مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الأولى

العدد الأول، مايو 2014

طبعة جديدة (أبريل 2014)

مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك ودار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني

السنة الأولى

العدد الأول، مايو 2014

طبعة جديدة، أبريل 2015

تصميم وإخراج: د. جمال الجزيري

تصميم الغلاف: المبدع محمود عبد الرحيم الرجبي

مجموعة سنا الومضة القصصية، مجموعة متخصصة في الومضة القصصية، أسسها في مطلع عام 2014:

أ. عصام الشريف، مصر
أ. عباس طمبل، السودان
د. جمال الجزيري، مصر

مدير التحرير: د. جمال الجزيري

هيئة تحرير المجلة وإدارة المجموعة:

د. جمال الجزيري، مصر
أ. بسّام جميدة، سوريا
أ. عصام الشريف، مصر
أ. عباس طمبل، السودان
أ. حسونة العزابي، ليبيا
أ. هيفاء حماد، سوريا
د. هيفاء حمودة، سوريا
أ. يوسف الكميتي، ليبيا
أ. محمود الرجبي، الأردن

فهرس العدد الأول (مايو 2014)

م	العنوان	الكاتب	ص
	دراسات حول الومضة القصصية		
1	الومضة والتناص: قراءة في ومضات من صفحة سنا الومضة القصصية	د. جمال الجزيري	5
2	الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات قصصية لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	16
3	الومضة والصورة والتناص: قراءة في ثلاث ومضات قصصية لعباس طمبل	د. جمال الجزيري	29
	ومضات الأعضاء		
4	59 ومضة قصصية	جمال الجزيري	40
5	7 ومضات قصصية	حيدر صدِّيق	52
6	10 ومضات قصصية	منى سعد	54
7	10 ومضات قصصية	رحيمة بلقاس	56
8	10 ومضات قصصية	نزار ياسين	58
9	5 ومضات قصصية	راسم الخطاط	60
10	5 ومضات قصصية	فتحي إسماعيل	61
11	10 ومضات قصصية	محمود فودة	62
12	10 ومضات قصصية	هنادي بلبل	64
13	7 ومضات قصصية	أميمة العزيز	66
14	3 ومضات قصصية	عايدة حسين (أميرة أمير)	68
15	11 ومضة قصصية	رحاب عوض (سوريا)	69

دراسات حول الومضة القصصية

الومضة والتناص: قراءة في ومضات من صفحة سنا الومضة القصصية

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

التناص على وزن التفاعل مع كلمة نص، أي تفاعل نصين أو أكثر مع بعضهما البعض من خلال تشابكهما وإحالة النص اللاحق بعض مدلولاته إلى نص سابق، مع فهم النص بمعناه الواسع جدا الذي يشمل كل منتج ثقافي مادي أو معنوي يلعب دورا في تشكيل الوعي ورؤية العالم لدى المتلقين لهذا النص. وتوجد أمثلة كثيرة في سنا الومضة القصصية على هذا النوع من الومضات الذي يستند إلى الإحالة من خلال التناص مثلا لإحداث أثرها الجمالي. وسنتناول نوعين من الإحالة: وهما الإحالة إلى التراث والإحالة إلى النص الديني.

الإحالة إلى التراث

التراث الشعب عالم رحب يشمل كل ما هو موروث عن الأجيال السابقة من نصوص شفاهية أو مكتوبة لم يتم التحقق من صاحبها مثل

الحكايات والملاحم والسير والأغاني والأمثال وما تحويه بطون الكتب التي تهتم بتصنيف وتجميع النصوص التي لا تُنسب لكاتب بعينه. ويسمى تراثا شعبيا لأن مؤلفه غير معروف أو لأن الكثيرين اشتركوا في تأليفيه بحيث يضيف كل جيل بصمته على هذه الكتابات. ونتناول هنا ومضتين من سنا الومضة القصصية تستندان إلى حكاية شعبية وومضة تستند إلى مثل شعبي. بالنسبة للومضتين اللتين تتكآن في إنتاج دلالتهما على الحكاية الشعبية فهما: ومضة "فاقة" ليحيى عودة التي تقول: "اشتمت الأم رائحة شواء فشرعت تطعم صغارها الحكاية"؛ وومضة "أفواه" لحسناء الرامي التي تقول: "كلما عوت بطون صغارها، غنت لهم لكي يناموا." يحيلنا النصان إلى القصة التراثية التي تحكي عن امرأة كان أطفالها جياعا ولم تجد طعاما، فأشعلت النار على قِدْرٍ به ماء كي توهمهم بأن هناك طعاما سينضج وظل الماء يغلي إلى أن نام الأطفال. وعلينا أن نقرأهما على ضوء هذه الحكاية التراثية.

في نص يحيى عودة، الحدث حدث وحيد يركز على حالة من الفقر أو الجوع، ولكنه ليس فقرا مدقعا كما يحاول أن يوهمنا العنوان الذي يمثل المفارقة الرئيسية هنا: فرائحة الشواء لا تقترن بأي طعام يسد الرمق، بل بطعام متميز يتناوله ميسورو الحال، ويعضِّد ذلك استعمال كلمة "الحكاية" بألف ولام التعريف، مما يدل على أن الراوي

أو الشخصية النسائية في الومضة تتكئ على حكاية بعينها تحكيها لأطفالها دوما ربما لدلالتها الرمزية في حياتها أو لأنها تريد من ورائها أن يترسخ مفهوم معين عن الثراء مثلا لدى أطفالها بحيث توصل لهم فكرة أن الحكاية التي تكرر قصها لهم هي التي ستجعلهم ميسوري الحال. وبخلاف القصة التراثية التي لا يجني من ورائها الأطفال سوى النوم جوعا أو الشبع من خلال النوم ما يوحي ذلك من تغييب أو تخدير أو تسكين مؤقت لأن الأطفال سيستيقظون جياعا، نجد أن ومضة يحيى عودة تستعمل الفعل "تطعم" الذي يوحي بأن الحكاية معادل رمزي حقيقي للشواء وأنها إثراء للنفس والرؤية قبل أن تكون ملئا لبطونهم.

أما بالنسبة لومضة حسناء الرامي، فتمثل حدثا متكررا نظرا لاقتران كلمة "كلما" به، وهي كلمة تدل على المعاودة كلما فرض الوضع أو الجوع ضرورة التكرار. ويظهر الجوع جليا هنا من خلال الفعل "عوت" الذي يقترن ببطون الصغار، كما تبرز الكاتبة الهدف من الغناء وهو إسكات بطون الأطفال وهدهدتهم حتى يدخلوا في طور النوم.

وبالرغم من أن الومضتين تحكيان الموقف ذاته وتستندان إلى القصة التراثية التي سبقت الإشارة إليها، نجد أن ومضة يحيى عودة

تبني رؤيتها على القصة التراثية بغية تجاوزها والتأسيس لرؤية جديدة وإبراز اتجاه وجداني ونفسي وفني مختلف إزاء النص التراثي. أما ومضة إحسان الرامي فتتبنى رؤية القصة التراثية دون تعديل إلا في إحلال الغناء محل الماء المغلي في القِدر. ولذلك أرى أن ومضة يحيى عودة أقرب إلى روح الومضة لأنها وظَّفت الإحالة إلى النص التراثي توظيفا إيجابيا جديدا ربما يُدخِلُنا الكاتب من خلالها في رؤيته للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية وأن القراءة ثراء نسبيّ وأن الذي يتخذ "الحكاية" طعاما ربما يكون أكثر شبعا من الذي يتخذ الشواء طعاما.

