الذات والجلاد وتفاصيل الزنزنة

قراءة في رواية " سيرة الرماد" لخديجة مروازي

سعيد بنگراد

هناك مبدأ فلسفي هندي قديم يقول بأن " الأنا" يمكن أن تعرف نفسها معرفة موضو عية، وإذا هي حاولت فعل ذلك، فستكون في حاجة إلى " أنا" ثانية تصف الأولى، وستكون الثانية في حاجة إلى ثالـــثة تقوم بهذا الدور وهكذا دواليك .... والخلاصة أن " الأنا" في تفردها لا يمكن أن تكون وعاء لمعرفة موضوعية.

وعلـــى عكس ما تبدو عليه الأشياء في الظاهر، فإن هذاالأمر لا يدعو إلى الأسى . فعلى الرغم من استحالة وجود معرفة مطلقة مهدها الذات، فإن هذه " الأنا" إن كانت لا تمتلك القدرة على إنتاج معرفة موضوعية، فهي مع ذلك قادرة على استعادة ما يخرج عن سلطانها من خلال نشر نفسها سرديا في وقائع متنوعة تقوم بالتأليف بينها وبين ذوات أخرى شبيهة أو مناقضة، تتحرك ضمن ظروف متباينة يمكن الجمع بينها ضمن بنية واحدة من أجل صياغة حدود تصويرية قد تقربنا من المعرفة الموضوعية.

صـــحيح أن الســـرد لا يقودنا إلى " وضع اليد" على حقيقة ثابتة، كما لا يمكننا من استعادة "واقع" خالص من خلال فعل لغوي محايـ ـد، إلا أنه مع ذلك قادر على مدنا بالوسائل التي تساعدنا على " تشـــخيص" مجمـــوعة مـــن الحقائق المبثوثة في صور حياتية هي الرابط بين "واقع" نحياه في غفلة عن قوانيـــنه، وبين عوالم ممكنة تصفي التجربة وترفعها إلى مصاف المخيال الذي يغذي البعد الثقافي في كل فعـــل إنســـاني . علينا أن نثق في العوالم الممكنة لا في الحقائق المسرودة، فالمعنى مثواه المحفل الذي ينظم ويرتب ويخلص هذه الوقائع من بعدها النفعي لكي يحولها إلى بؤر تسكنها الإحالات الرمزية.

ولهـــذا السبب وجب التعامل مع السرد باعتباره أسلوبا خاصا في الإقناع، إنه شبيه ب "الإقناع الســـري " الـــذي تحدث عنه فانس باكار في ميدان التواصل الإشهاري (1)فهذا الإقناع يلقي ب " الحقائـــق الموضـــوعية داخل فرجة حياتية تتميز بالبداهة ولا تثير شكوك المتلقي . إنه يقوم، من خلال التمثـــيل التشخيصي، بتعطيل آليات الدفاع العقلية للاستفراد بالوجدان ومخاطبته باللغة الا نفعالية التي يـــتقن اســـتعمالها من أجل تمثل ردود الأفعال والمواقف والسلوكات . وهذا الأمر تفسره طبيعة الإقناع

ذاتـــه، " فالإقناع هو من نظام المحتمل " (أفلاطون) (2)، لا من نظام الحقائق الموضوعية، فهو لا يقوم على ثوابت المنطق وآلياته الحجاجية، بل يستند إلى استثارة الطاقات الانفعالية المتنوعة من خلال تصوير وضعيات إنسانية مألوفة تطمئن إليها الذات المتلقية.

اســـتنادا إلى هذا، فإن حقائق السرد ليست هي حقائق التاريخ، فالمؤرخ قد يحذف أو يعدل أو يتـــراجع عن حكم ما إذا تبين له أن هناك وثائق أو شهادات جديدة تثبت عكس ما سبق تدوي نه، أما العـــوالم الـــتي يبنيها السرد فلا أحد يستطيع التنكر لها أو التشكيك فيها، لأنها توجد خارج الزمن " الواقعي" وخارج منطقه وقوانينه.

وهـــذا ما يميز، في ميدان التمثيل السردي، بين أسلوب الشهادة وبين إكراهات السيرة الذاتية وبين منطق السرد التخييلي . فالنوعان الأول والثاني محدودان في الفضاء وفي الزمان لأنهما نتاج ذات " معـــرفية" مجموعة من الإكراهات لعل أهمها التقيد بالوقائع التي تمت فعلا . ولهذا فهي تتعامل مع التجربة من خلال إحالتها على عوالم يمكن التأكد من واقعيتها، كما يمكن إثبات صدقها أو كذبها . أما التخييل فهو من نظام المحتمل الذي يبني قوانينه استنادا إلى العوالم الممكنة لا إلى التجربة الواقعية.

فـــرجب بطل شرق المتوسط لعبد الرحمن منيف) سيظل هو الرمز الأبدي للمعتقل السياسي الذي عذب حتى شارف الموت، وبهذه الصفة تسلل إلى وجداننا، وسيظل كذلك إلى الأبد، أما شهادة شـــخص معتقل فيمكن التشكيك فيها أو تنسيب أحكامها من خلال مقارنتها بشهادات أخرى . وفي جميع الحالات، فإن ما يروى محدود في الزمان والفضاء، ومحدود من حيث الإحالات الرمزية أيضا.

