الكتابة والسّجن

الكتابة السّجنيّة الفلسطينيّة أنموذجًا

إعـــداد

مجموعة من الباحثين

مراجعة وتحرير

د. حسين المناصرة د. فدوى عودة

د. سنـــاء عطـــاري

2024

الكتابة والسّجن

الكتابة السّجنيّة الفلسطينيّة أنموذجًا

إعــداد

مجموعة من الباحثين

مراجعــة وتحريــر

د. حسين المناصرة د. فدوى عودة

د. سناء عطاري

2024

رقم الإيداع لدى دائرة المكتبة الوطنية (2024/1/438)

بيانات الفهرسة الأولية للكتاب:	
عنوان الكتاب	**الكتابة والسجن: الكتابة السجنية الفلسطينية انموذجا**
إعداد	**مناصرة، حسين عبدالله موسى**
بيانات النشر	**عمان: حسين عبدالله موسى مناصرة، 2024**
الوصف المادي	**448 صفحة**
رقم التصنيف	**810.990564**
الواصفات	**/النقد الادبي//الاعمال الادبية//ادب السجون//الادب العربي// فلسطين/**
الطبعة	**الطبعة الأولى**

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه ولا يعبّر هذا المصنف عن رأي دائرة المكتبة الوطنية أو أي جهة حكومية أخرى.

(ردمك): **ISBN 978-9923-9988-5-4**

(10)

بلاغة الإيجاز والانتقال في سَردية السّجن

رواية «الشتات» للفلسطيني رأفت حمدونة نموذجاً[538]

محمد ايت أحمد[539]

جامعة مولاي إسماعيل - المغرب

مُلخص Abstract : تتناولُ هذه الدراسة من منظور سردي- جمالي رواية «الشتات» للروائي الفلسطيني رأفت حمدونة، الذي اعتمد في هوية السّرد على تمازُج الواقع والتخييل، ومن خلال هذا الإبدال ينكشف صوت المقاومة والصمود الذي عاشه أبناء الشهداء مع قسوة الحياة ومع التضييق الإمبريالي، وعلى لسان السارد «رفيق» ابن الشهيد «نصر» نُجلي محكي اضطهاده وتعذيبه في رحلة اعتقال وسجن، يتعرف خلالها على تسعة عشر من زملائه، ومع كل زميل له تتصدع حكاية المأساة ويتعرى العنف الكولونيالي.

واللافت للنظر في هذه السردية هو قالب الإيجاز الذي يدفع برحلة المعنى والنص الأكبر دون تعطيل عند التفاصيل أو بتر للأحداث أو تعليق للمروي. إن بلاغة الإيجاز في هذا النص باعتبارها قيمة جمالية تستأثر الاهتمام، لأنها تكسب رهان الاقتصاد اللغوي دون الإخلال بقوى الدلالات الكبرى أو النشاز في مسار المرويات.

وغير بعيد عن الإيجاز يقود الإمعان في الرواية أيضًا إلى استنتاج بنية الانتقال السلسة في السرد، انتقال من صوت سردي إلى آخر، من دلالة إلى أخرى بإستراتيجية فنية قوامها قدرة الربط والتنسيق، ويظل السؤال مع ما نطرحه موضوعاً للتحليل: هل هذا النص السردي حول الاعتقال والسّجن واعٍ كاتبهُ بالإيجاز والانتقال كإستراتيجيتين

(538) رأفت خليل حمدونة أسير ومحرر، روائي فلسطيني من مؤلفاته داخل الاعتقال" نجوم فوق الجبين – عاشق من جنين – الشتات – ما بين السجن والمنفى حتى الشهادة – قلبي والمخيم – لن يموت الحلم – صرخة من أعماق الذاكرة".

(539) باحث في السرد وتحليل الخطاب/المملكة المغربية.

خطابيتين، أم أن ظروف الكتابة ووقعَ السّجن والاعتقال وتشوُّش الرؤية في تخييل عذابات وآلام الزمن الفائت يحول دون التفصيل والنزوع نحو التجسير؟

كلمات مفتاحية: الرواية، السرد، الجماليات، الإيجاز، الانتقال، الالتفات، التمثيل، السّجن، الاعتقال، السياسات...

المقدمة

تُعتبر الكتابات السّجنيّة، لا سيما الروائية منها مادة إبداعية مُتفردة، وموضوعاً للتأمل النقدي والبحث المعرفي، ولاستكشاف أغوار هذه النصوص في بعديها الفني – الجمالي، والموضوعاتي، هذا يلزمُ الدارس الاحتكام إلى منهجية نقدية ثقافية تُسعفه على سبر عوالم هذه النصوص وفكّ شفرة هويتها السردية، ذلك أنها هوية سردية يقع فيها تمازج مُعقد بين الواقعي والتخييلي، كما يقع فيها تركيب مُترابط بين الإيديولوجي والسياسي والذاتي والوطني والإمبريالي، وهو ما يحصل عنهُ اشتباك دلالي مُتعدد الروافد يقع في فضاءات النص.

قد لا يجادل اثنان في أن الكتابة السّجنيّة في الوطن العربي عامة قد شهدت بعض التأخر بالمُقارنة مع مثيلتها الأجنبية، لأنه لا يخفى أن سياسة الزنزانة، لم يتم تقويض سُلطتها التقليدية عند الفرد العربي إلا في وقت متأخر، حيث كانت المعتقلات إلى عهد قريب تصادر حقوق الكتاب، وتحارب امتلاك السجين لأدوات وآليات الكتابة، ومع تنامي حركات التحرر وصياغة المواثيق الدولية تغيرت بعض سياسات الاعتقال في جانبها الشكلي ودخلت في مرحلة أقلّ انتهاكاً.

وقد ساهم ذلك بالنتيجة في تطور الإمكانيات، واستيراد الموارد من عالم الخارج المُتحرر إلى عالم الداخل المنهوك، وهو ما جعل الكاتب والأديب يقدر على أن يُبدع من داخل أسوار المعتقل، مستثمراً إستراتيجية الكتابة بما هي نوع من الحرية، ومُستغلاً تأثيث الفضاء السّجني ببعض عناصره البسيطة والأولية.

ولعله من المفيد في أوله قبل شروعنا في مقاربة رواية «الشتات» تظهير الإشكالية الاصطلاحية لأدب السّجون، أو أدب الأسرى، فمن حيث دلالات الاصطلاح، تدعو الحاجة للإشارة إلى أن التحديد الرئيس يعني كل ما كُتب من أجناس أدبية داخل السُّجون وكتبها الأسرى الذين عاشوا التجربة وعاينوها عن كثب.

غير أن ثمة احتمالين اثنين أيضًا يردان ضمن دائرة الاصطلاح تلك، وهما: الأول أن كل ما كُتب أيضًا عن قضايا الاعتقال والأسر والسّجن من طرف سجين محُرر دونما أن يُكتب بالضرورة داخل السّجن يعد أدب أسرى، وثانياً: أن كل ما كُتب عن التجربة السّجنيّة وعذابات الأسرِ من طَرف كاتبٍ لا هو عاينَ التجربة من الداخل ولا هو مَعني بها وكتبها من الخارج، بل يُبادر من منظور الكتابة التشخيصية والتصويرية في تمثيل مُتخيل تلك القضايا، وقد حدث أن يتضمن ذلك أيضًا مفهوم أدب السّجن.(540)(*)

الحصيلة أن الجهاز الاصطلاحي والمفاهيمي في دائرة إبداع ونقد النص السّجني بشكل عام يحتاج إلى مسألتين: إما جواز التعامل معها بشكل مُوسَّع، أو مُحاولة حصرها والتدقيق في دلالاتها وضبطها.وأما بخصوص الأدب السّجني الفلسطيني تحديداً، من الأفيد لو يضع اتحاد الكتاب والأدباء الفلسطينيين – باعتباره وصيًا ثقافيًا – كل المعالم والدلالات التي تضبط المفهوم وتسعى إلى حصره، أو على الأقل تروم تضييق فضاءات انزلاقاته المفتوحة لو جاز التعبير.

كُثرٌ هُم من الفلسطينيين الذين كتبوا عن تجربة الشتات والاقتلاع والمنفى والهجرة، كما كتبوا بشكل أقوى عن تجارب السّجن والحركة الأسيرة والاعتقال، لا سيما منها التي جاءت مُتزامنة أو بعد أحداث الاحتلال الصهيوني والعُنف الكولونيالي المقصود، وسياسة التهميش الغربية، المهدورة لحقوق الإنسان والمنتهكة للقومية العربية، وللذاتية والشخصية الفلسطينيّة.

لقد راهنت الرواية السّجنيّةالفلسطينيّة على سِمة الإبداعية (Créativité)، وهو ما ضَمن لها الوَجاهة والحيوية في التناول النقدي، ويُعزى ذلك في نظرنا إلى اعتبارين رئيسين وهما: أولاً، لأن هذه الرواية تعدُّ مرجعاً هاماً ورافداً من روافد القضية الفلسطينيّة وفاضحاً لسياسات الكَيان الصهيوني، وثانياً لأنها إنتاج مُجدد في القوام الشكلي والفني، ومُلتزم(541)(*)على المستوى المضمونيوالتيماتيكي.