وتعتبر الأمثال الشعبية رافدا مهما من روافد التراث الشعبي. وقد يحيل إليها كاتب الومضة ليعقد علاقة بين نصه وهذه الأمثال. وهنا يشكِّل المثَلُ إطارا مرجعيا يساعدنا في سهولة قراءتنا للنص. فعلى سبيل المثال، توجد ومضى للجينرال محمود بعنوان "استجارة" يقول فيها: "استجار من النار بالرمضاء؛ خذلته." فتستند هذه الومضة إلى المثل "كالمستجير من الرمضاء بالنار"، ولكن الكاتب يبدِّل الموضعين اللذين تتم الاستجارة بهما بحيث تصير الومضة تعليقا على وضع إنساني معاصر يشبه الكابوس في جحيمه. فبدلا من المثل الذي يدل على فرار الإنسان من شر فيقع في شر أفدح منه، يصوِّر الكاتب جو كابوسي معاصر كما في مُعْتَقَل يتعرض فيه المعتقلون للتعذيب

المستمر، فيطالبون بتخفيف العذاب، وليس إلغائه، ولكن طلبهم يتم رفضه، وهو مجتمع لا يطمح فيه الإنسان إلى النعيم أو الراحة، وإنما إلى مجرد تخفيف وطأة الحياة وأثقالها، الأمر الذي يضفي على الومضة قدرا من الواقعية. وهنا تلاعب الكاتب بصيغة المثل المأثور مما أدى إلى تغير الدلالة ونقل التجربة من حيز النمطية والقولبة إلى حيز الفضاء النفسي الإنساني بشكل صادق فنيا.

الإحالة إلى النص الديني

يمثل النص الديني وما يحمله من تأويلات لبنة أساسية من لبنات عقل الشعب الذي يؤمن بهذا الدين أو ذاك، نظرا لأن الدين أسلوب حياة ورؤية للعالم ومقوم أساسي من مقومات الفكر الإنساني. والنص الأدبي ليس بعيدا عن النص الديني، فيقوم أحيانا بتأسيس رؤيته انطلاقا من النص الديني، متحاورا معه ومع تأويلات أتباع الدين له، بغية توظيف دلالات النص الديني لتكون مرجعا يساهم في إثراء إنتاج الدلالة الفنية والأدبية للنص الأدبي. وسنتناول في هذا الجزء من المقال ثلاث ومضات: منها ومضتان تؤسسان رؤيتهما على حديث نبوي وومضة تؤسس رؤيتها على مبدأ الحدود في الإسلام.

والومضتان اللتان تحيلانا إلى الحديث النبوي هما ومضة

"خلوة" لسمير خياري Samir Khiari: "اختلى بها فكانت الرومانسية ثالثهما." وومضة "اجتماع" لثناء منصور: "اجتمعا في مربع الشات .....وكان الشيطان ثالثهما". تحيلنا الومضتان إلى مقطع أو عبارة من حديث نبوي ترد بصيغ تتفاوت من راوٍ لآخر: "ولا يخلُوَنَّ أحَدُكم بامرأةٍ فإنَّ الشَّيطانَ ثالثُهما"؛ "ولا يخلُوَنَّ أحَدُكم بالمرأةِ فإنَّ الشَّيطانَ ثالثُهما"؛ "ولا يخلُوَنَّ رجلٌ بامرأةٍ ؛ فإن الشيطانَ ثالثُهما"؛ "لا يخلوَنَّ رجلٌ بامرأةٍ إلَّا وكانَ الشَّيطانُ ثالثَهما". وبعض هذه الصيغ تخاطب الرجل مباشرة أو بطريقة غير مباشرة من خلال توجيه الكلام لجمهور الحاضرين أثناء الحديث بصيغة المخاطب الجمع المذكر، ناهية إياهم عن الاختلاء بالمرأة. وترد المرأة بصيغة النكرة في معظم الأحوال ولا ترد بصيغة المعرفة إلا فيما ندر. والصياغة اللغوية للحديث تدل على أن الرجل هو الذي بيده إدخال الشيطان شريكا ثالثا معه ومع المرأة. أما الصياغة الشعبية للحديث فتقول: "ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما"، في حين أن الحديث يتكلم عن الخلوة ولا يذكر الاجتماع. على ضوء ذلك، تُمْكِنُنَا قراءةُ الومضتين، فنجد أن سمير خياري يتعمد استعمال كلمة "خلوة" في العنوان والفعل "اختلى" في متن الومضة وكأنه يحاول أن يستخدم الإحالة إلى الحديث النبوي في توليد معنى

جديد من خلال ضمير الغائب المقترن بحرف "الباء" الذي لا يشير إلى أي امرأة، بل إلى امرأة معينة لها قيمة كبيرة في نفس الرجل في الومضة. كما أن الكاتب يستعمل الزمن الماضي في ومضته بحيث يُنشئ تباينا بين زمن الومضة والزمن المستعمل في الحديث النبوي. فالزمن في الحديث النبوي يتكون من شقين: أولا، الزمن المستقبلي الكامن في فعل الأمر الدال على النصح والإرشاد حيث لا يتوجه الحديث إلى جمهور مستمعيه فقط في عهد الرسول وإنما يمتد الزمن نحو المستقبل حتى قيام الساعة؛ وثانيا، الزمن الكامن في الجملة الاسمية "فإن الشيطان ثالثهما" أو في الجملة الفعلية "وكان الشيطان ثالثهما"، وهما زمنان وصفيان يدلان على التقرير والاقتران وبالتالي يكتسبان سمة الحاضر والمستقبل أيضا. وبالرجوع إلى ومضة سمير خياري، نجد أن الزمن الماضي فيها يسرد لنا حالة من حالات الخلوة لم يحضر فيها الشيطان وإنما حلت الرومانسية محله، وكأن الرومانسية والعلاقات الإنسانية التي تسمو بالمشاعر يمكنهما أن يرفعا الإنسان فوق غوايات الشيطان الجسدية.

أما ومضة ثناء منصور فتعتمد على الصيغة الشعبية للحديث وتضرب مثلا عليها من خلال سياق محدد لا يقترن بالحضور أو العلاقة الوجدانية السامية بين رجل وامرأة، وإنما يقترن بالغياب

وطمس هوية الرجل والمرأة واختصار العلاقة بينهما في العلاقة الجسدية الوهمية، بمعنى أن كلا منهما يتعامل مع الآخر على أنه جسد افتراضي محض يمكن الاستمتاع به دون الإحساس بتأنيب الضمير أو دون لقاء لاحق قد يدفع الطرفين للخجل مما كان يدور بينهما في الشات. وتستعمل ثناء منصور الزمن الماضي أيضا الذي يدل على أن الومضة سردٌ لحدث تمَّ وتجسيدٌ لحالة لا تدعي التعميم ولا التنميط. وربما كان اتكاء ثناء منصور على النص الشعبي للحديث يتسق أكثر مع سياق ومضتها، فالشات أكثر شعبية وجماهيرية وتنكرا وتقنُّعا من السياق الاجتماعي والإنساني المحدد الذي يتناوله سمير خياري في ومضته.