وعلى هذا الأساس، فإن ما هو ثابت في التمثيل السردي ليس وجود تطابق كلي بين ما يُحكى وبين عالم الأشياء الحقيقية (ولن يوجد هذا التطابق أبدا)، إن المهم في السرد هو القدرة على بناء عالم ممكن يقوم بتهذيب النسخ المتحققة ليحولها، بعد التنقيح والتهذيب، إلى نموذج يستوطن الوجدان . فبناء عالم تخييلي، استنادا إلى " حقائق موضوعية" معناه الرقي بالعرضي والـ نزائل إلى مصاف القيم الثابتة التي يتكفل الوجدان بتخليصها من سمات الخاص والمفرد.

وضمن هذا السجل التمثيلي تندرج رواية " سيرة الرماد" (3)لخديجة مروازي . فهي في تقديمها لصـــياغة تخييلية لحياة العسف والسجن والاعتقال، تقوم بنشر حالات وجدانية خاصة في نماذج تعمم التجربة وتضيفها إلى تاريخ الأمة بكل مضامينه المشرقة منها والحالكة . إنها تستعيد ما التقطته الآذان وشاهدته الأعين وعانته النفوس على شكل قصة خاصة تلخص كل القصص المشابهة . وبعبارة أخرى، فإن الأمر يتعلق بصياغة عوالم ممكنة تعد أبنية ثقافية يحتكم إليها الوجدان من أجل صياغة ردود أفعاله.

وبالإمكـــان، استنادا إلى ممكنات النص، المباشرة منها والضمنية، أن نحدد سلسلة من المسيرات التأويلـــية المتبايـــنة، فالـــنص غني بممكناته التدليلية، إلا أننا سنكتفي في هذا المقام برصد واحدة منها، ويـــتعلق الأمـــر بـــتلك التي تصور حالة الذات المعذبة في علا قتها بجسدها كما يشير إلى ذلك صوتا الساردين، المذكر والمؤنث، في القسمين الأول والثاني.

وبغـــض النظر عن التأويلات التي يمكن أن تعطى لهذه العلاقة في كل حالة على حدة (المذكر والمـــؤنث) ما هو دال في هذا السياق هو الطريقة التي تأتي بها الذات المعذبة إلى جسدها ا. فيد الجـــلاد وســـوطه وعيـــناه هـــي الممر الذي سيقود مولين ثم ليلى بعد ذلك إلى اكتشاف الجسد، أي اكتشاقف الحدود والمهانة والخلاعة . فحين يُنتزع الإنسان من أثاثه وحميمية أشيائه ومنزله، فإنه يصبح " عاريـــا"أمام نفسه وأمام الجلاد ففي المعيش اليومي العادي تحجب عنا الث ياب والأثاث وكل الأشياء الصـــغرى الرؤية وتحول الجسد إلى بديهية لا تثير انتباهنا، أما في السجن فكل شيء يُعرض أمام أعين الجلاد وسياطه. فالجسد هو الممر إلى نفسية الضحية وهو الموضوع الذي يمارس عليها الجلاد ساديته.

ومن جهة ثانية، فإن السرد لا يصف حالة راهنة مدرج ة ضمن زمن متواصل، بل يستعيد زمنا مضـــى، فالذاكـــرة هـــي التي تصوغ ما جرى ضمن زمن سردي يتكون من طبقات داخلية تحيل فيه الذاكـــرة علـــى متتالـــيات زمنية، كل متتالية تقود إلى الأخرى ضمن تطور انتكاسي يقود من لحظة الإفـــراج ليعود إليها ثانية، حيث يقرر مولين وليلى أن يكتبا عن زمن السجن وعذاباته، وعن تحولات الجسد المتتالية.

ويبدو أن عنوان الرواية صريح في هذا الشأن، فالأمر يتعلق بسيرة للرماد، أي بحالة من الحالات الدالـــة علـــى التلاشـــي النهائي إنها سيرورة خاصة بتطورات النار الممكنة . فمن القبس يشتد الأوار وتصـــبح النار لهيبا متأججا، ثم تجنح نحو الخمود حتى تصير رمادا . وتلك صورة مثلى لتجسيد الوجود الـــزمني في الأشـــياء والكائنات، فالرماد هو الوجه المشخص للكم الزمني المجرد الذي لا يدرك إلا من خـــلال حـــالات الـــتحقق في نسخة مفردة، وخارج هذه النسخة سيظل قيمة مطلقة تستعصي على التحديد والضبط، أو لن يكون سوى " آنات" ثابتة بلا شكل ولا تخوم.

تتكون الرواية من قسمين موزعين على مجموعة من الفصول . قسم يروي تفاصيل أحداثه مولين وقلـــبه معلـــق بالبحر وليلى التي تملؤه آناء الليل وأطراف النهار، وتروي ليلى في القسم الثاني تفاصيل الـــتعذيب في مخافـــر الشـــرطة والســـجن والزواج والـ طلاق. هذا بالإضافة إلى تفاصيل أخرى تخص الإيديولوجيا والسياسة والمرض والحرمان الجنسي والتطاحن بين الرفاق ...