(540) (*) تتميز الأعمال الروائية ضمن الطرح الأخير بكونها لا تعكس، بشكل آلي ومباشر، أفكار وقناعات مُبدعيها، بل إنها تكون، أحياناً مُناقضة لتلك الآراء والقناعات...لأن تصوير واقع غير معيش وفق ممكنات التخييل السردي لا يمكن أن يعبر بالضرورة إلا عن واقع مُتخيل، ولهذا جرى التحفظ في كون الذي لم يكتب أسيراً من الداخل أو محرراً من الخارج عدُّ كتاباته سجنية.

(541) (*) أقصد بالالتزام هنا: العمل الأدبي باعتباره إبداعاً لا يخلو من مسؤولية إنسانية، أو لا يجوز له أن يتخلى عن مسؤوليته الإنسانية على حد تعبير الناقد المغربي حميد الحميداني، فالأديب الملتزم يجهر بصوت الحقيقة ووفي لقضايا مجتمعه وقوميته، وساعٍ إلى تقويض السلطة الخفية...

أحيل بهذا الصدد إلى قائمة مجموعة من الأسماء لروائيين وروائيات من فلسطين كتبوا الرواية السّجنيّة، إما باعتبارهم أسرى مُحررين، أو باعتبارهم كُتاباً أنضجوا التجربة الروائية بالتخييل أو السيرة الغيرية، أذكر على سبيل التمثيل لا الحصر: وليد الهودلي في «ستائر العتمة»، عبد الله البرغوتي في «فلسطين العاشقة والمعشوق»، عائشة عودة في «أحلام بالحرية»، عصمت منصور في رواية «السلك»، محمود عيسى في «حكاية صابر»، وليد دقة في «حكاية سر الزيت»، أدهم الشرقاوي في «نطفة»، والقائمة تطول، هذا وعلماً للإفادة أن كل روائي أو روائية قد يتعدى كتابة العمل الواحد إلى أعمال مُتعددة، كما الحال مع رأفت حمدونة نفسه الذي نخص روايته «الشتات» بالدراسة والتحليل، إذ نجد أعماله الروائية بلغت عدد سبع روايات أو يزيد...

يُعتبر الروائي رأفت خليل حمدونة واحداً من أولئك الروائيين الذين ذاقوا تجربة الأسر والتحرر وحاولوا ترجمة لحظات تلك التجربة بما فيها من مُعاناة وأزمة وقضايا إلى عالم روائي قوامه اللغة والأسلوب والفكرة، عالم روائي ينسج تَوليفة بين الحب والمُقاومة والسّجن والحرية.

وجدير بالذكر بدايةً أن نُشير إلى أن رواية «الشتات» ليست واقعية بالمعنى المبتذل للواقعية، وليست تخييلية بالمعنى الجامح للتخييل، إنها رواية قد نعُدُّها عملاً يلتزمُ الصدق في قَالب سردي مُتخيل، ظهرت هذه الرواية في أولها سنة 2004م، وأعيدت طباعتها رسمياً سنة 2015م، من طرف مؤسسة مهجة القدس، وقد لاقت استحساناً لائقاً من القراء، بل وتُرجمت كذلك إلى الإنجليزية بواسطة الأستاذة سوسن أبو سعدة(542)، وهي أول ترجمة للرواية السّجنيّةالفلسطينيّة في حدود العلم، وقد رأت تلك الترجمة النور بشكل متزامن تقريباً مع الإصدار العربي.(543)(*)

رواية «الشتات» من منظور سردي – جمالي.

تضع رواية «الشتات» في قلبها السردي وقالبها الفكري أولوية القضية والتجربة الفلسطينيّة، ساعيةً إلى تمثيلها، منذ بطش المُستوطن الإمبريالي في (1948) إلى غاية (1994)، ويرتكز التمثيل السردي لتاريخية الأحداث على مرحلة بدايات الاعتقال، أي منذ عام (1967) بشكل خاص.

(542) Refer: Rafat khalilhamdona, « Diaspora » Love, Resistance, Prison and Freedom, Translated by: Sawsan Hassan Abu Saada, Revised updated edition, April, 2015.

(543) (*) يمكن للاستئناس والمزيد مراجعة الحوار الذي أجراه الصحفي أنس شعبان مع الأسير المحرر رأفت حمدونة في برنامج «صباحكم فلسطيني»، قناة القدس اليوم، بتاريخ 7 يناير 2023.

إن تأمل المروي في نص «الشتات» يؤكد من جهة أولى على الطبيعة التقاطعية للتاريخي والسياسي والواقعي أكثر من الرومانسي العاطفي أو البوليسي، ويظهر من جهة ثانية أن رأفت حمدونة وبالرغم من اختياراته الإبداعية تغليف سرديته بالرومانسية والشحنة العاطفية، إلا أنه يروم في العمق كتابة أدب وطني، ويتقصد طرح روايته في السياسة المُضادة والمُقاومة.

لقد شغلت أدبية الأدب حيزاً عريضاً في البحث النقدي على مدى قرون، وما تزال تفعل على حد تعبير الناقد عبد الله الغذامي(544)وعسانا نقارب رواية «الشتات» مُقاربة سردية–جمالية، لأن غاية هذه المقاربة هي أن تبحث في الخاصيات الجمالية لتقنية الكتابة الروائية وأساليبها، وهو ما نحاول تقفيته من خلال معرفة إستراتيجيتي «الإيجاز» و»الانتقال» وطبيعة تحققاتها النصية في الرواية موضوع البحث.

أقصد ببلاغة الإيجاز ضمن ما يجيء ذكره، بداهة الكتابة تلك التي تبتدئ لتنتهي في لحظةٍ وَجيزة، ولمّا أجدُ هذا الادّعاء في النص، فإنني أبرره بِالفعل السريع للكتابة، ولا شك أن السُّرعة في الإفراغ من فكرة الرواية، لعل أهم ما يدفع إليها – فيما يصبو هذا البحث تأكيده – هو الرغبة في تدوين كل شيء في زمن تتعرض فيه الذاكرة من طرف المُخترق الإمبريالي للمُداهمة، وتدخُل فيه زمنية العمَى بفعل المتاريس التي تضعها السياسة الاستعمارية لإماتة روح الكتابة وضوء الثقافة في عُقول الأسرى. «**الاحتلال يُعادي الحياة، ويعشق رائحة الدم ويفضل الحرب ويمقتُ الحرية**»(545).

إن رواية «الشتات» هي رواية يتعرف من خلالها رأفت حمدونة على ذاته كأسير أولاً وعلى ذوات الأسرى والسّجناء، وعلى فضاء الاعتقال وما يُخفي وما يُظهر، ولهذا فإن الحاجة لقول الحقيقة وتعرية الواقع السابق في ذاته وعالمه النفسي، وفي ذوات الآخرين وفي المحيط والخارج، وفي المكان الضيق هناك في الزنزانات، كل هذه الأمور المتتابعة وظرفية السّجن تُحتم عليه قولها بمداد السرعة والإيجاز حتى يُقاوم التلاشي والنسيان، أو حتى لا يُضيع الحقيقة بالأحرى، وهنا نعود إلى جورج لوكاش لما تنبه لمحتوى الرواية بشكل عام الرواية قائلاً إنها «الطريق الذي يقود الإنسان إلى

(544) عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي «قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط3، 13،2005.

(545) رأفت خليل حمدونة، «الشتات»: (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، منشورات مؤسسة مهجة القدس، ط2، 2015،ص 7.

التعرف على نفسه». (546)

أعني ببلاغة الانتقال من جهة أخرى، ذاك التحول المرن للصوت السردي، ومن موضوعة إلى أخرى، ثم تلك الاختراقات الزمنية لمسافات مُتباعدة بصيغة انتقال فُجائي، أما في تراكيب النص الروائي، فأقصد بالانتقال ما أتاحهُ الترحال من فعل إلى فعل في بناء نسيج الحكاية وبالنتيجة ظهور اختزالات واضحة في المَحكيات، وما أتاحهُ كذلك الربط العاطفي من دينامية خفيفة الظل تسهمُ في تناسق الأجزاء وضمّها في صورةِ الكلّ المتشابك المختصَر.

إن البحث عن الإيجاز والانتقال في الرواية هو بحث جمالي بالأساس، بحث في جمالية الأسلوب والتقنية الروائية، لذلك اخترت منهجيًا قصد المُقاربة التحليلية، مدخل جماليات السرد، حيث إن استنطاق البعد الإستطيقي في السردية، وحدهُ الذي قد يمنح إمكانية الانفتاح على تأويلات نقدية ثقافية مُوسعة، لا ترتهن للمُعادلة البحتة، بقدر ما تفتح النص على ديناميكية ذات أبعاد جمالية وتذوقية أخرى.

وغيرُ خافٍ أن التصور الجمالي يذهبُ حسب ما يؤكده فريديريك هيغل إلى أن ثمة دوماً طريقة علمية جمالية في مُناولة الأعمال الفنية(547) أو حسب التعبير السائد الذي يضعه «بو مجارتن» أن الجمالية والفن وجهان لعملة واحدة، لا أحد منزوع عن الآخر.