ويمكن توظيف الاتكاء على النص الديني في خدمة قضية ما أو لإبراز موقف الكاتب أو الكاتبة من قضية بعينها. فنجد بعض الومضات تتقاطع أو تتماس أو تتشابك مع نص ديني أو فكرة دينية للتأكيد على موقف معين من قضية إنسانية أو حياتية من خلال قالب سردي يستمد ثراءه ومفعوله وأحيانا مفارقته من هذه العلاقة بين النصين. فإذا نظرنا إلى قضية المرأة على سبيل المثال، نجد العديد من النصوص التي تتكئ على النص الديني وتوظفه في سياق حياتي وإنساني معين حتى تؤسس لرؤيتها الفنية ومفارقتها القصصية. يقول

يوسف حريمة في ومضته "غباء": "سرقَت قلبه، أقام عليها الحد". تتكون الومضة هنا من فعل ورد فعل، أو من فعل ونهاية قصصية. يستعمل الكاتب الفعل "سرقت" في الشطر الأول من الومضة ويقترن هذا الفعل بكلمة "قلبه" وبالتالي يُخرِجُ الكاتب الفعل من نطاق مدلوله المباشر الخاص باللغة الفصحى ليُدْخَلَه في نطاق الاستعمال العامي للفعل في سياق الحب بين الرجل والمرأة. وذلك تناص شكلي مع مفردات المعجم اللغوي. ولكن النهاية تتناص بدورها مع الحكم الديني الخاص بالحدود وإقامتها ويقوم الرجل في الومضة بتطبيق هذا الحد في غير سياقه ومن هنا تكمن المفارقة: المفارقة النابعة من التطبيق الخاطئ، والمفارقة الماثلة في شخصية الرجل وكأن قلبه محصَّن ضد كل العواطف وبالتالي يقصر استخدامه على الوظيفة الميكانيكية له دون أن يفسح له المجال ليقوم بوظائفه الإنسانية والعاطفية. والواقع أن نهاية الومضة تتسق معنويا مع بدايتها: فالرجل الذي يرفض التفسير المجازي أو الاجتماعي أو العاطفي للسرقة هو نفس الشخص الذي يوقع عقوبة في غير محلها. ويستخدم يوسف حريمة الومضة هنا في تجسيد المفارقة في نظرة الرجل للمرأة: فبالرغم من أن الرجل هو الذي ينجذب للمرأة، لأن فعل السرقة هنا بمعناه المعنوي ليس للمرأة دور إيجابي فيه، فالرجل هو الذي ترك قلبه – ولو لوهلة – ينجذب

للمرأة وسرعان ما قمع قلبه، تتعرض المرأة للعقاب المعنوي والجسدي وكأنها ليست إنسانة قد تحظى بالإعجاب على مستوى يتجاوز مستوى الشكل، الأمر الذي يزيد من فعالية الإحالة النصية إلى موضوع الحدود في الدين الإسلامي: فمعظم رجال الدين المتفقهين فيه يحددون شروطا تكاد لا تتوافر لكي يتم تطبيق الحدود؛ وهنا في الومضة يقوم الرجل بإقامة الحد على المرأة ربما بسبب أنه هو – كرجل – فكر في أن يترك لقلبه المجال ليحبها ونظر إليها على إنها إنسانة وليست مجرد جسد. وفكرة إقامة الحد هنا تقتضي أن يقطع عضوا جسديا كاليدين مثلا، وإن كان التأويل الأقرب أن يقطع قلبها مثلما "سرقت" قلبه"، الأمر الذي يصل إلى العقاب الجسدي والمعنوي معا. ويعضد هذه القراءةَ استعمال الكاتب لكلمة "غباء" عنوانا لومضته القصصية، وهو عنوان موضوع من وجهة نظر الكاتب ويقوم بتقييم سلوك الرجل، وكأن الكاتب يستعمل العنوان كوسيلة للتعاطف مع المرأة وقضيتها هنا.

على ضوء تحليلنا السابق، يمكننا القول بأن الإحالة أو التناص وسيلة من الوسائل التي يمكن للومضة أن تتنباها لتحقيق التكثيف المطلوب في فن كهذا وللتحاور مع أوجه الثقافة العربية بحيث يستطيع الكاتب إيصال رؤيته الفنية والقصصية من خلال استحضار موقف

متكامل من سياق خارج الومضة وإنشاء علاقة حوارية بين الومضة والنصوص السابقة في الثقافة العربية. فعندما تحلينا الومضة إلى نص سابق – مع فهم النص بمفهومه الثقافي الواسع – يمكنها أن تجعلنا نستحضر سياقات وشخصيات وعوالم كاملة تكمن في خلفية الومضة وتجعلنا نقرأ الومضة على معطياتها. ويمكننا أن نمثِّل ذلك بالقراءة الثانية لقصة أو رواية ما، أو بالأحرى نشببه بمشاهدة فيلم مستوحى من رواية معينة كنا قد قرأناها من قبل: فالأحداث الرئيسية للرواية مازالت في أذهاننا وتمكننا المشاهدة من أن نرى كيف أن المخرج تحاور مع الرواية وحولها إلى فيلم. العلاقة بين الومضة والتناص مثل العلاقة بين الفيلم والرواية هنا. وفي كلتا الحالتين، يتمثل دور مشاهد وقارئ الومضة في استحضار النص الذي اعتمد عليه كاتب الومضة أو مخرج الفيلم حتى تتسنى له قراءة الومضة أو مشاهدة الفيلم قراءة/مشاهدة وافية.

الومضة والعمق السردي والإنساني: قراءة في أربع ومضات قصصية لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

عصام الشريف كاتب متأنٍّ ليس غزير الإنتاج، ولكنه يكتب بذائقة إنسانية عميقة تكشف عن ثراء إنساني في نصوصه يتجلى في اختيار الزاوية التي يلتقط منها ومضاته القصصية. ومن خلال هذه الزاوية المتميزة يسلط الكاتب الضوء على شخصيات لا تمتلك اليقين المطلق الذي قد يجعلها تغمض عينيها عن الكثير من نتائج أفعالها، بل يسلطه على أفعال شخصيات تسائل نفسها وتنظر في مرآة تكشف لها نقاط ضعفها وما يعتريها من هفوات. ويكون ذلك غالبا في الومضات المروية بضمير المتكلم. والنتيجة أن هذه الومضات تجعلنا كقراء ننظر إلى أنفسنا من خلال المرايا الفاضحة والكاشفة التي تنصبها لنا هذه الومضات بحيث تجعلنا القراءةُ نمر بعملية مساءلة لأنفسنا ومقارنة أنفسنا بالشخصيات في الومضات المختلفة بحيث نمر بعملية أقرب لعملية التطهير التي يمر بها الذي يشاهد المسرحيات التراجيدية. أما الومضات التي يكتبها عصام الشريف بضمير الغائب، فتجعل عين

القارئ هي المرآة التي تتكشف من خلالها المفارقة في الومضة وما قد يضيفه القارئ من مفارقات أخرى نتيجة عملية القراءة، الأمر الذي يجعل الشخصية القصصية ذاتها محل تأمل ومراقبة بحيث يكشف هذا التأمل وهذه المراقبة عما يمكننا أن نصفه بمحاكمة الشخصية القصصية والوقوف على مواضع سقوطها في عين القارئ.

يقول عصام الشريف في ومضة بعنوان "جريح": "انثالتْ حروفي نحو الهاويةِ، أنقذتني ورقةٌ". في ومضة "جريح"، بدلا من أن ينثال الكلام ويتدفق على اللسان، نجد أن الحروف ذاتها التي هي أصل الكلام والكتابة تنثال وتنجرف نحو الهاوية. والحروف هي اللبنات التي يستعملها الكاتب في كلمات ومنها في جمل تناسب ما تتطلبه حالته الإبداعية هنا. وعندما تنجرف بعيدا عن الكاتب، فإنه يفقد هويته ككاتب وربما كإنسان ناطق. ولكن الورقة تتدخل هنا الورقة المعدة للكتابة أصلا ولا توجد لها هي الأخرى هوية بعيدا عن الحروق لتقوم بإنقاذ حروف الكاتب كي تحافظ على هويتها وهويته معا: فلا كاتب بلا ورقة ولا ورقة بلا كاتب، ولا كاتب ولا ورقة بلا حروف. إذن فالهاوية المذكورة في هذه الومضة هاوية النسيان، الخروج من ذاكرة، الخروج من الشفاهية والكتابية معا وبالتالي انمحاء التاريخ ذاته واستحالة الحياة على الأرض. ونلاحظ هنا أن عصام الشريف يستخدم كلمة "جريح"