تـــبدأ الـــرواية بالحديث عن البحر . ففي البحر ما يكفي من الماء للتطهر والعبث، وفيه المدى المفتوح على كل ما تشتهيه الذات المتحررة من كل القيود . يبدأ مولين(السارد والشخصية الرئيسية في الجزء الأول) سيرته بالقرار التالي :

- البحر لا شيء غير البحر . إنه التعاقد الذي طوقت به نفسي منذ عشرين عاما، لن ألتفت إلى بوابة الســـجن. هكذا كانت تلح علي لْميمة في كل زياراتها، وحين تغيب تلحقني بالوصية عن طريق ليلى والأصدقاء. " (ص 7)

وتنتهـــي بالحديث عن طفل يبحث في ذاكرة امرأة هدها السجن والانتظار عن حكاية قد تكون زادا للغد المجهول :

-" أريد حكاية من حكايات اليوم والغد وليس الأمس ".

- " هل تعني البداية أو قصة الغبار الذي يعلو النهاية ؟ كل الشموع التي ترى في الغرفة هي من أجل هذه الليلة لكنها لم تجد من يشعلها تماما كجسدي " .(ص198)

ومـــا بـــين البحر والحكاية هناك تفاصيل أخرى خاصة بالمطاردة والاعتقال والتعذيب والحياة داخـــل السجن في زنزانة بلا قلب تتحول داخلها النار الملتهبة في قلوب الرفاق والشوارع والمدرجات إلى رماد تذروه رياح الزمن بلا رحمة.

وتلـــك التفاصـــيل هي عصب الرواية وروحها، فهي المدخل إلى تحديد بعض عوالمها الدلالية، فالأمـــر يـــتعلق بجـــزئيات تستوطن اليومي والمعاد والمكرور، وهي أيضا، وربما أساسا، لحظات تطول وتســـتطيل لتمـــتد في مـــاض قـــريب ظل يتوغل في البعاد حتى تحول إلى حنين موجع تتلذذ الذ اكرة باستحضاره كلما ضاقت الزنزانة بالأجساد والأنفس.

فالذاكـــرة في هذا المقام أساسا هي الوسيط المفضل بين المعيش المباشر الخالي من كل حركة (الســـجن تعطيل لكل الرغبات)، وبين الفعل السردي باعتباره استعادة لكم زمني هو المدى المحسوس الفاصـــل بـــين الأحداث . فعندما يتقلص حجم الحاضر أو ينتفي يصبح الماضي هو الملاذ الأخير، وهو الوسيلة الوحيدة القادرة على حماية الذات من التمزق والتلاشي والانهيار الكلي.

وذاك هـــو أســـاس التمثيل السردي، إنه رصد للتحول الطارئ على الذات ومحيطها من خلال تشـــخيص تحـــولات الزمن المجسدة في ظهور شعيرات بيضـ ـاء وتساقط الأسنان والترهل الذي يصيب العضلات والأفكار. فمن خلال الذاكرة (وهي ميزة كل حكي يتم في فضاء مغلق) نقيس مساحات التغـــيير التي يحدثها التوغل في الزمان والابتعاد عن نقطة البدء في الأشياء والكائنات . ونقطة البدء هي

اللحظـــة الســـابقة علـــى الاعتقال أيام كان ا لفتى يحمل جسمه بين يديه مزهوا والروح نارا لا تخبو، وكانت الأفكار صارمة حادة موحدة لا يأتيها الباطل من الجهات الأربع.

وذاك تقابل مفجع، وهو كذلك لأنه تقابل لا يندرج ضمن الزمن الطبيعي، بل هو نتاج زمن موجه، زمن قسري تتحكم في إيقاعه كائنات تصادر الحلم، وتعطل ا لفعل وتلغي كل الرغبات وتعيث فســـادا في الأنفس والأجساد . يدخل ضمن هذا الإيقاع الرتيب كآبة الفضاء والقضبان وتشابه الأيام والأشـــياء، فكـــل شيء منظم : الأكل والنوم والمرض والزيارة، إنه الاستتراف الزمني الذي تترجمه " الأمراض التي تأتي بالجملة وتوزع على المعتقلين بالتقسيط " كما يقول النص.

يصدق هذا على كل مناحي الحياة في السجن كما تصورها الرواية : حالات المقاومة وحالات المـــرض وحالات الانتكاسة والصراع والتشرذم . إنها حالات تجسد المعاناة الكلية التي ترهق الذات التي تتحـــرك في الـــزمان لكنها ثابتة في المكان، يتغير لون الشعر وتـ نبت التجاعيد في الوجه وتبقى الزنزانة شامخة لا ينال منها تغير الوافدين عليها.

ويكفـــي أن نشير هنا إلى التمازج بين لحظة الخروج من السجن بعد عشرين سنة من الاعتقال والـــتوجه رأســـا إلى البحر والارتماء في أحضانه، وبين لحظة البداية التي تدشن رحلة التعذيب والعبث بالجســـد وامـــتهانه. فمـــا بين التعذيب والسراح والخروج إلى البحر عشرون سنة مرت ستختصرها الذاكرة في شيء واحد هو الرغبة في التطهر، فالماء كفيل بتطهير الجسد والنفس على حد سواء.

ومـــن البديهـــي القول إن الماء في سياقنا هذا، وفي جميع السياقات أيضا، دال على التطهر، إنه طقس منالطقوس الرمزية الموغلة في القدم . فقد ظل الإنسان يرى في الماء منبعا وأصلا لكل شيء، إنه الحياة ذاتها ولا يمكن تصور أي شيء خارج الماء، لذلك تعددت رمزياته وتنوعت إحالاته الأسطورية .