هكذا ويظل السؤال مع ما نطرحه موضوعاً للدراسة، أين تتجلى جماليات السرد في رواية «الشتات»، انطلاقاً من العناصر المدخلية التي تمت إثارتها؟ وقبل إضاءة جوانب السؤال، نقف عند ابستيمي السرد في الرواية ومعالم هويتها السردية.

هُوية السرد: تقاطُعات الواقعي والمُتخيل.

في رواية الشتات للفلسطيني رأفت خليل حمدونة، يُطالعنا العنوان «الشتات» باعتباره نصًا مُختزلاً، ويمكن عدُّ «العنوان بنيةً رَحمية تُولّد مُعظم دلالات النص، فالعنوان هو المنطلق الفعلي لتشابكات الرواية وأبعادها الفكرية، والإيديولوجية، والنص

(546) راجع: عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010، ص 6.

(547) انظر: فريديريك هيغل، علم الجمال وفلسفة الفن، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010، ص 43.

هو المولود. فملامح التشتت في الرواية واضحة.»(548)

يصطبغ النص الروائي في قرائنه النصية بدلالات الواقعية، وهذا ما يظهر في أكثر من سياق وخاصة في تمثيل زمنية الأحداث وتسريد طابعها التاريخي؛ «.. **المعركة التي خاضها الأسرى بجوعهم وصبرهم في الإضراب المفتوح عن الطعام والذي دام سبعة عشر يوما في إضراب سبتمبر 1992 الشهير والأكثر قوة ووحدة..**»(549)، وكثيرة هي القرائن التي تضعنا في وقائع تاريخية أو إشارات زمنية مرجعية، والتي تحضر بقوة في طيات هذا النص الروائي؛ «.. **اختلف الأسرى على اتفاق أوسلو في العام 1993 داخل السّجن وكان مادة للحوار والنقاش حوله، فمنهم من أيده ومنهم من عارضه..**»(550)

غير أن مثل هذا التسريد التاريخي لم يكن في الرواية هنا مجرد تلبية لنداء كتابة أو تخييل لزمن، بقدر ما هو تسريد لمحكي القوة المضادة والوعي المقاوم، لذلك فإن الرهان على الوطنية النضالية وإيقاظ الوعي الشارد لممانعة الكولونيالية كان مكسباً مضموناً وجمالياً أسست له الرواية في محكياتها.

يبدو من المفيد القول إن مسَالك السرد في هذا النص الروائي تتطعم بالتخييل أيضاً ولا تكتفي بسرد الوقائع، وهو ما يجعل الهوية السردية مُتورطة في سياقات مختلفة، لذلك وقعت الرواية في الحدود بين الواقع التصويري ذي طبيعة مَرجعية ومُمكنات التخييل ذات طبيعة ميتا فيزيائية، ومن ثم فإن إنتاج المعنى المرجعي والميتا فيزيائي، هو إنتاج للامحدود من الدلالة، ولكن كما هو مدعوم في تصورنا النقدي فقد استطاع الروائي التحكم في البنية الرحمية للدلالة وتجميع التوالد المعنوي في سرد بؤري.

يرى بول ريكور أنّ الهوية السردية لا يعوَّل فيها على التخييل وحدهُ، بل على التاريخ والواقع، وعلى الذاكرة والتجربة والمعرفة، ومجموعُ المكوّنات غير السردية، ولفهم القصص المحكية لنا علينا أن نعرف شيئا عن العالم المحلي الذي تتناوله القصة وتُعيد بناءهُ وترتيبه في خُطّة سرديّة يمتزجُ فيها التاريخ والتخييل، وهكذا «تواجه فكرةُ الهوية السردية حدَّها، وعليها أن ترتبط بالمكونات غير السردية في

(548) بسام قطوس، سيمياء العنوان، منشورات وزارة الثقافة عمان، الأردن، طَ1، 2001،ص 131.
(549) رأفت خليل حمدونة، «الشتات» (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، ص 82.
(550) المرجع السابق نفسه، ص 84.

تشكيل الذات الفاعلة».(551)

من هذا المنظور «الريكوري» يتأكد أن اشتراط تجربة الأسر والكتابة من داخل المعتقل، أمر لا تَجاوُز عنه لفهم عالمِ التجربة ومن ثم القدرة على صَوغه إلى عالم التخييل السردي، وقد استطاع رأفت حمدونة بشروطه الواقعية التي عاش فيها الأسر والتعذيب من داخل مُعتقل عسقلان المركزي أن ينسج مرسمهُ الحكائي، ويضعَ روايته الشتات في صَميم التشخيص لواقِع التنمر الإمبريالي، وواقع السّياسة الكولونيالية التي نزعت إلى التعنيف و/الاعتقال والتعذيب والاضطهاد...

المتن الحكائي: المقاومة /الحب/الاعتقال/ الحرية.

تدور أحداث رواية «الشتات» حول شخصيتين رئيستين وهما: «رفيق» و»محمد» أبناء الشهيدين المناضلين، «نصر» و»إبراهيم» اللذين استشهدا ضحايا الاغتيال الصهيوني في مسيرة الصمود والمقاومة، ولما بقي «رفيق» يتيم الأم والأب، وضعته الحاجة «محبوبة»(552)(*) زوجة الشهيد «إبراهيم» في مقام ابنها «محمد»، وربتهما معًا تربية حسنةً وعادلةً، عاشت فيها الكفاح والقتال لأجل لقمة العيش وصَون الكرامة، ولما اشتدت الأحوال بالأم «محبوبة»، وجد «رفيق» نفسه مُضطرًا للعمل في حين أكمل «محمد» مساره في الدراسة.

يتعرف «رفيق» في مسار ترحلاته من عمل إلى آخرعلى الشابة «منال»، في حين آخر يتعرف «محمد» في دراسته الجامعية التي أتمها في الأردن على الطالبة «انتصار» وقد نشبت الحاجة قصص حب بين الثنائيين، وهو ما أدى في النهاية إلى زواج كليهما ممن يحب.

وضمن تفاصيل الرواية، يتبين أن «انتصار» هي أخت «رفيق» من والده، ذلك أن الشهيد «نصر» لما ترك الأردن شاقًا الطريق إلى فلسطين للمقاومة والكفاح، ترك زوجته الأولى «لطيفة» الطليقة حاملةً، وبعدها تزوج ثانيةً بـ «نعمة»، إذ حدث أن كانت «انتصار» من صُلب «لطيفة» وكان «رفيق» من رحم «نعمة»، أخوين من والد واحد.

(551) بول ريكور، «الزمان والسرد»، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة د: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2006، (الجزء الثالث)، ص 1173.

(552) (*) الحاجة محبوبة في تمثيلات المتخيل هي زوجة الشهيد «إبراهيم» وهي نموذج المرأة العصامية التي تبنت الابن «رفيق» وليد الشهيد «نصر» وساوته بابنها «محمد» الذي يكبره بثلاث سنوات...

لما بدأ «رفيق» يعمل وتحسن وضعه الاجتماعي، بعد مُصادفته أحد كبار التجار، وأمَّنه على شُغله، بدأ يدعم بقسطٍ من ماله أفراد المُقاومة في فلسطين ويُساهم في توفير الأموال وتأمين المُطارَدين، وهو ما عجَّل بتوريطه في أيادي الاحتلال، ودخوله سيرة الاعتقال والسّجن.

وخلال هذه المرحلة ينقلنا السرد إلى واقع السّجن، والضغط الرهيب من تحقيق وتعذيب نفسي وجسدي، يتعرف «رفيق» بعدما استقر به الحال سجيناً في غرفة على عدد من الأصدقاء، كل له حكاية ألمه وأمله، وبعدما حُكم على «رفيق» بست سنوات، انتهت وجاء الوقت الذي أصبح فيه مُحررًا، هكذا تُسدَلُ ستارة السرد بتحرر الأسير «رفيق»، وقد حصل من داخل السّجن على درجات علمية رفيعة.

عموما يقودنا تأمل خطية الحكاية تلك إلى وقوع المتن الحكائي للرواية كلها في ثلاثة مسارات سردية؛ مسار المقاومة، مسار الحب، مسار الاعتقال، مسار الحرية.

محكي المقاومة: يذهب بنا تفكيك محكي المقاومة إلى رصد صنفين من المقاومة، المقاومة للمحتل الصهيوني وهي الصورة الأبرز(المقاومة الوطنية والنضال القومي والمواجهة العسكرية...) ومقاومة الظروف الاجتماعية القاهرة وهي صورة للمقاومة ليست أقل بروزاً. (مجابهة الحياة في ظروف الحرب الحالكة، النضال من أجل كسب القوت اليومي، النضال الإنساني وتعزيز قيم التعاون والتكافل الاجتماعي الوطني...).