عنوانا لومضته. وهو عنوان وصفي يستعمل نعتا لتوصيف الحالة الإنسانية والفلسفية الواردة في الومضة، ويجعلنا نعيد النظر في تأويلنا لهذه الومضة: فالكاتب يعتبر انجراف حروفه نحو الهاوية مجرد جرح. ولكنه لم يستخدم اسم المفعول "مجروح" الذي يدل في السياق المصري على الجرح المعنوي والنفسي أيضا، بل استعمل "جريح" الذي يقترن في الغالب بالجرح المادي، الأمر الذي يوحي بأن انجراف الحروف أو انثيالها نحو الهاوية نزيف متواصل للكاتب يمكن أن يقضي على حياته في النهاية ويمكن الشفاء منه أيضا. وهذا يجعلنا نؤول الومضة على أن غياب الحروف لا يعني عدم القدرة على التعبير وإنما يعني عجزا جزئيا في القدرة على التعبير يمكن للكاتب أو المبدع أن يعوِّضه بأساليب أخرى للتعبير مثل الصمت والإشارة والنظر ولغة الجسد والخيال وما إلى ذلك. ولكن اقتران ذلك كله بالورقة في الومضة يمكن أن يجعلنا ننظر للجرح نظرة أخرى: فربما يريد الكاتب أن يلفتنا إلى أن الكاتب بوجه عام لا يمكنه أن يكون مستقلا أو متحققا استقلالا/تحققا تاما بمعزل عن وسيط خارجي يتمثل في الورقة هنا وبالتالي فإن ووجوده ككاتب وجود جريح في حاجة إلى الورقة كي تضمد جراحه. ولكن ما يعزيه أن الورقة ذاتها يقوم وجودها على وجوده ولا يمكنها أن توجد بشكل متحقق بمعزل عنه.

يقول عصام الشريف في ومضة له بعنوان "انكشاف": "اتّسختْ يَداي، اشتريتُ أغْلى المنظفاتِ، جففتُهما، اختفتْ يميني". يدل العنوان هنا على التكشف والتعري والاكتشاف والانفضاح أيضا. يستعمل الكاتب هنا أربعة أفعال: فعلان مرتبطان باليد وهما "اتسخت" الذي يرتبط باليدين معا و"اختفت" الذي يرتبط باليد اليمنى، والفعلان الأخريان هما "اشتريتُ" و "جففتُهما" ويرتبطان بالراوي في هذه الومضة. وعلى المستوى العددي يتساوى الراوي مع اليدين من ناحية الفعل. ولكن الفعلين المرتبطين بالراوي يمثلان ردَّ فعلٍ على ما يمثله الفعل الأول المرتبط باليدين معا. والفعل "اتسختْ" يصوِّر لنا نتيجة ما حدث لليدين ولا يمثل فاعليه حقيقية لليدين هنا بأن يدل مثلا على أن اليدين هما اللتان وسَّختا نفسيهما، وبالتالي يفتح لنا ذلك باب التأويل حول معنى الاتساخ وهل هو اتساخ مادي أم معنوي أو كليهما معا. يظن الراوي لأول وطلة أن هذا الاتساخ اتساخ مادي وهذا ما يبرر رد فعله المباشر على الاتساخ: فلقد قام بشراء أغلى أنواع المنظفات كي يزيل هذا الاتساخ أو يتخلص منه أو يتغلب عليه. والفعل جفف يدل على أن عملية تنظيف كاملة أو مضنية قد قام بها الراوي ولا يذكرها في ثنايا النص والتجفيف يوحي بأنه استعمل أغلى المنظفات مع الماء في تنظيف يديه وقام بتجفيفهما للتأكد من أن عملية التنظيف قد تمت

بنجاح. ولكن النتيجة تأتي على عكس ما يتوقع ليكتشف أن عملية التنظيف قد أدت إلى اختفاء يده اليمنى. واليد اليمنى في الثقافة الإسلامية التي ينتمي إليها الكاتب بحكم ديانته ترتبط بالطهارة وحسن العمل وابتداء الأعمال وهي التي سيتلقى بها المؤمن الناجي في الآخرة كتابه ليدخل الجنة. تحيلنا كلمة "يميني" في الومضة إلى كل هذه الدلالات من خلال الإحالة إلى الثقافة الإسلامية والتناص معها لنجد أن "اتسخت" واختفت" وهما فعلان لا يحتاجان إلى مفعول أقوى في تأثيرهما من الفعلين الآخرين اللين يستعملهما الراوي وما يستلزمانه من مفعولين أحدهما يتعلق بالمنظفات والآخر يتعلق باليدين. وتتميز هذه الومضة بحركيتها وحدثيتها من خلال استعمال الأفعال المتتالية التي تدل على الحركة والانتقال من طور من أطوار الحدث إلى طور آخر. وإذا كان الفعل "اتسخت" لا يدل بالضرورة على فاعلية لليدين، بل يوحي في الغالب بأن اليدين ليس لهما دور في اتساخهما، فإن الفعل "اختفت" يدل على فاعلية كاملة وذاتية واعية لليد اليمنى التي تقرر الاختفاء لأن محاولات التنظيف كشفت على أن اليد اليسرى فقط هي التي تستحق الوجود في حياة الراوي لما اقترفه طوال حياته من أعمال تؤدي إلى الاتساخ.

يقول عصام الشريف في ومضة بعنوان "أين المفر؟": "أفسدَ

أنينُه كلَّ صفقاتي الرابحة، طاردتُه، هممتُ باقتلاعه، تمرَّدتْ أعماقي". تبدأ هذه الومضة بشخصيتين: شخصية الراوي بضمير المتكلم وهو إنسان ناجح في مجال ما ربما كان التجارة ويعقد صفقات رابحة في هذا المجال وشخصية شخص لا يظهر في القصة إلا من خلال ضمير الغائب الدال عليه ويرتبط في بداية الومضة بالتألم والأنين. ويضع المؤلف هاتين الشخصيتين موضع التضاد في بداية الومضة حيث يتسبب أنين الشخصية المجهولة أو المُجَهَّلة أو المهمَّشَة في إفساد "كلّ" الصفقات الرابحة للشخصية الناجحة.

ومن الملاحظ في ومضة "أين المفر؟" أن ذات الراوي متضخمة إلى حد ما حيث أنه يصف الصفقات بالربح بالرغم من قدرة الأنين هنا على إفساد هذه الصفقات وكأن الراوي ينظر إلى نفسه على أنه لابد أن يكون رابحا وناجحا على الدوام. وتتبع صدمة هذا الراوي من أن "كل" هذه الصفقات يتم إفسادها وتتحول من الربح إلى الخسارة، وهي صدمة تدفع الراوي للانطلاق بهدف مطاردة هذا المتألم، وكأن تضخم ذات الراوي هي المحرك السردي لأحداث الومضة وهي التي تقود حركتيه اللاحقتين. ومن الواضح أن الراوي ليس فقط ناجحا، بل قادرا أيضا على التمكن من خصمه والفتك به. ومع الشروع في هذا الفتك يبلغ الحدث في هذه الومضة ذروته ونتوقع أن تنتهي الومضة نهاية

تقليدية بأن تفتك الشخصية الناجحة بالشخصية التي تعترض مسار نجاحها. لكن الومضة تنتهي على عكس توقعاتنا، حيث تتمرد أعماق الراوي على ما سيقوم به من فتك بالشخصية الضد، الأمر الذي يجعلنا نعيد قراءة الومضة كاملة على ضوء هذه النهاية غير المتوقعة لنكتشف مثلا أن الصفقات الرابحة التي كان الراوي يقوم بها ربما كانت تتم استثمارا لأنين الشخصية الضد وربما على حساب هذا الأنين وكأن تمرد أعماق الراوي نابع من أنه رأى في الأنين وصاحبه تمردا على عملية صناعة الأنين التي تمثلها الصفقات الرابحة أو على ما يمثله الراوي من لامبالاة تجاه الآخرين.