فهـــو رمزي من خلال لزوجته، ورمزي من خلال انعدام شكله ولونه وطعمه ولونه، وهو أيضا رمزي مـــن خلال ركوده وجريانه، ومن خلال سقوطه من السماء أو تفجره من الأرض . ولذلك فهو مرتبط بالـــرغبة في العـــودة إلى الأصول الأولى، إنه إحالة على البدايات المؤسسة للكون وانبثاقه من غمر لا حدود لهو بهذا يشير إلى التطهر بأبعاده الحقيقية والرمزية إلا أنه يحيل أ يضا على الحنين إلى العودة إلى رحم الأم، إنه استدعاء للرحم والحماية والتخلص من عوالم القتلة والجلادين.

إن الأمـــر يتعلق بإحالة مزدوجة، إحالة فيها نداء الأم الذي يحث مولين على عدم الالتفات إلى الســـجن، وهـــي إحالة على النسيان والتقدم إلى الأمام، وفيها أيضا إحالة ع لى الماء اللزج الذي يغطي الـــرحم ويـــرطبه ويجعله عشا للجنين الآتي، لذلك فالولادة ليست سوى بعث جديد، أي كون يولد

باســـتمرار دون توقف . فالعودة إلى البحر شبيهة بالعودة إلى رحم الأم، فكلاهما يوفر أسباب الحماية، فالإنسان مازال يعيش على وقع " صدمة الولادة " (4)، فهو مازال يحن إلى العودة إلى رحم الأم حيث الوجود جنة تلبى فيها كل الرغبات دون جهد أو عناء.

وهذا التمازج ينبني سرديا على الربط بين لحظة الخروج من السجن ولحظة الدخول إليه ضمن مقطع سردي واحد هو ما يشكل مستهل الرواية ومدخلها الأساس، وهو مقطع يصعب الفصل داخله بـــين مـــا يحـــيل على النهاية (نهاية مدة الاعتقال)، وبين ما يشير إلى البداية (لحظة الاعتقال وبداية الـــتعذيب). وهـــذا الربط هو من طبيعة رمزية، يسقطه السرد لكي يخلق حالة من التداخل بين ماض انتهى ولكن آثاره ستظل تكسو الجسد في أدق تفاصيله، وبين حاضر لا يغري، إنه بلا طعم ولا أفق :

متـــ"اذا تبقـــى من العمر بعد عشرين عاما في دهاليز الإسمنت . عشرون عاما التهمتها برودة الجدار وصـــدأ القضبان (...) سيقذف بنا مباشرة إلى المستشفيات لنلوك فيها بقية العمر بعد أن زرع الجدار سم الجليد في أطرافنا لنحصد أمراضا بالجملة تتوزع علينا بالتقسيط " (ص 7).

وفي هـــذه الحالـــة، فـــإن الكـــيان الإنساني يرتد إلى حالته الأولى بعيدا عن الثقافة (بالمفهوم الأنتروبولوجـــي لكلمة ثقافة) بعيدا عن الأشكال المتنوعة التي تمنحها هذه الثقافة للهوية . فهذه الهوية تـــتحدد داخـــل السجن وفي مخافر التعذيب من خلال " كم لحمي" لا يتميز عن غيره في أي شيء (زنـــزانات متشابهة ولباس موحد وأكل موحد ونوم موحد ..)، وتتحدد من خلال رقم لا قيمة له إلا من خلال موقعه ضمن تسلسل لا يخضع سوى لمنطق التتابع التصاعدي أو التنازلي.

وهـــي حالة يزداد فيها الاعتماد على منافذ الإدراك الحسي (الحواس الخمس) التي تعد منافذ أولـــية عامـــة ومشتركة بين الإنسان والحيوان : السمع لإدراك ما يوجد خارج الزنزانة، أو النظر عبر الـــثقوب، والشم للتعبير عن التقزز من إفرازات الجسد، واللمس لتحسس الأطراف . واللمس يشكل حالـــة خاصة في النص، فالجسد مادة للمس، فالسارد والساردة لا يتوقفان عن تحسس الجسد وتلمس أطرافه :

- " جسدي على مسافة مني، أضع يدي على رجلي ولا أعرف أنهما مني، ساقاي فخذاي " (ص10)
- "لملمت جسدي بعنف " (ص 10)
- ألمس جسدي " (ص 10)
- "وأتخيل حدود ما يمكن أن يوقعه بي ما أوقعه المخبرون بكل جسدي " . (12)

- " من الجسد بدأ الواحد منهم يجر حلمة الثدي " . (ص 141)

- " أحسست آلاما متزايدة في كل أعضاء جسدي ". (ص 142)

فالسارد (الساردة أيضا) لا يداعب أطرافه ولا يتلذذ برؤيتها، ولكنه يمرر يده على كل مناحي الجسد للتأكد من سلامة " هويته"، فالخدوش والآثار التي تتركها السياط قد تغير من الهوية الجسدية وتمس سلامة الشكل الذي استقرت عليه في أذهان الأقارب والأصدقاء، وكل الذين عرفونا وعرفناهم.

وذاك إحساس ملازم لكل إنسان سوي، إلا أنه يشير إلى ما هو أبعد من هذا، إنه إحالة رمزية على العودة بالكائن البشري إلى مرحلة حيوانية ولت حيث كان الإدراك يعبر عن نفسه من خلال مجموعة من الأحاسيس الأولية المنبثقة عن فعل الحواس . والسلوك الحيواني لا يعتمد على شيء آخر غير هذه المنافذ، فهو يتجنب الخطر ويتبين موقع الفريسة ويتعرف على الشريك الجنسي استنادا إلى أدوات الإحساس ومنها في المقام الأول اللمس والشم والبصر والسمع.