محكي الحب: في تمثيلات السرد ترد تيمة الحب بشكل لافت، وقد كان الحب بطاقته الإيجابية إكسير السرد في حالاته وتحولاته، لأن «رفيق» لما وقع في حب «منال» كدّ واجتهد، اشتغل وصبر وجاهد، أما قصة حب «محمد» وانتصار فهي جوهر المواصلة وعنوان الطموح، والأهم في مسار الحب، أن هذه القيمة الإنسانية المثلى رغم دماء الحرب وتلويث المحتل لأجواء البياض، لم يحكم عليها المنظور السردي بالموت، بل جعلها تسمو وتعيش في عز الخراب القائم، لهذا تطالعنا النهاية باستمرار الحب وتتويجه بالزواج.

محكي الاعتقال: بتأمل سردية الاعتقال وتداعياته، نكشف عن المسار السردي في محكي اعتقال «رفيق»، وما نتج عنه سواء معه كذات أسيرة، ومع الأسرة حين الاعتقال والأسر، بما طبع الوضع من معاناة وتضييق، ونكشف تباعاً عن

محكي الأصدقاء المُعتقلين في السّجن وحكاياتهم الأليمة الحالمة. وفي ذات المسار يبرُز محكي العصافير باعتبارهم خونة للوطن وطعماً لصيد الوطنيين وكشف هوية المُناضلين المُقاومين الأحرار، هذا ونضيف في المسار نفسه حكاية الفضاء المعتوه وثقل الزمن من داخل الزنزانات الضاربة في عمق الحريات.

محكي الحرية: هو محكي النهاية، النهاية التي تُوجت بحالة الاستقرار التام، تحرُّر وزواج وشهادة علمية، وهو المسار الذي يتوق إليه الإنسان، قد يبلغه أو لا يبلغه، ولما وضَع رأفت حمدونة للنهاية أفق الحرية هذا، فلأنه المفقود المنشود والمبحوث عنه منذ أول السرد، ولأنه الحلم المنتظر والمولود المرغوب فيه، بيد أنه مشروطٌ في سياقات الحكي وسياسات المسرود بعنوان العلم والصدق والصمود.

بعد هذا كله نتساءل: ما هي أهم تجليات الإيجاز في الرواية؟ وما هي أبرز مظاهر إستراتيجية الانتقال فيها؟

الإيجاز السّردي وبؤرية الحدث.

نحن نعرف ظروف الأسر والاعتقال، وهي التي تجعل الكاتب يُريد أن يفجر كل شيء ويقول فكرة الرواية ويبوح بالوجع، وفي انعدام الحرية وفرض الحصار والتضييق يلجأ الكاتب إلى الإيجاز، وكما سبق لرولان بارت تأكيده «باعتبار الكتابة حرية، فإنها ليست سوى لحظة»(553)، وقبل أن تتلاشى خيوط تلك اللحظة في مُخيلة الكاتب الأسير، وقبل أن يذهب عنه كل شيء، وعلى إثر ذلك يعمدُ إلى طرائق فنية لعل أهمها الإيجاز، ومعلومٌ أن الإيجاز خاصية بلاغية لصيقة بالشعر، ويبدو من المفيد التأكيد على أن جدوى هذه الدراسة هو أيضًا محاولة البحث عن الإيجاز حيث لا يوجد الإيجاز، أي البرهنة على الإيجاز من دواخل السرد.

وقد ارتأيتُ النظر إلى الإيجاز ها هنا من منظور إستطيقي، لأنه غالبًا ما يكون الإيجاز مُرتبطًا بأهداف النص الجمالية ومُساهمًا في سُرعته الداخلية، والإيجاز باعتباره شكلاً منالتكثيف،وملمحاًمنملامح الاختزال، فتقنيته في السّرد هي غيرها في النصوص البلاغية، إن الإيجاز في السرد يرتكز أساسًا على الالتفاف حول الأحداث البؤرية والأفكار الرحمية المُتحكم في تناسلها.

(553) رولان بارت، الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، 1985، ص 40.

ودونما الإكثار في العودة إلى المرجعيات المؤطرة لمفهوم الإيجاز، أورد بهذا الصدد تعريف ابن منظور في «لسان العرب»والسكاكي في «مفتاح العلوم»، وعلي الجارم بمعية مصطفى أمين في «البلاغة الواضحة»، أما عن تعريف ابن منظور في «لسان العرب»، يقول ضمنه؛ «وجَزَ، وجُزَ الكلام وجازه ووجزاً وأوجزَ: قلَّ في بلاغة، وأوجَزهُ، اختصره..»(554) ويُعرف السكاكي الإيجاز في «مفتاح العلوم» قائلًا: «هو أداء المقصود من الكلام بأقل عبارات متعارف الأوساط.»(555) فيما يضع كتاب «البلاغة الواضحة» لمحمد أمين وعلي الجارم لمصطلح إيجاز تعريفًا كالآتي؛ «الإيجاز هو جمع المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل مع الإبانة والإفصاح..»(556)

تهتم رواية الشتات بالأحداث البؤرية، أي تلك التي تضع المُتلقي في شبكة الإدراك وتحصُّل المعنى، ولا حاجة لها بعد ذلك لاستئناف التفاصيل والحيثيات، وهذا ما يبرُز في أكثر من سياق، لذلك فإن ما يُلاحظهُ الدّارس لرواية الشتات هو هذا التجاذب بين الفكرة وإحسان القول فيها.

معلومٌ أن «شكل السرد تطبعه بشكل أساسي قدرتان: القدرة على نشرِ علاماته على امتداد القصة، والقدرة على إدراج توسُّعات غير منتظرة ضمن تلك الامتدادات، وتبدو هاتان القدرتان بمثابة عناصر تتيح للسرد حرية التصرف.»(557)

لكن واقع السرد في رواية الشتات لا يُسخّر تلك الإمكانات المُتاحة لشكل السرد، وعليه نتعرف بإيجاز وبشَكل مُباشر منذ البداية، ودونما أن يضعنا النص في إضاءات على حدَث مقتل الخال «خالد»؛ «**كانت تقول له: خالك خالد استشهد لأنه رفض الخروج من المجدل في النكبة ولا أريد أن أخسرك كما خسرته هناك.**»(558) ومع هذا الحدث لا يجدُ المتلقي حاجة لفهم كيف قُتل الخال، وطبيعة معركته، ولا حتى زمن مقتله، لأنه حدثٌ يضعنا في بؤرة القضية الفلسطينيّة وفي طبيعة الموت ومكان الصراع، وهذا ما قد تأتى في عبارة وجيزة تَحقق فيها ضمن المسرود اقتصاد في اللغة.

في عديد من الأحداث لا يعود السرد للتفصيل فيها، بل يمرُّ عليها بإيجاز كبير

(554) ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، ط4، د.ت، مج 5، ص 158، مادة (و ج ز).
(555) السكاكي، مفتاح العلوم، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987، ص 277.
(556) راجع: علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، مكتبة النور الإسلامية، ص 201.
(557) راجع: رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
(558) رأفت خليل حمدونة، «الشتات» (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، مرجع مذكور سابقاً، ص 7.

كحدثِ موت الأب «أبو نصر»؛ «**أبو نصر الذي حلم بالمجدل، وطوال حياته تمنى العودة إليها فاحتفظ بمفتاح البيت وأوراق الأرض، ولكنه توفي قبل أن يتحقق الحلم.**»(559) وفي تلك الأحداث على التوالي هناك إيجاز في السرد، ومَسافة متوترة بين فعل الكتابة المُفتقد لشرط الحرية، والذاكرة اللَّحظوية التي يُداهمها النسيان.

لذلك يبدو أن مجموعة من المتتاليات السّردية يأتي ذكرها بغتةً وعلى وجه السرعة، وكأنّ الروائي يريد أن يُفرغ ذاكرته من المروي، وهذا ما يجعلنا نفكر في الظروف غير المواتية التي خطّ فيها الروائي هذه السُّرود داخل السّجن.

ومن بين هذه المُتتاليات السردية التي تجيء بلا مُمهدات أو توسيع، نذكر حدث حمل الزوجة الطليقة «لطيفة» ووضعها للطفلة «انتصار»، وعلى نفس الإيقاع يأتي على التوالي ذكر حدث زواج «نصر» من امرأة ثانية وهي «نعمة» وازدياد الطفل «رفيق» من رحمها. «**معدودة كانت الأيام التي مرت على فراق لطيفة لزوجها حتى تأكدت من حملها من نصر. وبعد شهور وضعت بنت سمتها انتصار تخليدا لذكراه.**»(560)

كما هو واضح، ما بين الطلاق من الزوجة الأولى، والزواج من الثانية، وما بين حَمل الأولى فوضعها لأنثى، وحَمل الثانية فوضعها لذكر، تعبيرٌ سَردي وجيزٌ يضعنا في كل هذا المروي المَركزي، الذي إن شاءتْ سياسات السرد روايتهُ من منظور تفصيلي، سَتعمدُ إلى ذكر الأحداث على مَراحل وعلى نوعٍ من التدرج الذي يُوضح كل مُتتالية سَردية على حدة، وليس في عبارة سَردية مُكثفة كالتي نجدها في رواية الشتات؛ «**لم يعرف نصر بخبر حمل زوجته قبل الوداع، وبعد أشهر لم يكن بد في ظروف وحدته إلا الزواج، فتزوج بنعمة ورزقها الله ولدا أسموه رفيق.**»(561)

في الصفحة (14) من الرواية مثالاً والتي لا يتجاوز عدد سطورها (15) سطراً، نجد إيجازاً لمُتتاليات كثيرة من الأحداث، يضعُنا السرد في مَعالمها الكُبرى بطرائق فنية تَعمدُ إلى الإيجاز السردي، ولكن دون إحداثِ خللٍ في مَنطق التلقي.