وتجعلنا عملية إعادة القراءة هذه نبصر للأنين وتمرد الأعماق بكل ما تمثله على أنهما عناصر مقاوَمَةٍ ومقاوِمَة (بفتح الواو وكسرها) أمام جبروت الراوي الذي يكتشفه هو ذاته في نهاية الومضة. وهذه القراءة الارتدادية أو الرجعية أو العكسية بمعنى القراءة الثانية التي تتم بناء ما تكشف عنه نهاية الومضة بعد قراءتها الأولى تصبغ العنوان بصبغتها، وتجعلنا نقرأ العنوان – "أين المفر؟ - بصيغته الاستفهامية على أنه مساءلة من المؤلف لموقف الراوي أو مساءلة من الراوي لذاته، فالراوي ذاته هو الذي يسرد تمرد أعماقه عليه، وكأنه يؤكد في العنوان على حتمية مراجعة المرء لذاته وتدبر مواقفه وأفعاله وأثرها

على الآخرين وما قد تلحقه بهم من ضرر.

وعلى مستوى المنظور السردي، بالرغم من أن ضمير المتكلم قد يجعل القارئ ينظر إلى هذه الومضة على أنها مروية من منظور داخلي – بمعنى أن الشخصية مشاركة في الحدث أو هي المحركة للحدث وأن الراوي والشخصية الأساسية شخص واحد وبالتالي يسرد كل شيء من داخل الحدث – يمكننا أن نقسم الحدث هنا حسب المنظور المنقول لنا من خلاله إلى قسمين: القسم الأول يتمثل في معظم الومضة باستثناء نهايتها ويمكننا أن نعتبره منظورا خارجيا في مجمله هنا، بمعنى أن أي شخص خارج الحدث يمكنه أن يلاحظ وجود شخص ناجح بصفقاته الرابحة ووجود أنين يحول مسار هذه الصفقات الرابحة ويلاحظ أيضا تحرك الراوي لاتخاذ خطوات ملموسة تتمثل في فعل المطاردة وفعل الإمساك بالمتألم والشروع في الفتك به؛ أما القسم الثاني فيتمثل في نهاية الومضة وهي مروية من منظور داخلي تماما يستكنه باطن الشخصية ولا يمكن لأي شخص آخر أن ينقله لنا لأنه لا يحدث إلا داخل شخصية الراوي وهو الوحيد الذي يمكنه أن ينقله لنا، الأمر الذي يضيف بُعدا إضافيا للمفارقة في هذه الومضة: فهي ناتجة من النهاية القصصية المروية من منظور داخلي على العكس من باقي الومضة وتكسر أفق توقعات القارئ على مستوى المضمون القصصي

وعلى مستوى الحدث السردي: فالتمرد على أفعال الراوي يأتي من داخله وليس من قوة خارجية يمكنها أن تردعه وتبطش به كما كان يود هو أن يبطش بالشخصية الضد في الومضة.

وتسير ومضة "نرجسية" لعصام الشريف على نفس طريق ومضة "أين المفر؟"، ولكن من خلال توظيف ضمير الغائب في كتابة الومضة. تقول الومضة:

قَالتْ لَه: ارسمْني،
أَمْسكَ فُرشَاةً، وعلى الوَرقَةِ رسَمَ ظِلّه.

نجد هنا شخصيتين أيضا: شخصية امرأة تشغل السطر الأول من الومضة وشخصية رجل ربما كان فنانا يشغل السطر الثاني من هذه الومضة. ويقوم الراوي غير المشارك في الحدث هنا بإبعاد نفسه وتقييماته ورؤيته الشخصية عن الومضة تماما ويكتفي بالمنظور الخارجي في نقل الأحداث حيث يكتفي بإيراد أو تقرير ما يتم في العالم القصص المتحيَّل دون أن يتدخل في شيء على الإطلاق حتى ولو من خلال صفة تقييمية تؤثر في مسار نظرتنا للشخصيتين أو الحدث القصصي. وهذا المنظور الخارجي يُفعِّل دور القارئ في تأويل الومضة ليرى بعيونه ويفسر الحدث وفق معطياته الخاصة دون تأثر

بالراوي. يتمثل السطر المنقول عن المرأة هنا في تقرير أو رواية فعل قول وما يتضمنه ذلك من كلام على لسان المرأة. ويتمثل ما تقوله المرأة في فعل بسيط وهو أنها تطلب من ذلك الرسام أن يرسم لها صورة. ونعرف أن عملية الرسم أقرب الأساليب التمثيلية – أي التي تعطينا تمثيلا وصورة عن شيء أو شخص ما – التي تعطينا صورة مباشرة لما يتم التمثيل له أو تمثيله. وأقصد بالصورة المباشرة هنا أن عملية الرسم أسلوب تمثيل وتصوير أيقوني يعطينا صورة على الورق أو أي مادة كانت مقابل صورة في الواقع، سواء أكان هذا الواقع واقعا وقائعيا ملموسا أم واقعا افتراضيا متخيَّلًا. ومن هنا ينشأ توقُّعنا في العالم السردي ويتحدد أفق توقعاتنا في صورة تقارب الشخصية التي يتم رسمها على يد الفنان الرجل هنا بشكل أو بآخر: أي أن تمثِّلَ الصورةُ السيدة. وتتمثل الحلقة السردية الوسيطة بين قول السيدة وسؤالها للفنان أن يرسمها ونهاية الومضة في "أمسك الفرشاة" التي لا تغير شيئا في أفق توقعاتنا، فهي متسقة تماما مع الطلب السابق عليها وتمثل حركة مادية وسردية في سبيل تحقيق هذا الطلب.

وتتمثل نهاية ومضة "نرجسية" فيما يسفر عنه الإمساك بالفرشاة: "وعلى الورقة رسم ظلَّه" حيث يعود الضمير المتصل إلى الرجل الفنان في هذه الومضة. وتمثل هذه النهاية صدمة ولو مؤقتة لقارئ

الومضة: فهي تكشف عن نتيجة غير متوقعة بالنسبة للتمثيل البصري من خلال الرسم الذي تحدثنا عنه أعلاه وما يمثله من درجة من التطابق بين الشخص الواقف أمام الفنان وصورته على الورق بريشة أو فرشاة هذا الفنان. ولكننا نكتشف أن فرشاة هذا الفنان لم ترَ المرأة الماثلة أمام عينيه وإنما رسم الصورة الذهنية التي يشكّلها لها في رأسه وأيديولوجيته الذكورية التي لا ترى المرأة كائنا لا يقل ذاتية عنه وإنما يراها صورة باهتة منه وليس لها وجود مستقل عن وجوده. وهنا تتحقق المفارقة بكامل قوتها في هذه الومضة.

ويمكن لقارئ ومضة "نرجسية" لعصام الشريف أن يخلق مفارقة إضافية هنا ليست متحققة في الومضة ذاتها ولكنها ناتجة عن فعل القراءة في عقل القارئ وذلك بأن يقلب الطاولة على رأس ذلك الفنان وطريقته في التمثيل والتعبير الفنيين: فوفقا للثقافة الشعبية أو الدينية مثلا، الشيطان وحده هو الذي لا يوجد له ظل. والإنسان له ظل على الدوام إلا إذا كان يعيش في الظل أو الظلام. ويمكننا أن ننظر للظل على أنه قرين للإنسان وبدونه يصير الإنسان ببعد واحد ولا يكون له امتداد أو تعدد أو ثراء. وبالتالي، يمكننا النظر للظل الذي يرسمه هذا الفنان لنفسه معتبرا إياه تمثيلا للمرأة على أنه هو الذي يحقق وجود هذا الفنان. ويمكنني أن أدعم وجهة النظر هذه بومضتين من ومضات

الكاتب المبدع جمعة الفاخري الذي يهتم بالظل كثيرا في ومضاته وقصصه القصيرة جدا. فمثلا يقول جمعة الفاخري في ومضة له بعنوان "انكسار" (نشرت في مجموعته "قهقهة شهية": الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014، ص 13):

اعتقلوا ظله.. وأطلقوا سراحَه..