وعلى الرغم من الصورة السوداء التي يرسمها السرد للوجود في السجن (الاعتقال والتعذيب والأعين المعصبة والأيدي المقيدة، وهي كلها إحالات على فصل الذات المعذبة فصلا مطلقا عن الكون من خلال التحكم في الإدراك الحسي، والإدراك الحسي كما سبقت الإشارة إلى ذلك هو منفذ ا لذات الأول للخروج من القمقم الجسدي)، فإن مولين يجد لحظة خروجه من السجن فرصة للتأمل، فأمام البحر يمتد البصر بعيدا دون حواجز ويتيح للذات تأمل الكون وتأمل نفسها بعيدا عن الحواجز التي تقيمها الأشياء . إن الأمر يتعلق بالتخلص من الحيوانية والعودة من جديد إلى ما يفصل الإنسان عن غيره من الكائنات الحية، " فالإنسان الذي يتأمل هو حيوان غير سوي " كما كان يقول جان جاك روسو. (5)

وهذه الرغبة في الاغتسال هي ذاتها التي استبدت بليلى لحظة خروجها من مخفر الشرطة . فعندما ألقي بها إلى قارعة الطريق، والتجأت إلى راهبة فرنسية (لوسيت) كانت كل رغبتها هي أخذ حمام يخلصها من كل ما علق بالجسد من أدران :

- " ... كان يجب أن أنبش في ذاكرتي عن عنوان يجمعني، يغسل تعفني ولا يطلق للتأويل ذيوله، كنت أريد أن أطوق المسألة بأكبر قدر ممكن، لم أكن في حاجة لبيان ولا تضامن ولا فضيحة . أريد فقط أن أرتب ذاتي التي بعثروها وشتتوها على الرصيف ذات فجر " . (ص 157)

وعـــند هذا الحد يتوقف التشابه بين الحالتين، فالاغتسال ليس له الأبعاد نفسها عند الساردين . ولهـــذا السبب، فإن الأحداث التي ستأتي فيما بعد سترسم للذاتين مسارين مختلفين . فبينما آثر مولين، بعد خروجه من السجن، التأمل والاقتراب من عالم البحر طلبا للسكينة، فوهب نفسه لرماله وأمواجه في عـــودة صـــوفية إلى مـــنابع الحـــياة الأولى، انكفأت ليلى على جروحها خوفا من الناس ودرءا " للفضيحة".

ولهـــذا، فـــإن طقوس الاغتسال كما تشير إليها الحالة التي تصفها ليلي تحيل على قيمة أخرى تختلف عماسبقت الإشارة إليه . إن الماء في الحالة الأولي مرتبط بالرحم والأم والتأمل، ولا يشكل الماء في الحالة الثانية سوى رغبة في التخلص من قذارات علقت بالجسد فلوثته . لذلك فإن الأم الثانية ليست رحمـــا، بـــل إحالـــة على البحث عن راحة نفسية توفرها عوالم غير مرئية لكنها تمني النفس بإمكانية التخلص من كل جلادي الأرض.

وعلـــى هـــذا الأســـاس، فـــإن الماء، بالإضافة إلى أنه يساعد على التخلص من قذارة الزنزانة وإفـــرازات الجسد، يشتمل على بعد آخر هو الإحالة على التطهير الرمزي، إنه يزيل قاذورة مصدرها انـــتهاك لحـــرمات ما كان يجب أن تنتهك، " فالقذارة في واقع الأمر ليست مرتبطة بانتفاء النظافة أو غـــيابها، بـــل لهـــا علاقة بكل ما يشوش على هوية أو أونظام نسق، وهي أيضا ما لا يحترم الحدود والمواقع والقواعد". (6)

ولخلق الآثار الدالة على البعد الرمزي للماء والأم وأشكال الدنس والتطهر من كل القذارات، يعمـــد الـــنص إلى تكثـــيف كل حالات التعذيب الممكنة في مشهد سردي يشتمل على كل أشكال الـــتعذيب التي مورست على المناضلين في سجون النظام . وتلك استراتيجية سردية تفرضها ضرورات التعاطي التخييلي مع حقائق سجلها التاريخ وأثبتها في سجلات موثوقة تعين زمنية حقيقية لا افتراضية.

فمن خلال لحظة سردية محدودة تتسرب إلى السطح مجمل المضامين التي تصور حالات العذاب التي يمكن أن يستحضرها القارئ عن مخافر التعذيب والأقبية السرية والسجون المختلفة . ولهذا السبب، فـــإن المضـــمون الحقيقي للواقعة السردية الممثلة لا يكمن في الكم الخبري الذي تتضمنه بل يكمن في نمذجـــته، أي في قدرته على تحرير الذاكرة من إسار النسخة المفردة (حالات التعذيب الخاصة) لتكون قـــادرة على استيعاب عوالم التعذيب كسلوك منحط يعود بالإنسان - الجلاد والضحية - إلى حيوانيته الأولى وقد تجرد من كل القيم.

