برادة، محمّد. **فضاءات روائيّة**. الرّباط: وزارة الثّقافة، 2003.

بنجلّون، الطّاهر. **تلك العتمة الباهرة**. ترجمة: بسّام حجّار. الدّار البيضاء: المركز الثّقافيّ العربيّ، 2015.

جابر، كوثر. **الكتابة عبر النّوعيّة- تداخل الأنواع الأدبيّة في الأدب العربيّ الحديث**. حيفا: مجمع اللّغة العربيّة، 2012.

جينيت، جيرار. **مدخل لجامع النّصّ**. ترجمة: عبد الرّحمن أيّوب. الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1986.

حسن، روزا ياسين. **نيغاتيف من ذاكرة المعتقلات السّياسيّات**. القاهرة: مركز القاهرة لدراسات حقوق الإنسان، 2008.

الخرّاط، إدوار. **الحساسيّة الجديدة: مقالات في الظّاهرة القصصيّة**. بيروت: دار الآداب، 1993.

الخرّاط، إدوار. **الكتابة عبر النّوعيّة: مقالات في ظاهرة القصّة- القصيدة**. القاهرة: دار شرقيّات، 1994.

خليفة، مصطفى. **القوقعة- يوميّات متلصّص**. بيروت: دار الآداب، 2008.

الرّبيعيّ، عبد الرّحمن مجيد. **الوشم**. بيروت: دار العودة، 1972.

الرّبيعيّ، عبد الرّحمن مجيد. **من سومر إلى قرطاج**. تونس: دار المعارف للطّباعة والنّشر، 1997.

زنكنة، هيفاء. **في أروقة الذّاكرة**. لندن: دار الحكمة، 1995.

سليمان، نبيل. **السّجن**. سورية: دار الحوار، 1986.

السّعيد، رفعت. **البصقة**. دمشق: دار المدى، 2000.

الشّيخ – حشمة، لينا. **أدب السّجون في مصر، سورية والعراق- الحرّيّة والرّقيب**. باقة الغربيّة: مجمع القاسميّ للّغة العربيّة وآدابها – أكاديميّة القاسميّ، حيفا: مكتبة كلّ شيء، 2016.

صالح، فخري. "الحساسيّة الجديدة والكتابة عبر النّوعيّة مشكلة التّجنيس الأدبيّ". **الآداب** 5-6، (1997): 70-74.

طوبيّا، مجيد. **الهؤلاء**. العراق: مكتبة غريب، 1976.

طه، إبراهيم. "الرّواية العربيّة بين الواقعيّة والحداثة وما بعد الحداثة". **الكرمل** 21-22، (2002): 365-373.

العالم، محمود أمين. **أربعون عامًا من النّقد التّطبيقيّ: في القصّة والرّواية العربيّة المعاصرة**. القاهرة: دار المستقبل العربيّ، 1994.

عبد الرّحمن، حسيبة. **الشّرنقة**. د.م: د.ن.، 1999.

عصفور، جابر. **زمن الرّواية**. دمشق: دار المدى للثّقافة والنّشر، 1999.

عيسى، صلاح. **مجموعة شهادات ووثائق لخدمة تاريخ زماننا**. القاهرة: دار الهلال، د.ت.

غزّول، فريال. "قصيدة السّجن من البيان إلى البلاغ". **فصول**. (خريف، 1992): 337-352.

غنايم، محمود. "العبر نوعيّة في الأدب العربيّ الحديث- سقوط العصمة والقداسة عن الفنّ القصصيّ". **الكرمل** 23-24، (2002-2003): 193-208.

الغيطاني، جمال. **الزّيني بركات**. بيروت: دار الشّروق، 1989.

الفيصل، سمر روحي. **السّجن السّياسيّ في الرّواية العربيّة**. طرابلس- لبنان: جروس برس، 1994.

كريستيفا، جوليا. **علم النّصّ**. ترجمة: فريد الزّاهي. الدّار البيضاء: دار بوبقال، 1991.

لبيب، فخري. "الإبداع والمبدعون في المعتقلات والسّجون". **قضايا فكريّة** 11-12، (يوليو 1992): 174-183.

لوجون، فيليب. **السِّيرة الذّاتيّة: الميثاق والتّاريخ**. ترجمة: عمر حلي. بيروت: المركز الثّقافيّ العربيّ، 1994.

المعوش، سالم. **شعر السّجون في الأدب العربيّ الحديث**. بيروت: دار النّهضة العربيّة، 2003

منيف، عبد الرّحمن. **شرق المتوسّط**. ط. 9. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1993.

منيف، عبد الرّحمن. **بين الثّقافة والسّياسة**. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 1998.

منيف، عبد الرّحمن. **الآن... هنا أو شرق المتوسّط مرّة أخرى**. ط.5. بيروت: المؤسّسة العربيّة للدّراسات والنّشر، 2004.

هارلو، باربارا. "من سجن النّساء: روايات نساء العالم الثّالث عن السّجن". **فصول، (خريف 1992)**: 353-367.

يقطين، سعيد. **انفتاح النّصّ الرّوائيّ**. بيروت المركز الثّقافي العربيّ، 1986.

d'Afflitto, Isabella Camera. "Prison Narratives: Autobiography and Fiction". in: Robin Ostle, Ed de Moor and Stefan Wild (eds.), *Writing the Self: Autobiographical Writing in Modern Arabic Literature*. London: Saqi Books, 1998: 148-156.

Harlow, Barbara. *Resistance Literature.* London: Methuen Inc. 1987

Mehrez, Samia. *Egyptian Writers between History and Fiction.* Cairo: The American University in Cairo Press. 1994.

Peled, Mattityaho."Prison Literature". In*:* S. Ballas and R. Snir, (eds.), *Studies in Canonical and Popular Arabic Literature*. Toronto, Ontario: York Press, 1998: 69-76.

Rooke, Tetz. *In My Childhood: Study of Arabic Autobiography***.** Stockholm: Stockholm University, 1997.

Al-Sheikh-Hishmeh, Lina. "Interconnectivity between Feminist Literature and Prison Literature or Feminist Prison Literature: al-Sharnaqa Novel as a Sample". *International Journal of Language and Literature*. vol. 6 no. 2, (December 2018): 59-81.

Taha, Ibrahim. "Swimming Againts the Current: Towards an Arabic Feminist Poetic Strategy", *Orientalia Suecana*, LVI, (2007): 193-222.

Taha, Ibrahim. *Arabic Minimalist Story: Genre, Politics and Poetics in the Self–Terror*. Wiesbaden: Reichert Verlag, 2009.

الرّواية السّوريّة "القوقعة" للكاتب مصطفى خليفة: http://www.fobyaa.com/?p=1135

القاعود، حلمي محمّد: "خطوات في الليل" ورواية السّيرة الذّاتيّة الإسلاميّة". رابطة أدباء الشّام: http://www.odabasham.net/show.php?sid=2060

Hafez, Sabry. *"*Torture, Imprisonment, and Political Assassination in the Arab *Novel". on:* http://www.aljadid.com/content/torture-imprisonment