إن جمالية الإيجاز، إنما تدل على وجود دَرجة تحكم كبيرة في اللغة السردية، بحيث يُصبح مُمكناً تكثيفها في الدلالة النصية وفي الناتج المعنوي، دون الحاجة إلى

(559) المرجع السابق نفسه، ص 8.
(560) المرجع السابق نفسه، ص 10.
(561) المرجع السابق نفسه، ص 10.

تعليق المروي أو بتر الأحداث أو تَرك نشازٍ في المعنى السردي، ومن ثم في مُجرد هذه الصفحة الواحدة نُدرك كمتلقين مَقاطع من الأحداث المُمتلئة، التي لا تحتاج إلى تجويد التلقي وملء البياض النصي، أو الصمت الدلالي حتى يتم إدراكها.

وهكذا، ربطاً بلغة الناقد إيزر (W.Iser) «تغدو تلك الخصائص والمعطيات غير الدقيقة والناقصة في وصف شخصية ما أو مكان أو زمن ما بمثابة بياضات نصية، تقوم على بنية اللا تحديد. هذه البياضات ليست دائما متعمدة من طرف الروائي، بل قد يستحضرها اعتباطاً، وبمحض الصدفة.»(562)

سيكون من الأفيد تجلية هذه التتابعات السردية المرصودة التي تحدث عنها في الرواية وهي كالتالي:

- نُشوب مُواجهة بين عسكر الاحتلال والسيارة التي على متنها رفاق النضال والمقاومة «إبراهيم» و«نصر» والزوجة «نعمة» والطفل «رفيق» الذي ألمت به وقتذاك وعكة صحية، وفي الطريق إلى المستشفى، تَحدثُ المباغتة من الإمبريالية الصهيونية.
- تبادُل النار بين الطرفين، قوات الاحتلال، ورفاق الصمود والمقاومة.
- سُقوط «إبراهيم» ضحية واستشهاده بعدما أصيب بطلق ناري.
- مُحاولة «نصر» حماية الزوجة والابن داخل السيارة واستمرار تبادُل إطلاقه للنار.
- سقوط اثنين من العسكر الصّهيوني من طرف رصاص « نصر» وجروح آخرين.
- وقوع «نصر» ضحية ثانية لمُواجهات الاحتلال بعد غدرٍ ناري لم يُقاوم.
- مُحاولة الأم «نعمة» حماية طفلها «رفيق» من الرصاص في ظل هذه الأوضاع.
- استشهاد الأم بعد اغتيال الرصاص الصهيوني لها.
- بقاء الطفل «رفيق» في حضن أمه حياً يُرزق وتوقف المواجهة.
- حضور قائد القرية ومن معه للتعرف على هوية الشهداء الثلاثة.
- التأكد من هوية المغتالين، وإقامة مسيرة تأبين وعزاء بحس وطني بهيج، ترحمًا على روح الشهداء.

(562) عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخرّاط نموذجاً)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2010،ص 36.

إن القدرة على ضم هذه المُتتاليات ورصّ بعضها لبعض في نسيج حكائي مضبوط المساحة، ومُتسم ببناء اختزالي، دونما خلق مَسافة متوترة بين المقروء والمؤول، ودونما اختلالِ الضبط الدلالي للمسار الحكائي كُلية، إنما يدل على قدرة الكاتب على إيلاء أهمية لجماليات الاختزال في النص الروائي.

ونفس الشيء أيضاً نوضحه حين استُشهد الثلاثة «إبراهيم» و«نصر» و«زوجته»، ونُقل الخبر إلى أم «نصر»، نقرأ هذا الإيجاز البليغ الذي يربط حدث مَقتلهم بنتيجة أخرى وهي حَسرة الأم وموتها، وذلك كله في أقل من فَقرة سردية، ومما نقرأ من النص نظيرَ التعليل؛ «...**كان الخبر أقوى من أم نصر التي أقعدها المرض فتوفيت حسرة على ابنها وزوجته.**»(563) وهكذا يتبينُ تتابُعَ العلة والنتيجة، وبلاغة الإيجاز في السردية: – الخبر أقوى – أقعدها المرض – توفيت.

ومن ثم فثمة نزوع إلى عدم مَفصلةِ هذه التتابعات السردية، أي لا يُكلف قطاع السرد نفسه تجزيء حدث الصّدمة ووقعها من خلال الإغراق في الوصف النفسي أو هَول الواقعة. ومن جانب آخر يتجاوز السرد تلك التفاصيل المتعلقة بطبيعة المرض والفاصل الزمني الذي يفصل المرض عن الموت، إنها إستراتيجية إيجاز في الكتابة تقول كل شيء سبباً ونتيجة دُفعة واحدة في مقطع سردي مُكتنز الدلالة مُقتصد الصياغة.

إن طرائق الكتابة عند الكاتب رأفت حمدونة تقوم على الفنية في تصريف الملفوظ اللغوي، وعلى الاختصار السردي، وذلك يُعتبر رؤية جمَالية وإبداعية مُتفردة، خاصّة.

حيثُ إن الإيجاز في السرد باعتباره خياراً ومنهجاً في صياغة النص السردي، لابد أن يتحفز بدوافع من داخل السّجن، وأولاها الافتقاد لشرط الحرية في الكتابة وهو ما يجعل الكاتب لا يُسهب ولا يَطول في كتابة المحكي، وفي اعتقادي أن آليات وأساليب الكتابة أيضاً من داخل السّجن المحدودة سَاهمت في بنية الاختصار تلك التي اعتمدها رأفت حمدونة، ولا شك يعتمدها غيره من كتاب الرواية السّجنيّة.

إن الصمتَ المفروض الذي يُذكيه المحتل الصهيوني على الأسرى لم يكن يُسعف الكاتب على إطلاق العنان لمخيال الحكي ومُتخيل السرد، لذلك يبدو من منظور ما أن الروايات التي تولّدت من رحِم السّجن والاعتقال، تقول الفكرةَ بطريقة

(563) رأفت خليل حمدونة، «الشتات» (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، مرجع مذكور سابقاً، ص 15.

سردية لا تميل إلى الإسهاب والإطالة، وهذا يبدو جليًا أكثر من الناحية الشكلية، حينما نُلقي نظرة في الأعمال الروائية التي كُتبت داخل السجون، حجمها وعدد صفحاتها، ثم أهمية المخزون الحكائي الذي تكتنزه.

الإيجاز السردي كإستراتيجية في القلب (Invers) الحكائي

إذا بينا أعلاه بعض تجليات الإيجاز في رواية الشتات، وكيف أن السرد يولي أهمية للأحداث البؤرية، فإنه من جهة أخرى يُعتبر الإيجاز طريقة في الكتابة جُعلت لتغيير مَسارات التحولات والحَالات بشكل فُجائي في الحكاية، إنها تقنية في قلب موازين الحكاية، ومن تمثيلات السرد لهذه الطريقة الفنية نذكر:

أولا: بعد طول مسار سردي تقتفي فيه شخصية «رفيق» أثر الحصول على عمل قار، لتحسين ظروف العيش، تنقلبُ مَوازين السرد بين حالة أولية دامت طويلا (حالة العجز والبحث المضني والترحال بين مِهن مختلفة دون الحصول على واحدة قارة...) إلى حالة أخرى وهي (حالة الاستقرار والرفاهية العيش الكريم...)، وهذا كله إنما يتم بموجب سَردية مُوجزة، لا تَعْلقُ في التفاصيل المُملة، تُظهر «رفيق» يحمل البضاعة على ظهره ولأنها ثقيلة أفقدته التوازن وكسَرت رجله، والبضاعة قد وقعت على أرض الشّارع، وفي ذات الوقت كَبحت سيارةٌ مُسرعة حركتها قريبة من «رفيق».

وخلال هذا الحدث ينزلُ رجلٌ من السيارة مُساعداً «رفيق» خاصّة وجروحٌ على رأسه ودمٌ يسيلُ من يديه، وقد جرى بينهما تعارفٌ إنساني عميق، اكتشفَ خلاله «رفيق» أن من قدّم له يدَ العون «أبو يوسف» هو تاجر وملاّك كبير، سيكون لهُ الفضل في تغيير مَجرى انتكاسته المهنية وضيمه الاجتماعي.(564)

ثانيا: الإيجاز أيضا في فك خُيوط الحبكات واشتباكَات السرد، وهو ما نلحظهُ في الصفحة (54) «..**انتهى محمد من دراسته وودع انتصار التي أحبها وأحبته لولا ظروفهما والغربة، فاستقبلت القرية ابنها الطبيب، ابن الحاجة محبوبة، فساند أمه المريضة كما كان يطمح قبل تعليمه وتقابل مع أخيه رفيق مرات في السر فقلق عليه وعلى مستقبله...**»(565)

كما هو واضح إذن، دون التكلف وعناء التفصيل، تُترك الأحداثُ غيرَ مُشرعة

(564) المرجع السابق نفسه، ص 42، 43.
(565) المرجع السابق نفسه، ص 54.