سار قليلا..

ثم انكسرَ..!!؟

ويقول في ومضة أخرى له بعنوان "التصاق" (نشرت في مجموعته "سحابة مسك": الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014، ص 15):

افترقا..

.....

ظلَّ ظِلاهما ملتصقين..!!

ففي هاتين الومضتين لجمعة الفاخري، يمثل الظل جوهر الإنسان وبدونه لا يمكن للإنسان أن يواصل الحياة، بل إن الظل في ومضة

"التصاق" يمثل الإنسان الحقيقي والجسد مجرد زائدة في وجود هذا الظل. وعلى ضوء هاتين الومضتين وضوء ما سلف عن أهمية الظل خارج هاتين الومضتين، يمكننا أن نقرأ الصورة التي رسمها الفنان للمرأة على أنها تتمرد على صورته الذهنية عن المرأة وتجعل القارئ ينظر لها على أنها وسيلة من وسائل مقاومة دكتاتورية هذا الفنان وانغلاقه على ذلك، وبالتالي لا يتحقق لهذا الفنان من وراء رسمه لصورة المرأة، ويحيل القارئُ هذا الرسم إلى مفارقة تناهض المفارقة التي تولدت من رسم الظل. وجاء عنوان الومضة هنا – "نرجسية" – توصيفا دقيا لما يفعله هذا الفنان.

قرأتُ في هذا المقال أربع ومضات للكاتب المصري عصام الشريف، وسلطتُ في قراءتي الضوء على الجانب القصصي والفني والإنساني في هذه الومضات وبينت كيف أن الكاتب عندما يهتم بالجانب القصصي والإنساني في ومضاته يُخرج لنا نصوصا تتميز بفنية عالية وبعد إنساني ثري يكون له تأثير كبير على القارئ بوصفه مشاركا فعالا في عملية إنتاج الدلالة الأدبية ورسم صورة عن الشخصية قد تختلف عن الصورة التي ترسمها الشخصية لنفسها.

الومضة والصورة والتناص: قراءة في ثلاث ومضات قصصية لعباس طمبل

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

أتناول في هذا المقال ثلاث ومضات قصصية للكاتب السوداني المبدع عباس طمبل، وألقي فيه الضوء من خلال تناولي لهذه الومضات على ثلاث جوانب من تجربته الإبداعية في كتابة الومضة. وتتمثل هذه الجوانب فيما يلي: علاقة الومضة بالصورة، الومضة والتناص، وتوظيف الومضة للتعليق على فن كتابة الومضة القصصية ذاته.

الومضة الصورة

أتناول تحت هذا العنوان ومضة "وطنيّ" للكاتب عباس طمبل وأقوم بتحليلها من زاوية الجانب البصري فيها وكيف أن هذا الجانب يرسم لنا صورة سردية غير مباشرة تعتمد على التكثيف والحذف. وأول ما يطالعنا فيها هو العنوان، وهو عنوان وصفيٌّ يقيِّم التجربة المسرودة من خلال فعل واحد له مفعولان معطوفان على بعضهما

البعض عن طريق الواو. وهذا التقييم أو حكم القيمة – أي أن يحكم الكاتب على قيمة شيء ما أو موقف ما أو شخص ما وسلوكياته – يوجِّه اهتمامنا كقراء للنص حتى ننظر له من وجهة النظر التقييمية الماثلة في العنوان، فنبحث عن الوطنية في النص وتجلياتها مسلحين بتوقعات سردية يشتمل عليها ما يطلق عليه النقاد اسم "أفق التوقعات" horizon of expectations. وأفق التوقعات هنا يرتبط بجانبين: يتمثل الجانب الأول في التوقعات الخاصة بالنوع الأدبي الذي يندرج تحته النص، أما الجانب الثاني فيتعلق بالأبعاد الرؤيوية والفكرية التي ولَّدها فينا العنوان وتتعلق بمفهوم الوطنية هنا. بالنسبة بالتوقعات الأدبية الخاصة بنوع الومضة هنا، تتذبذب توقعات القارئ نظرا لأن هذا النوع الأدبي الفرعي لم يترسَّخ بعد في ثقافتنا، أو فلنقل: توجد غزارة غير مسبوقة في إنتاج النصوص التي يُدرجها كتَّابها تحت هذا النوع ولا توجد حركة نقدية مكافئة لهذه الغزارة، الأمر الذي يجعل توقعات قارئي ربما تختلف عن توقعات قارئ آخر. وبما أنني كسائر القراء والكتاب لم تتبلور لديَّ رؤية واضحة لمفهوم الومضة، سأقرأ النص على ضوء معطياته الخاصة.

يقول عباس طمبل في ومضته المذكورة: "دَاوَى فَاقَةَ بِلَادِهِ، وَجَيْبَهُ". ويمكننا أن ننظر إلى هذا النص على أنه مثال على الومضة

الصورة. فهذه الومضة ليست بها حدث سردي مباشر يتكون من أكثر من حركة سردية. والمقصود بالحركة السردية هنا: فعل مكوَّن من سلسلة أفعال صغرى أو على الأقل من فعلين متسلسلين أولهما سبب والآخر نتيجة، أو أولهما انفعال ما والآخر رد فعل على هذا الانفعال أو استجابة له، أو أولهما عبارة عن رصد زاوية ما محل تأمُّل وثانيهما سرد أو كشف لما يفصح عنه هذا التأمل، وما إلى ذلك من احتمالات. والومضة الصورة من وجهة نظري يمكن تمثيلها بشكل أفضل في صورة كاريكاتير، كأن نرسم كاريكاتيرا هنا يصوِّر على سبيل المثال طبيبا يعالج سيدة مريضة تظهر عليها ملامح الفقر وفي الوقت ذاته يتم تصوير جيب الطبيب على أنه جيب منتفخ بالأموال ونكتب على الصورة عنوان "وطنيٌّ". تتمثل الصورة هنا في فعل المداوة الذي لا يظهر في الصورة ولكن تظهر نتيجته، ومن هنا تمثل هذه الومضةُ النهايةَ لقصة، أو بالأحرى قام القاص بحذف القصة واستبقى المشهد الأخير منها أو خاتمتها. وتحتل الفاصلة هنا مكانا محوريا في الومضة: فلو توقفنا مثلا عند ما قبلها سيتلاشى عنصر المفارقة الماثل في العنوان، ولكن ما بعدها يبرز هذه المفارقة ويسلط الضوء عليها بأن يجعل المداواة ليست لوجه الله والوطن كما يقول التعبير العامي الذي يصف الفعل الخيري الذي لا يجني صاحبه من وراءه منفعة شخصية

لنفسه. باختصار، الومضة الصورة هنا مكونة من لقطتين: لقطة الوطن الذي يعاني من الفاقة وهي أقوى في المعنى من الفقر ولقطة الجيب الذي تداويه الشخصية، وهذا الجيب به ضمير متصل يعود إلى الشخصية ذاتها، وكأن مفهوم الوطنية ذاته اكتسب معنى جديدا وهو أنها ليست صفة قائمة بذاتها أو تبتغي مصلحة الوطن فقط، وإنما هي خدمة يقوم بها شخص ما في مقابل مادي يعود بالنفع عليه مباشرة. وبالطبع، ما تجسده هذه الومضة يمثل جانبا أو إمكانا واحدا من جوانب أو إمكانات الومضة الصورة. فيمكن أن تخلو الومضة الصورة من الأفعال أساسا وتكتفي ببعض الأسماء التي تمثل أبعادا مختلفة من صورة تفصيلية تسلط الضوء على وضع إنساني أو مجتمعي أو سياسي وما إلى ذلك وتجعل القارئ أو المُشاهد يبتسم أو يدمع أو يتأوه من هذا الخليط الإنساني أو ذاك.