وهـــذا ما تقدمه الرواية في جزئها الثاني . فالسرد يتوقف فجأة ويهدأ من إيقاعه ليُفصل في حالة مخصوصة، وهي الحالة التي تصور مشهدا من مشاهد التعذيب الذي مورس على ليلى . إن النص يلتقط لحظـــة مـــن لحظـــات التعذيب ليجعلها مرجعا داخليا إليه يستند القارئ من أجل تصور كل حالات التعذيب التي شهدتها مخافر الشرطة.

فاســـتنادا إلى هذا النمط التمثيلي، تقوم صياغة المشهد السردي بإدراج مجموع الوقائع الممكنة القابلـــة للتشـــخيص ضـــمن سجل رمزي يحول الوظيفي والنفعي والمباشر إلى بؤرة لتناسل الدلالات الإيحائـــية الـــتي تســـتمد قيمتها من المخزون القيمي الذي تعلم داخله الإنسان كيف ينتمي إلى ثقافة مجتمعه، وتعلم أيضا كيف يقاوم ويرد عنه الأذى داخل الرموز ومن خلالها.

فالتعذيب ليس سوطا، إنه في المقام الأول اعتداء على هوية الذات . ففي الوجود الإنساني هناك مسافة تحدد الحيز الفضائي الخاص بكل " أنا"، ويشكل هذا الحيز ملكية معترفا بها ضمن التقسيم الخاص بالفضـــاء العمومي، وهنـاك الحيز الجسدي الذي يشكل هو الآخر ملكية خاصة، والحيزان معا لا يجوز لأحـــد التصرف فيهما إلا برضى الذات وفي ظروف خاصة هي ظروف الود الإنساني، أو ظروف لقاء جنسي مرغوب فيه . وخارج هذه الحالات يعد كل اقتراب من الذات يتجاوز ما هو مسموح به ثقافيا اعتداءً حتى وإن كان مجرد نفس يلفح الوجه أو لمس خفيف لا تكاد تنتبه إليه الذات.

ويحدد النص هذه المسافة بطريقته الخاصة في الفصل الأول من القسم الثاني حيث تبدأ الساردة برســـم تقابـــل حاد بين لحظتين من لحظات الدخول إلى الملكوت الفضائي الخاص بـــ " الأنا" : لحظة تجسد الحب الذي يصل حد التعبد الصوفي، وأخرى تجسد الحقد الذي يصل حد العدوانية المقيتة :

- " والله لـــو سألوني عن أعظم شيء في الوجود لقلت نهد امرأة " ص 140، يقول عاشق وهو يتأمل جسد ليلى.

-الأشـــتراكيين اولاد القحبة مبرعين في البنات ! شوف بحال القالب أو گالت ليك السياسة " ص 141. يقول جلاد وقد نزع عن ليلى ثيابها في حصة من حصص التعذيب.

وهـــذا تقابل يجب أن نوليه أهمية خاصة، لأنه يشكل المدخل الذي قد يمكننا من التعرف على العـــوالم النفسية للقتلة والجلادين : كيف يمكن للشيء الواحد أن يكون مصدرا لاستيهامات لا رابط بينها ؟ وكيف يمكن للجسد أن يكون باعثا على التأمل، ومستثيرا لأكثر الانفعالات حيوانية ؟

والـــبداية تكون من اللغة ذاتها، اللغة التي تقودنا إلى التعرف على الشيء الموصوف ذاته (النهد في حالتـــنا). فالصـــوت الأول يـــنحني أمام بهاء الصانع والمصنوع، أما الثاني فيقف عند حدود الشبيه

المـــوازي الـــذي يكتفي بتجديد رغبة من خلال ما يثيره شكل العضو . الأول يستثير الرغبة عبر تمثل الجسد من خلال قيم جمالية، والثاني يستثيرها من خلال قاموس الشتيمة الذي لا يتجاوز حدود الإحالة على الشبيه المجسد ماديا. والأمر يتعلق بتمثلين مختلفين لعوالم الذكورة والأنوثة.

فالذكـــورة عـــند الأو ل تولدها الأنوثة وبها تكتمل، وهي عند الثاني قيم ثقافية تحط من الجنس النقـــيض ولا تـــتحقق إلا ضده . وبما أن الذكورة عند الجلاد هي سوط وبصق وشتيمة، فإن النيل من ذكـــورة الآخـــر (ذكورة الاشتراكيين في هذا المقام) عبر شتم الأعضاء الجنسية للأم أو الأخت . وهـــذه الحكايـــة معروفة في معيشنا اليومي، إن الانتقاص من قيمة الرجل يمر عبر ذكر عوراته المتعددة ومنهن الأم والأخت والزوجة.

إن الأمـــر يـــتعلق ب " لاشـــعور لغوي " تختبئ داخله كل الصيغ اللغوية البذيئة والسوقية التي تحاصـــرها " الأنا" مواقعها الخلفية، إلا أنها تظل تبحث عن مقامات ينتفي فيها هذا التقابل، وهذه المقامـــات لا علاقـــة لها بالقوة في ذاتها، بل لها علاقة باختلال أصلي في موازين القوى (علاقة الجلاد بالضحية). وهي وضعية تكشف عن سلطة الجلاد اللامحدودة، ولكنها لا تؤكد ضعف الضحية.