على التجزيء الذي من شأنهِ أن يُوضح طريقةَ الوَداع أو كيفيةَ الاستقبال أو حتى مَشاهد اللقاءات مع «رفيق»... ولكن ومع هذا كله هُناك لُحمة دلالية وسيرورة في المعنى لا تختلُّ شروطها مع انعدام هذا التوغل في التفاصيل...

لربما كان رأفت حمدونة من داخل زنزانة المُحتل يُسارع من أجل مُلاحقة فكرة الرواية، وهذا ما جعله ينتقلُ من بؤرة حكائية إلى أخرى انتقالاً فُجائياً كما وصفته، كان عنوانه الإيجاز البليغ، أو لربما تكون ذاكرة الكاتب مُهددة بالمحو مع الزمن، وقد تفشلُ في وقت لاحق من التدوين في استذكار مُتخيل تلك العذابات التي يعيشها السّجناء وتلك التركيبة الحميمة التي سعى إلى تمثيلها في الحدود بين الحب والألم والسّجن والحرية والوشاية والمقاومة.

الحكي الموجِع، السّرد المُوجَز.

بعد اليأس من التحقيق مع المناضل «رفيق» رُمي إلى سجن عسقلان المركزي وهناك يتعرف على عشرات الأبطال الوطنيين، حيث تعرف «رفيق» على الزملاء التسعة عشر في غرفة السّجن، وسمع حكايات آلامهم وبطولاتهم، وهي مَرويات مُتصدعة مُوجعة لعل أبرز ما يسمها، هو قالب الإيجاز من جديد.

نرى أن جوهر الحكي الموجِع هو السّرد الموجَز، وأن رأفت حمدونة وهو يكتب كثيراً ما راهنَ على الإيجاز، لذلك نجدُ حتى هذه الأصوات السردية للزملاء التسعة عشر التي عانت داخل السجون وكُمّمت أفواهُها وأُطبق عليها الصّمت، لم تأخذ فرصةً للاستطراد داخل الرواية، أو التعمُّق في سرد الذات وآلامها.

وعليه نجد السارد «رفيق» يسمع عن كل زميل له مُلخص حياته، أفراحه وأتراحه، آلامه وآماله، ومع كل واحد منهم تتجسد قصة مختلفة، لأن الرواية سعت إلى الشمولية والتنوع في المحكيات، بمنظور سردي يحتكمُ إلى الإيجاز كأساس.

ومن ثم في محكي «أبي محمود»، تكتفي سياسة السرد بتمثيله رجلاً عليلَ الصحة، لا يجد شروط الاستشفاء في السّجن.

في محكي «أبي هشام»، يضعُنا السرد في صورة الرجل الذي أمضى ضعف حياة السارد «رفيق» خلف أسوار السّجن، وخلاله نتعرف على مروي الحب والوجع، إذ سأله «رفيق» هل لك أبناء فكان الجواب؛»..**نعم عندي هشام تركته ابن عامين فقط وأنا الآن جد لثلاثة أطفال...**»(566)

(566) المرجع السابق نفسه، ص 71.

أما عن محكي «رفعت»، تقترب كاميرا السرد من شخص أَلَمُه الكبير من موت أمه التي صنعت له بيتاً وجمعت له مالاً ووفرت له مهراً وعروساً، مُنتظرةً الإفراج عنه لتعطيه حياةً جديدةً، وإذا بالمنية تتوفاها ووصية على عاتق أبنائها تتركها في رقبتهم للتكفل بـ «رفعت» بعد الفرج، كانت حكاية سَريعة، رُويت بترنيمة الوجع، وكفَّ السارد عن البقية.

ويضعنا محكي «أبي علاء» أمام قصة شخصية تروي شدة الحنين لابنته «يارا» وكيف حَرَمهُ الأسر من الإحساس بالأبوة، يستذكر أن الطفلة تركها في الرابعة من عمرها منزوعة الإحساس بالأبوة، وودع الحرية.

ويدور مروي «أشرف» (أبو رائد) حول شخصية أسيرٍ لأزيد من ثماني سنوات، أبٌ لطفل، تُوفي في حادثة سير وهو خلف القضبان، دونما تحقق حُلم الأب بأن يعيش لحظات أبوة مع ابنه.

شخصيات أخرى تظهر على إثر النقاشات السياسية المفتعلة في الغرفة، كشخصية «عماد» و»زياد»، «أبو ياسر»، وهي شخصيات لم يقف التمثيل السردي عند حكاياتها، اعتباراً ومُراعاة لتلك البلاغة الموجزة التي يرتهن إليها السرد في كل سياق ومَقول.

ونحن نبرز هذه المحكيات المُتسمة بالشمولية من جهة لأنها أحَاطت بالواقع المرير للأسرى من جهات شتى، صحياً ونفسياً، ذاتياً وجماعياً، والمُتسمة بالتنوع من جهة أخرى لأنها مَرويات تعددية: حكايةُ واحدٍ يشكو الإهمال صحياً، وآخر لمْ ينعَم برؤية ابنته، وآخر تجرع مرارة موت ابنه، وآخر ماتت أمه دونما التمكن من رؤيتها، وهلُم جرا...

نؤكد مع هذا أن تناوب الصوت السردي بين هذه الشخصيات كانَ خاطفاً، بحيثُ تتسلمُ الشخصية صوتها السردي وتفصحُ بإيجازٍ كبيرٍ عن تشظيها وَوقْع أزلامِ السُّلطة الامبريالية عليها، ومُعاناتها مع الأسر والاضطهاد.

تمثيل العُنف الكولونيالي، حكاياتٌ مُتصدعة ومَشاهدُ مُوجزة.

مَعلوم أن المحكي الجوهري في رواية «الشتات» حول سيرة «رفيق» ابن الشهيد والمُناضل «نصر»، وعليه فإن النهاية التي آل إليها واقعاً في شِراك المحتل، أدّت

بـهِ إلـى الكَشف السّردي عن خَبايا التعنيف الذي يتعرضُ لـه الرفاق الأسرى فـي غُرف الاعتقال القاتمة، وفضحِ ما يتعرض لـهُ السجين من تعذيب وهجوم سواء مع عسكر المحتل، أو مع الخونة البياعين (عصافير الاحتلال) «.. **استغل المحققون جرح «رفيق» فاستخدموه في التحقيق، كانوا يضغطون على الجرح ويلمسونه بأداة حادة ليعترف، ولكن رفيق كان صامداً متحديا وصبورا فلم يزد على اعتراف الآخرين عليه بتقديم مساعدات مالية لشراء السلاح.**»(567)

اللافت للانتباه أيضاً أن مشاهد العُنف تلك التي تجيء الرواية على ذكرها، تذكُرها بشكل مُوجز، وهذا يبرزُ كذلك في تمثيلِ سياسة العُنف الكولونيالي الرّمزي الذي ينهجهُ «أبو عنان» والذين معه، عُملاء الاحتلال الذين يدخلون كطرف في التحقيق مع الوطنيين برداء أنهم مُعتقلين ويستجيبون للتنظيم حماية لبقية الوطنيين في الخارج... إنهم خونة الشعب الفلسطيني الذين تدسُّهم سياسات الاحتلال الصهيوني.

يسعى التَّمثيل السردي في رواية الشتات أيضاً إلى التَسريد المُختصر لإستراتيجية المُواجهة المُضادة السّاعية للتقويض الإمبريالي من دَاخل السّجن، وقد تمثلت في ذلك النظام والتلاحم والتآخي والقُوة الجمعية التي تحلى بها السّجناء والقائمة على قانون المواجهة، «**كان دومًا يردد أن العدو سجننا عقابا لنا وهو واهم، فعلينا أن نتحداه ونجعل من هذه المحنة منحة بالوعي والثقافة والعلم والقرآن والتقرب إلى الله والتفقه في الدين..**».(568)كما سَعت الروايةُ في جانبٍ آخر أيضاً إلى تمثيلِ صُورة تهذيب السّجن المفروض بالآمالِ الحَالمة وبالوعي المضاد؛ «..**اهتم رفيق بوقته في السّجن وعوض ما فاته من تعليم وثقافة، فدرس في كتب الثانوية العامة وحصل عليها، ثم كان من المبادرين للمطالبة بالتعليم الجامعي...**»(569)

إن تصويرهذا العُنف الكولونيالي عبر تَسريد مَشاهد القوة المتجبرة المُخترقة للأجساد، يُقابله تسريدٌ لمَشاهد القوة الناعمة المُضادة التي يتبناها المُناضل الوطني؛ ثقافة وعلماً ورُقياً، ولهذا فإن كامير السرد جَعلت من «رفيق» حاصلاً على شهادات عُليا من داخل الزنزانة الميؤوسة، والأهم أن تمثيل صورة الصراع بين هاتين القوتين، قد جرى في عَين خَاطفة، أي في صورة سردية مُركزة قوامها التكثيف والتقزيم الدلالي.