الومضة والتناص

سأتناول في هذا الجزء ومضة واحدة للمبدع عباس طمبل من خلال إبراز طريقة توظيف تقاطع الومضة مع نصوص أخرى أو أساليب لغوية غير أدبية بغية التكثيف وبغية تحقيق أهداف النص بأقصر طريقة ممكنة. يتمثل جانب التكثيف هنا في أن النص يستحضر

نصوصا سابقة عليه أو أساليب لغوية تستخدم في مجالات غير أدبية كي يجعل القارئ يستحضر ما هو خارج النص ويضعه في الخلفية ليقرأ على ضوئه النص الماثل أمامه. ففي ومضة بعنوان "كاتب" تقول: "عسعس الليل فافترش خياله"، يتمكن الكاتب من خلال عبارة "عسعس الليل" أن يستحضر الآية القرآنية رقم 17 من سورة "التكوير": "وَاللَّيْلِ إِذَا عَسْعَسَ" وما يقترن بها من سياق وتأويلات مختلفة، فمن المفسرين من يرى أنها ترمز لقدوم الليل بظلامه ومنهم من يرى أنها ترمز لإدبار الليل والتمهيد لظهور الصبح، خاصة وأن الآية التي تليها مباشرة تقول: "وَالصُّبْحِ إِذَا تَنَفَّسَ"، ومنهم من يرى أنها تشير للجزء الأخير من الليل .كل ذلك يظل كامنا في خلفية قراءتنا لومضة عباس طمبل المذكورة هنا، وإن كانت صياغة الومضة بهذا الشكل توجِّه تأويلَنا لـ" عَسْعَسَةِ "الليل نحو إقبال الليل بظلامه .وربما كان هذا التأويل هو الأقرب لمعنى الآية القرآنية وسياقها، فالله سبحانه وتعالى يقسم في السورة بالليل وبالصبح وفي ثنايا هذا القسم يذكر صفة لصيقة بكل منهما على حدة :فالصبح يقترن بالتنفس والحركة والنشاط والليل يقترن بالعسعسة والظلام، ومن هنا تستعمل اللغة العربية كلمة "العسس "للإشارة إلى الجنود الذين يطوفون الشوارع والقرى ليلا للحماية والتأمين وما إلى ذلك .والآية تستحضر بدورها آيات أخرى

خاصة بالليل مثل" :وَجَعَلْنَا اللَّيْلَ لِبَاسًا * وَجَعَلْنَا النَّهَارَ مَعَاشًا" (سورة النبأ، آية رقم 10)؛ وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمُ اللَّيْلَ لِبَاسًا وَالنَّوْمَ سُبَاتًا وَجَعَلَ النَّهَارَ نُشُورًا" (سورة الفرقان، آية رقم 47)؛ "وَهُوَ الَّذِي جَعَلَ لَكُمْ اللَّيْلَ لِتَسْكُنُوا فِيهِ وَالنَّهَارَ مُبْصِرًا" (سورة يونس، الآية رقم 67). كل هذه الآيات تقرن الليل بالسكينة والسكن بوصفه علاقة إنسانية بين الرجل وزوجته والخلود للنوم والراحة وما إلى ذلك. وعلى ضوء كل ذلك، نقرأ الشق الثاني من الومضة الخاصة بالكتَّاب وهو: "فافترش خياله". يُفترض أن الكاتب كإنسان له حق كسائر البشر في أن يخلد للنوم في سكن بالمعنى المادي والمعنوي. ولكن الومضة هنا تستعمل الفعل "افترش" والمفعول "خياله". والافتراش في حد ذاته يقترن في السياق اللغوي المعاصر بالمخالفة أو التشرد، مثل افتراش الحجاج المخالفين الذين لم يحصلوا على ترخيص بالحج الطرق والشوارع في مكة أثناء الحج مما يؤثر بالسلب على الحجاج الرسميين والخدمات المقدمة لهم، ومثل افتراش الباعة الجائلين الطرق والشوارع وتعطيلهم للمرور ولحركة المارة. وأيا كانت الملابسات التي تدعو للافتراش، فإن مفهوم الافتراش ودلالاته من تشرد أو عدم قيام الدولة بواجبها أو النبذ أو العزلة أو الفوارق الاقتصادية وما إلى ذلك يكمن في خلفية الومضة ويجعلنا نقرأها من خلاله. وهذا الافتراش يحوَّل معنى

عسعسة الليل إلى حضور العسس وما قد يفعلونه بالكاتب. وتكمن المفارقة القصصية هنا في أن الكاتب لا يفترش الطريق أو الشارع مثلا كما يوحي الفعل "افترش"، وإنما ينقله القاص هنا إلى حيز الخيال. وهذا الحيز يلقي بظلاله على كل ما سبق من دلالات وإيحاءات يستحضرها مفهوم العسعسة ومفهوم الافتراش: أي أن الكاتب ربما يمتلك شيئا لا يمتلكه أصحاب السكن والراحة والامتيازات المادية من جهة وبالتالي يتميز عنهم بخياله، كما أن موضع الافتراش ليس ملكا لدولة أو شخص وبالتالي لا يستطيع أحد أن يجليَه عن هذا الموضع، وكأن الخيال يعني الحرية والتسامي والغنى والسلطة وما إلى ذلك.

ويعتمد عباس طمبل في ومضته "كاتب" على نفس استراتيجية العنونة التي انتهجها في ومضته "وطنيّ"، ولكن العنوان "كاتب" يخلو من الجانب التقييمي الذي يكتنف العنوان "وطنيّ"، فوصف الشخصية بكونه كاتبا هنا يمثل مجرد توصيف لحالته أو مهنته أو موهبته. ولكن متن الومضة ذاتها يلقي الضوء على الوضع الاقتصادي والمادي الذي يعيشه معظم الكتَّاب في عالمنا العربي وكأن الكتابة ليست مهنة يمكنها أن توفر حياة كريمة لصاحبها، كما تفعل في بلدان أخرى تحترم الكتاب والكتابة. والدليل على ذلك أننا إذا حذفنا كلمة "كاتب" من العنوان ووضعنا مكانها كلمات مثل "فقير"، "محتاج"، محروم"، الخ،

لاستقامت قراءتنا للومضة دون أن يحدث خلل بينها وبين عنوانها.

الومضة والومضة

وأخيرا أتناول ومضة لعباس طمبل بعنوان "ومضة" يقول فيها: "رمقها بعقله، فتلاشت من نظره". في هذه الومضة نجد أن عباس طمبل مؤسس صفحة سنا الومضة القصصية مع القاص المبدع عصام الشريف وجمال الجزيري يتأمل فن الومضة ذاته من خلال متابعته لما ينشر على الصفحة والصفحات المماثلة. فهنا نجد كاتبا يقف موقف المتأمل من كتابات بعض من يكتبون الومضة ويرون أنها عملية حسابية تقتصر على عدد الكلمات والتقنيات التي يرى بعض من ينظِّرون لفن الومضة أنها لابد أن تتوافر فيها مثل المفارقة والدهشة وبالتالي ينظرون إليها نظرة عقلية مجردة لا روح فيها. ويستعمل عباس طمبل فعلين متميزين هنا وهما "رمق" و"تلاشت": الفعل الأول يدل على التمعن وإطالة النظر والتتبع والمراقبة وكأن الناظر يريد أن يُسقِطَ ما في عقله على الومضة الماثلة أمام عينيه أو أمام عقله. أما الفعل الثاني، فيمثل نتيجة منطقية أو وجدانية تقوم بها الومضة إزاء هذه النظرة التي تريد أن تفرض على الومضة ما ليس فيها، فتتلاشى بكامل إرادتها من أمام عينيه ومن أمام قلمه لتتركه كتابته بلا روح

وبلا قلب.