" هكذا انتقلوا إلى حصة السوط الذي بدأ يترنح ليرسم فحولته على جسدي " (ص 142)

فالســـوط مـــن خلال الشكل وحالة الانتصاب يتحول إلى قضيب ينال من الجسد مبتغاه عبر إيذائـــه ماديا ومعنويا . فالجلاد يوجد أمام الضحية ضمن وضع مركب، فهو يتلذذ بإيذاء الضحية، لكنه يشـــعر أنـــه مخصي لأن الضحية لا تكترث له بل تتحدى سيده، ولا تعير سياطه أي اهتمام. إن الأمر يـــتعلق بتصوير لوضعية شخص سادي مازوخي لا يستطيع الوصول إلى الرعشة الكبرى إلا عبر إيذاء شريكه وإيذاء نفسه ماديا أو رمزيا.

ولهذا فإن موقع الجنس داخل الشتائم هو موقع استعاري يستعيد، بشكل رمزي، طبيعة العلاقة الجنســـية ضـــمن سياق ثقافي متخلف كسياقنا. فبما أن العلاقة بين رجل وامرأة هي تعبير عن ممارسة نشاط سلطوي - حقيقي ورمزي في الوقت ذاته - فإن أي اختلال يصيب هذه العلاقة سينعكس على ممارســـة الســـلطة الفعلـــية. وبذلك هو المدخل نحو فهم القاموس السوقي في خطاب كل الجلادين . " فالشـــتيمة هي التعبير عن إرادة سلطوية مكبوتة فقدت الثقة في نفسها، فهي تشعر باستمرار أنها عرضة للاســـتفزاز. ولهذا السبب، فإنها تنتهي باحتقار الخصم عبر تجريده من القوة التي يمتلك، لأنها تخشى قوة التأثير عنده ". (7)

وتأتي الشتيمة في مرحلة ثانية على شكل إيماءة صادرة عن عضو ما . والإيماءات في هذا السياق أكثـــر فصاحة من اللسان . وهي الحالة التي يجسدها منظرالجلادين وقد كشفوا عن أعضائهم التناسلية أمام ليلى التي جنبتها " الباندا" الموضوعة على عينينها بشاعة المنظر وحيوانيته.

إلا أن الـــنص يعيد بناء النظام السردي من جديد، وينتشل الجسد من سقوطه المدوي . وهكذا تستطيع الساردة في أوج العذاب والإذلال وانتهاك كل الحدود أن تكتشف أنها تمتلك جسدا جميلا، فيه الهضاب والنتوءات التي يسكنها الإغراء، جسدا يجب أن يكون مصدرا لكل انفعالات الحب والعشق، ورابطا وثيقا بين الناس :

فقـــط في المخفر السري اتكأت على جسدي، تأملته طويلا وهو ينضب دما، وأحببته، لأول مرة الـــتفت إلى جسدي في تفاصيله وتقاطعاته . أواه لو أحببنا بعضنا بالقدر الكافي لتغير الكثير من ملامح الوضع " .(ص 150)

وهو الرد الفصيح علي بذاءة لغة الجلادين ونظرتهم . فالجسد لا يمكن أن يدنس إذا كان طاهرا، بالمعنى الجمالي لا الأخلاقي، رغم ما يصدر عنه ورغم ما يُفعل به، وهو ليس خليعا لأن الخلاعة ليست معطى، بل هي معنى يسكن أعين الجلادين.

ابـــتداء من هذه اللحظة ستتحدد طبيعة العلاقة الرابطة بين جلاد يحس داخليا بالدونية والاحتقار، وبين جســـد جمـــيل لا يستطيع امتلاكه ولكن في مقدوره أن يعبث به. والعبث هنا هو التلطيخ والتدنيس، بالمعنى الرمزي للكلمة، إنه إحالة على الحالات التي تشير إليها ممارسة الاغتصاب، والاغتصاب في كل الســـياقات هو انتهاك لحرمات، يدخل ضمنها انتهاك حرمة المنازل وانتهاك الأسرار وانتهاك الحدود، وهو في المقام الأول انتهاك لحميمية لا يجب انتهاكها.

وتمثل هذه الحالات رأسمالا رمزيا قوته الضاربة لا تكمن في جوانبه المادية، بل تتحدد من خلال الضرر المعنوي الذي يسببه : ورد في أسطورة تأسيس روما أن روميليس رسم على الأرض خطا، وقتل أخاه لأنه لم يحترم في نظره الحدود التي يرمز إليها الخط . (8) فعوالم " الحد" هي الضبط ورسم الحدود، وهي أيضا ما يُسند كل تعاقد اجتماعي.

فالـــتعذيب لا يتحدد من خلال بعده المادي، بل هو نيل من كبرياء الذات، ونيل من " تقدير الـــذات لنفســـها ". ليلي تبدأ بالغثيان قبل الحكي وتنتهي بوصف منظر العادة الشهرية وقد لطخ الدم جسدها من أقصاه إلى أقصاه . ويشكل دم الحيض ضمن السجل الرمزي للدم حالة خاصة لا علاقة لها بحالات الاندفاع والحماس والحياة.

فهـــذا الـــدم ، وكل ما يحيط به، يحيل على عوالم القذارة والدنس . وهي عوالم تبعد المرأة عن شـــعائر الـــدين وشـــعائر المجتمع وشعائر اللذات (الجنس ومرفقاته). وهو بالإضافة إلى ذلك محظور اجتماعي يُتداول سرا ويُخفى عن الأنظار ويرفض أن يسمى (انظر في هذا المجال الوصلات الإشهارية الخاصـــة بوســـائل الطهـــارة من الحيض، وطريقتها في الترويج للمواد الواقية). إنه هنا حالة إجهاض لخصـــوبة لم تكتمل، كإحالة رمزية على عقم المكان وجفافه،إنه رفض ذاتي لعالم لا يمكن أن يستقيم . إن التعذيب الجسدي أقل شأنا وأقل رهبة من الغثيان الذي تثيره عوالم الجلاد.