(567) المرجع السابق نفسه، ص 60.
(568) المرجع السابق نفسه، ص 83.
(569) راجع، المرجع السابق نفسه، ص 82-81.

بنية الانتقال وإستراتيجية الالتفات في «الشتات».

ورد في الصحاح، انتقال: مصدر انتقل، ونَقلُ الشيء: تحويله من موضع إلى موضع.(570) وعطفاً على ذلك، جاء في تاج العروس في مادة انتقل، نَقَله ينقله نقلًا: أي حوّله من موضع إلى موضع فانتقل.(571) والانتقال في الريطوريقا العربية الكلاسيكية جزءٌ من مفهوم أكبر هو «الالتفات»، فقد كانت ظاهرة الالتفات من الأساليب التعبيرية الإبداعية في اللغة الأدبية، واستقرَّ مفهومه عند البلاغيين على أنه «الانتقال من أسلوب إلى أسلوب آخر أو أنه الانصراف عنه إلى آخر».(572) ويمكن حصر جماليات الالتفات في عنصرين أساسيين وهما: إتيان الشاعر بمعنى يريد الانصراف به إلى معنى آخر، وإكساب هذا المعنى سماتٍ التباسية بمحاولة تضليل القارئ.

وبناء عليه، فإذا كان الشعر والشاعر هو من اختص بالانتقال والالتفات، وحاول صوغ نصه معتمداً جمالياته، فهذا لا ينفي خلو العالم السردي من هذه البنيات البلاغية، إما مُتسربة إليه بوعي وقصدٍ كتابي، أو دخيلة إليه بالتناص الشعري، أو موجودة فيه بفعل التأثير والسلطة الشعرية التي تنتهك أسلوب الروائي وتُحرك مخيالهالحكائي.

عموماً، إن مَفصلة العالم السردي إلى مجموعة حالات وتحولات يقتضي التمهيد للشعاب الحكائية، أي وضع كل الشعاب الحكائية في منظور سَردي مُفصل بموجبه يجدُ الروائي مُمكنات حدَثية لتجسير تلك الشعاب، بيدَ أن المُنجز السردي في رواية الشتات للفلسطيني رأفت حمدونة يعتمد تقنية الانتقال الفُجائي من حالة إلى حالة أو من تحول إلى تحول آخر، وخلال مُقاربتنا لهذا المُعطى في الرواية تبين أن التفعيل النصي لإستراتيجية الانتقال (الالتفات البلاغي) يأخذ مستويات كثيرة لعل أهمها: انتقال الصوت السردي، الانتقال الفعلي، الانتقال العطفي، الانتقال الزمني.

– بنية الانتقال من صوت سردي إلى آخر: إن رواية الشتات رواية مونولوجية بامتياز، رواية أحادية الصوت السردي، فالسارد المهيمن هو الذي يسردُ عن كل

(570) أبو نصر الفارابي، «الصحاح»، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1987،الجزء الخامس، ص 1833.

(571) مرتضى الزبيدي، «تاج العروس»، تحقيق جماعة من المختصين، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،الجزء الخامس، د ت،ص 123.

(572) راجع؛ جليل رشيد فالح، «فن الالتفات في مباحث البلاغيين»، مجلة آداب المستنصرية، مطبعة بغداد، ع9، د.س، 1984، ص 66.

الشخصيات، غيرَ أن أصواتَ شخصيات متعددة تحضرُ في حدود ما يسمحُ به السارد المهيمن ليحكوا قصصهم.

وكما نلاحظ في سياقاتٍ كثيرة، فيحدثُ أن تنتقل سُلطة السرد من شخصية إلى أخرى بشكل سلسٍ وبلا سابق إنذار، وكذلك بتقنيات مُبدعة.

ومثالا على ذلك نذكر: في سردية الأخ «محمد»، نجده يشرع في سرد قصته مع «انتصار» وذلك حينما ينتقل إليه الصوت السردي، من خلال مُكالمة هاتفية تنتهي بينه وبين «رفيق»، يتسلم «محمد» صوت السرد بهذه الطريقة الفنية التي مؤداها السّلاسة في تدوير الأصوات السردية بين مجموع الشخصيات، وهي سلاسة تحتكم إلى مبدأ «انتقال» من صوت حكاية إلى صوت حكاية أخرى. (573)

– الانتقال الفعلي: إلى جانب تمفصلات الصوت السردي، يحدثُ أن يعتمد الروائي على بعض التقنيات الأخرى التي تُحقق له انتقالاً موجزاً وسريعاً، وعليه نجده يعمدُ إلى التلخيص باقتضاب لسيرورة حياة بأكملها، في الصفحة (8) مثلاً، نجد الروائي على لسان السارد يورد حياة «نصر» كلها بواسطة انتقالات فعلية، وعبرها يتموضَعُ المُتلقي في مجموع السيرة التي عاشتها شخصية «نصر» بحالاتها وتحولاها المختلفة؛ «**عاش نصر (...) تزوج نصر (...) شعر نصر بالإثم...**»(574)

يبرزُ هذا التناوب الفعلي في السرد، باعتباره تناوباً ينقلنا من حالة أولية إلى حالة تَالية، وقد يحدثُ أن يكون بين تلكَ الحالات مَسافة زمنية مُتباعدة، تحتاجُ إلى رصدِ كثيرٍ من التفاصيل يتجاوزها السارد، ومن ثم نكون إزاء مشهد حكائي وجيز يجري الربط فيه بين تتابعاتفعلية:– عاش – تزوج – شعر...

بنية الانتقال العطفي: يتيحُ الربط العطفي كذلك في سياقاتٍ كثيرة في هذه الرواية إمكانيةً للانتقال بين مُكوناتٍ وصفاتٍ مُتعددة، كما نسجل بصدد وصف الشهيد «نصر» لمدينة عسقلان، حيث يأتي على ذكر صفاتها باعتماد تتابعاتعطفية؛ «**..جميلة هذه البقعة بسمائها وبحرها وبرتقالها وعنبها وتينها وزيتونها وشهرة سورها ومسجدها وحرفة النسيج التي عمل معظم أهلها بها.**»(575)

(573) رأفت خليل حمدونة، «الشتات» (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، مرجع مذكور سابقاً، ص 50.
(574) الشتات، ص 8.
(575) المرجع السابق نفسه، ص 10.

إن التتابع العَطفي بهذا الصدد، وفي تمثيلات سَردية أخرى مُغايرة، يوجزُ قالبَ الصّفات في السرد، ويسهمُ في الانتقال المُتتابع بين عدةِ مُكونات، وقد يكون– من باب التأويل– في إستراتيجية الانتقال هذه ما يدفع بالروائي إلى الكتابة وفق هذا الميكانيزم.

وبما أن الرواية كُتبت من داخل السّجن، لعله مُفيدٌ القول إن الروائي وجد ضالته في الانتقال لما يُتيحه من إمكانياتٍ في الربط بين مُتعدد الأشياء ربطاً سلسا يقوم على التنسيق والجمع بين الكُليات والجُزئيات والمُتباعدات جمعاً زمنياً حالياً واحداً. إن حرف العطف إذن قد يشير إلى مُصاحبة زمنية حالية لا ترتيب فيها ولا تعاقُب، ولا يبقى تابعاً يتوسط بين التابع والمتبوع.(576)

– الانتقال الزمني: إن ما يميز نظام الصوغ في رواية الشتات، أن المتن يترتب في الزمان على نحو مُتوالٍ بحيث تتعاقبُ مُكونات المادة السردية جزءاً بعد آخر، دونما ارتداد أو التواءٍ في الزمان، ولعل هذا النسق في الخطابات السردية من أبسطِ أشكال النثر الحكائيالتخييلي.(577)لكن ما نسجله بصدد تحليل رواية الشتات، هو ذلك الانتقال الزمني الخاطِف الذي يدفع بالنص نحو النهاية، كأن الكاتب يضعُ معالمه الزمنية الكبرى صرحاً للحكاية، ويتغافلُ عن بقية التضمينات الزمنية في مسافات السرد.

إن أمثلة هذا الزعم كثيرة في النص، سأكتفي بذكر بعض منها، ومنها نقرأ على لسان السارد؛ «.. **عملت الحاجة اثنتي عشرة عاما في حقل أبي سامي. وفي مساء يوم شديد الحرارة شعرت الحاجة بدوران وسقطت على الأرض، فنقلها أبو سامي وزوجته إلى المستشفى، وكانت المفاجأة حينما أعلمهم الطبيب..**»(578)

قبل هذا والقارئ المتلقي إذ يستأنس بحكاية الولدين «محمد» و»رفيق» مع «الأم»، لحظةً تمر اثني عشر عاماً، وتمرض «الأم»، ويعدُّ مثل هذا الاختراق الزمني الذي يفصل لحظةً سردية عن أخرى، نوعاً من الانتقال الفني المقصود، وقد أعتبره خاصية من خصائص الكتابة الروائية لدى رأفت حمدونة.

(576) أنظر أيضاً: مخلوف عامر، أثر الإرهاب في الكتابة الروائية، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، مجلد 28، عدد 1، يوليوز–سبتمبر 1999، ص. ص: 314–313.