والـــنص لا يقف عند هذا الحد، إنه يدفع بالقذارة إلى مداها الأقصى لتصبح دالة على انحطاط اجتماعي كامل.القذارة لا توجد في أقبية النظام فحسب، بل موطنها أيضا أحكام المجتمع وتصنيفاته . وعلـــى أساس هذا التقابل يقيم السرد توازناته الخاصة من خلال التمثيل لمشهدين يحيلان على مفارقة درامية :

- من جهة يشتهي الجلادون جسد ليلى ويعذبونه لأنه يرفض التدنيس.

- ومـــن جهة ثانية تشتهي ليلى محمدا (زوجها)بعد خروجها من مخفر الشرطة ويهجرها في الفراش لأنها قذرة.

" تخيلني في تلك الليلة كذلك الذي يمطط عنقه، يمد حبال صوته محاولا صد هجوم الحشود التي تصرخ في وجهه أختك عاهرة، والرجل يرد على الحشود لا ليبرئ ذمة أخته بل ليقنعها بأن لا أخت له " . (ص 161)

وفي هـــذه النقطة بالذات تلتقي كل أنواع القذارة لتجعل من الذات النسائية، السياسية وغير السياسية، بؤرة لكل الأحكام المسبقة . وبهذا المنطق سيلاحقنا التعذيب وسنظل نجرجر ذيول المهانة حتى ونحـــن نسير في الشوارع طلقاء أحرارا،هكذا نتوهم . ولهذا فإن " السجن في هذه الرواية عبور من الذات المثخنة بالمعاناة إلى حقائق المعيش . وهذا هو المسار الإجباري الذي تسلكه الأرواح المندفعة نحو المستقبل" .(9)

وتلك هي البؤرة التي يمكن من خلالها فهم الاستراتيجية السردية التي تقود إلى بناء نص روائي يحـــيل علـــى كون دلالي منسجم يمتح عناصر تدليله من سيرتين لذاتين مرتبطتين ببعضهما البعض من خلال إحالات الذاكرة، لكنهما يختلفان عن بعضهما في المصير وفي المسار.

فالمســـافة الـــتي يقيمها المحكي بين نفسه وبين التجربة الممثلة سرديا هي ذاتها التي نستعيد من خلالهـــا ذلـــك الـــتقابل القائم بين حياة السجن " الحاضرة" بمحدوديتها في الفضاء والفعل، وتفاصيل

الـــرغبات حـــيث لا شـــيء سوى السياط والجلادين بأسمائهم وصفاتهم، وبين الحالة التي تستحضرها الذاكـــرة وتـــبدو الحياة فيها نضالا ومرحا وانطلاقا ومستقبلا بكل الألوان، وبين الحالات التي تصور خيـــبات الأمـــل المتتالية التي أشعلت فتيلها سنوات السجن وغذتها الصراعات بين رفاق الأمس وحالة المهانة التي تنتهي إليها ليلى حين يتهمها أقرب الناس إليها بالقذارة.

ومـــع ذلك فإن النص يسقط حالة مثلى يجسدها الطفل الذي ألفته ليلى وألفها وصار يصاحبها في وحدتها بعد خروجها من السجن وهنا يعود الجسد إلى أصله الأول منبعا للحنان والتزاوج . والمرأة بالـــولادة تتـــزاوج وتمد جسرا نحو المستقبل : انتهى محمد(زوجها) لأنه آلة صماء من آلات نظام اجتماعـــي مهترئ، وانتهى مولين (الرجل الذي أحبته فيما بعد) فهو رغم أنه يمثل الصدق والنقاء إلا أنه يمثل مشروعا سياسيا فاشلا (أو مشروعا لم تنضج الظروف بعد لاحتضانه) ولم يبق سوى الطفل مريد ابن الجيران، ابن الشعب، الذي يشير إلى مستقبل من طبيعة أخرى.

1- Vance Packard : La persuasion clandestine , éd Calmann-Levy, 1984

2- ذكره : Tzvetan Todorov : Poétique de la prose, éd seuil, 1971, p . 92

3- سيرة الرماد : خديجة مروازي ، دار إفريقيا الشرق، 2000

4- أوتو رانك (1884 - 1939) نفساني شهير من أتباع فرويد ، وهو صاحب النظرية الشهيرة المعروفة ب"صدمة الـــولادة" Traumatisme de la naissance ،وهي نظرية تفسر مجموعة من القطاعات السلوكية الإنسانية بالخروج من رحم الأم حيث كانت الحاجات تلبى دون تردد.

5- يقول روسو : "l'homme qui médite est un animal dépravé"

6- Julia Kristeva : Pouvoir de l'horreur, Essai sur l'abjection, éd seuil, 1980

7- Pierre guiraud : Sémiologie de la sexualité, éd Payot , 1978 p 132

8- أوبيرتو إيكو : التأويل بين السميائيات والتفكيكية، ترجمة سعيد بنگراد، المركز الثقافي العربي 2000، ص 26

9- عبد القادرالشاوي : رواية " سيرة الرماد" ظهر الغلاف.