(577) Edwin Muir, »The Structure of the Novel, London«, Chatto, and Windus, 1979, P 17.

(578) رأفت خليل حمدونة، «الشتات» (الحب، المقاومة، السجن والحرية)، مرجع مذكور سابقاً، ص 20.

أذكرُ نموذجاً آخر عن التمثيل السردي لبنية الانتقال الزمني، وهو خلال حدث اعتقال «رفيق» وتهديده والتحقيق معه، ففي لحظةٍ فقط نجدُ سياسة السرد تضعنا في مُرور سبعين يوماً؛ «.. **مر سبعون يوماً على رفيق والتهب الجرح من الإهمال الطبي والضغط النفسي (...) دخل المحقق عليه وبلغه بانتهاء التحقيق وطلب منه أن يجهز نفسه، للانتقال للسجن، وفي هذه اللحظات سمع صراخ وشتائم وأدخلوا لزنزانته أربعة رجال...**»(579)

هكذا إذن يبدو أن بنية الانتقال الزمني حاضرة وبقوة في الإستراتيجية السردية التي ينهجها الكاتب، ولعل مرد ذلك كله إلى الحالة النفسية للأسير رأفت حمدونة المُستشعرة لخطر الموت أو الإطباق، فظل يتسارعُ ويُلاحق الزمن بفيض مخياله، عبر انتقالات واختراقات طويلة، ومن ثم دعتهُ الضرورة في النسيج السردي إلى ضم التضمينات الزمنية ورسم معالمها السردية الكبرى، وقد يمكن عدُّ ذلك تقنية من تقنيات الكتابة السّجنيّة، لأنها كتابة ظلت تستشعر الخطر الدائم ولا تقدر على تفكيك الزمن لا بحركة الاستعادة ولا بحركة الاستباق.

تأسيساً على ما سبق، يمكنُ وصف الالتفات في رواية الشتات، وصيغة الانتقال عنصرٌ منه، بأنه «لعب حر Free play» بالمعنى الدريدي، الذي تحدث به جاك دريدا شارحاً مفهوم الانتشار أو التشتيت (Dissemination) (580).

واللعب الحر في فضاءات السرد نتيجة يصعب تحقيقها، ما لم يمتلك الروائي ميكانيزم الرؤية واللغة السردية، ومُعادلة يصعب تحقيقها، لا سيما من منظور عدم الإضرار بالمغزى والفكرة، وفي الآن ذاته التفنن في ضروب الكتابة السردية، ومن موقعنا فإن محاولة تجلية عناصر البلاغة حيث لا توجد البلاغة، إنه لأجل البرهنة على هذا الانفتاح الحر الذي يدمج اللعبة البلاغية في قلب اللعبة السردية.

(579) المرجع السابق نفسه، ص 61-60.

(580) راجع؛ ميجان الرويلي وسعد البازعي، «دليل الناقد الأدبي»، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2007، ص 119.

الخاتمــة

صفوة القول، يحتاج أدب الحركة الأسيرة، وضمنه الجنس الروائي إلى المزيد من الإضاءة والاستصفاء لعناصره الجمالية ومواطن جدته المضمونية، وفي أفقٍ كهذا الذي فتحناه، محفوف بالمغامرة والمخاطرة وما شابههما، يتغيا هذا التدخل النقدي اقتراح اقتراب من الالتفات في النص السردي وإيجازيته، استناداً إلى قراءة في أسئلة الإيجاز والانتقال كمفاهيم مركزية، وليس يخفى أن «البلاغات التقليدية كلها ومن خلال عيناتها الممثلة كانت خاضعة لمركزية أجناسية هي الشعر».(581)

إن اختبار فعالية عينات الريطوريقا الكلاسيكية حيث لا توجد، ما زال يحتاج إلى معايير الإثبات واليقين والتحقق، وقد أسهمنا بهذه الورقة البحثية من منظور قرائي يُسوغ لعناصر البلاغة في السرد، أو لعله منظور يبحث عن تبريرات من خلال الثقافي الثاوي في ما بعد النص.

وبالنتيجة فقد توصلنا إلى أن الإيجاز والانتقال في رواية الشتات يتحكم فيه التصور لممارسة الكتابة المُرتبط بحالة الأسير وظروف الاعتقال، وهي إن شئنا القول، حالة كتابة فيها أشياء كثيرة تُفقد السجين تركيزه في الحكاية وتُشوش عليه رؤية أفكاره، وحتى لا يضيع الأسير في متاهة الحكاية وتتملص منه الرؤى، يُهادن الكتابة الروائية من زاوية التحكم السريع واللحظوي، وهو ما يتطلب الاحتكام لقوانين البلاغة، لا سيما نظامي الالتفات والإيجاز، وهما الزعم الذي انطلقت منه الدراسة.

أعتبر مساهمتي في هذه الورقة البحثية بمثابة امتداد إشكالي، لأن بعض فروضها قد لا تبدو فعَّالة ويقينية ما لم تتعدد المواد السردية السّجنيّة، وتتباين قُطرياً وتتقاطع في ذات التأمل النقدي أيضاً، وخُلاصة لما سبق، ما أحوج الوطن العربي إلى بيبليوغرافية للنص السّجني تُيسر طريق الباحثين والدارسين، وبالأحرى إلى مؤسسة أدبية تُعنى بتلك النصوص في أبعادها الأدبية والجمالية والثقافية، وهو أمرٌ مأمول في تحققه، إذا تضافرت الجهود الأكاديمية واستمرت في أهدافها النبيلة.

(581) رشيد علي أترحوت، «الحكاية.. من الخبر إلى المجاز، مدخل إلى مجاز النص السردي» (اقتراح نظري في توصيف الحداثة الروائية)، ضمن كتاب الرواية المغربية (أسئلة الحداثة)، مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، منشورات دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996، ص 214.

مراجــع References

المتن

1. رأفت خليل حمدونة، «الشتات»: (الحب، المقاومة، السّجن والحرية)، منشورات مؤسسة مهجة القدس، ط2، 2015.

بالعربية

كتب

2. بسام قطوس، «سيمياء العنوان»، منشورات وزارة الثقافة عمان، الأردن، طَ1، 2001.
3. بول ريكور، «الزمان والسرد»، ترجمة سعيد الغانمي وفلاح رحيم، مراجعة د: جورج زيناتي، دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، ط1، 2006.
4. رشيد علي أترحوت، «الحكاية.. من الخبر إلى المجاز، مدخل إلى مجاز النص السردي» (اقتراح نظري في توصيف الحداثة الروائية)، ضمن كتاب الرواية المغربية، أسئلة الحداثة، مختبر السرديات بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، منشورات دار الثقافة للنشر والتوزيع، الدار البيضاء، ط1، 1996.
5. رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة حسن بحراوي وبشير قمري وعبد الحميد عقار، ضمن كتاب، طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد كتاب المغرب، ط1، 1992.
6. رولان بارت، الدرجة الصفر في الكتابة، ترجمة محمد برادة، الشركة المغربية للناشرين المتحدين، ط3، 1985.
7. السكاكي، «مفتاح العلوم»، تح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط2، 1987.
8. عبد السلام أقلمون، الرواية والتاريخ (سلطان الحكاية وحكاية السلطان)، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، لبنان، ط1، 2010.
9. عبد الله محمد الغذامي، النقد الثقافي «قراءة في الأنساق الثقافية العربية»، المركز

الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط3، 2005.

10. عبد المالك أشهبون، الحساسية الجديدة في الرواية العربية (روايات إدوار الخرّاط نموذجاً)، الدار العربية للعلوم ناشرون، لبنان، بيروت، ط1، 2010.

11. علي الجارم ومصطفى أمين، البلاغة الواضحة، دار الفكر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان.

12. فريديريك هيغل، «علم الجمال وفلسفة الفن»، ترجمة مجاهد عبد المنعم مجاهد، مكتبة دار الكلمة، القاهرة، ط1، 2010.

13. ميجان الرويلي وسعد البازغي، «دليل الناقد الأدبي»، المركز الثقافي العربي، بيروت، لبنان، ط5، 2007.

معاجم

1. ابن منظور: لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط4، د.ت.

2. أبو نصر الفارابي، «الصحاح»، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، دار العلم للملايين، بيروت، ط 4، 1987.

3. مرتضى الزبيدي، «تاج العروس»، تحقيق جماعة من المختصين، منشورات المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، د ت.

مجلات ودوريات

1. مخلوف عامر، «أثر الإرهاب في الكتابة الروائية»، مجلة عالم الفكر، المجلس الوطني للثقافة والآداب والفنون، الكويت، مجلد 28، عدد 1، يوليو–سبتمبر 1999.

2. جليل رشيد فالح، «فن الالتفات في مباحث البلاغيين»، مجلة آداب المستنصرية، مطبعة بغداد، ع9، د.س، 1984.

- بالأجنبية

1. Edwin Muir, »The Structure of the Novel, London«, Chatto, and Windus, 1979.

2. Rafatkhalilhamdona, « Diaspora » Love, Resistance, Prison and Freedom, Translated by: Sawsan Hassan Abu Saada, Revised updated edition, April, 2015.