حاولتُ في هذا المقال أن أبين كيف أن الومضة يمكنها أن تطور ذاتها بثلاث طرق مختلفة لا تستنفد أساليب كتابة الومضة وإنما تساهم مع غيرها في إثراء هذا الفن الذي يناسب عصرنا اللاهث الذي لا يجد فيه القارئ في الكثير من الأحيان الوقت الكافي لقراءة نصوص طويلة في ظل سرعة إيقاع حياتنا المعاصرة. تتمثل الطريقة الأولى في استفادة الومضة من الفنون البصرية المختلفة مثل السينما والفن الرسم وفن التصوير والكاريكاتير والرسومات الساخرة وما إلى ذلك، حيث يستعمل الكاتب تقنيات هذه الفنون وطريقة إيصالها لرسائلها الفنية في إيصال الرسالة الفنية التي تبتغيها ومضته. أما الطريقة الثانية، فتتمثل في التناص، وهو تعالق الومضة وتشابكها مع نصوص أخرى تنتمي في الغالب للثقافة المكتوبة الومضة بلغتها أو حتى بثقافة أخرى حققا انتشارا كافيا لأن يعرفها القارئ المتوسط الذي يكتب الكاتب بلغته. ويعتمد التناص في الأساس على الإحالة إلى عنصر من عناصر هذه الثقافة أو نص بارز فيها أو مفهوم متداول بغية التكثيف وبغية إنشاء حوار بنَّاء وخلاق مع هذا النص أو هذه الثقافة بحيث يتمكن الكاتب من الاقتصاد في استعمال اللغة وتحقيق قدر مناسب من التكثيف وتوظيف معرفة القارئ بالنص المحال إليه في تسهيل تواصله مع الومضة

وتأويله لها. أما الطريقة الثالثة، فتتمثل فيما يطلق عليه النص الشارح metatext، أي أن يقوم النص بالإحالة إلى نفسه أو التعليق على الفن الذي ينتمي إليه بغية إلقاء نظرة تأملية على هذا الفن تساعده في الارتقاء بنفسه.

ومضات الأعضاء

جمال الجزيري

59 ومضة قصصية

نسيانُ البهجةِ

يبتهجُ بنسيانِه، لكنه ينسى الأفراحَ كما ينسى الأحزانَ!

تراجُعٌ

حاولَ إرهابَها. تظاهرتْ بالثباتِ وتجهَّمتْ، فتراجعَ مُنكسرًا.

انغلاق

ناداه المطرُ، لمسَ شعَرَ رأسِه. لكنه أشهرَ شمسيَّتَهُ.

إبهاجٌ

أشرقت الشمسُ حزينةً. حرثَ الأرضَ لأشعَّتِها، وغرسَ فسيلةً.

غُربة

ملَّ زحامَ شبكةِ التَّواصُلِ، فتاه في وحدتِه.

شكٌّ

سقطَ على الأرضِ. مدَدْتُ يدي. نظرَ لي بتوجُّس.

هدمٌ

زرعَ شجرةً، أحرقوها. فأوقفهم أمام قمامتِهم، أحرقوه.

تفويتٌ

تلكَّأ في السفر. وعندما وصلَ، لم يجد المحطَّةَ.

صراعٌ

استحرمَ الدماءَ. أنكر عليهم سكوتَهم، سفكوا دمَه.

نجاةٌ

انضمَّ لفريقٍ، ثمَّ لفريق. توحَّلتْ رأسُه، فاعتزلَ الفِرَقَ.

انشراح

عاندَه الأرقُ. تأمَّلَ السماءَ، فأشرقتْ رأسُه وعانقَ النَّومَ.

إرهابي

يشير بيده مبتسمًا لحورية في جنة غير جنة الله، ثم يقدِّمُ لها الأشلاءَ مهرًا وقُربَانًا.

مشارَكة

طلبَ من الليلِ أن يطولَ، وأفواه النبتِ ظامئةٌ للشمس، نبذَه الظلامُ.

درجاتُ العصرِ

تتشاجرُ الروايةُ والقصيدةُ على ديوانِ العربِ، تكايدهما الأقصوصة.

بصيرةٌ

أبصرَ ومضةً. أومأ لها. قَصَّتْهُ، فَقَصَّهَا. غارتِ الروايةُ.

انتفاخ

وضعَ دائرةً ليعزلَ نفسَه عن الجميع. هجروه.

اتزان

هَدَرَ قلمُه بالغضبِ الجامحِ، تأفَّفَتِ الصَّفحةُ وتمرَّدَتْ عليه الحروفُ.

أحاديَّة

سألها عن نظارتِه محتدًّا. أشارتْ لعينيها. وبَّخَهَا.

اعتقال

سقطَ أمامه طفلٌ وكادَ يسقطُ هو. لعنَ هيئةَ الصَّرْفِ. ردمَ الحُفرةَ. اعتقلوه.

شروخ

تهجَّيتُ ملامحي في المرآةِ. وجدتُ حروفًا باهتةً أفسدتْ قراءتي.

دروب

تخيَّلتُ رؤيتَها بعد سنواتٍ. ذهبتُ. وجدتُها. تأملتُها على البعدِ. انصرفتُ. دمعتْ خُطاي.

خدوشُ حياةٍ

فاجأتُه بوصلِ المودَّةِ. نظرَ ببرودٍ. تحجَّجَ بالانشغالِ. ابتسمتُ لنفسي وانصرفتُ.

رحمُ الأشجار

اقتلعَ إخوتُه شجرتَه الوحيدةَ. لفَّ جذرَها بخيوطِ الرحمِ الدامعةِ. حملَهَا ورحل.

احتياط

نظرَ للوراءِ، غامت عيناه. فنظر للأمام بشوقٍ وحذرٍ.

انفجار

- لماذا تصمتينَ؟
- الكلامُ سُدًى.
- والصدى؟
- هو أنا.
- تكلَّمي إذن.
- آآآآآآآآآآآآه

دوَّامةٌ

تمكَّنَّا من شراءِ الملابسِ الشتويَّةِ، غيَّر الطقسُ خطَّتَهُ.

نكاية

استعاذَ من شيطانٍ يراودُه بالظلام: "كأنك تدعو حجرًا". قرأ المعوذتينِ، وتوضَّأ لركعتينِ.

هبوب

هبَّتْ عليه رائحةُ النيل في غربته. نظر للشمس الغاربة. أودَعَها سلامًا وانشرح.

سوسٌ

نشرَ بحثًا، أرسبوه. نشرَ دوليًّا، أرسبوه. هدَّدَهُم بفضحِهم، أنجحوه بمسوّداتِ أبحاثٍ ناقصةٍ. فضحَهم.

ومضةٌ

نورٌ تجلَّى لي. قبضتُ قبضةً من أثرِه ودوَّنْتُه بأنفاسي.

تراحُمٌ

حاولتْ ظلمةٌ أن تحتويني. هززتُ رأسي. أشفتُ عليها. حاولتُ أن أنيرها. أشفقتْ على نوري.

ندبٌ

قال: "المطرُ مطري وأرضي واعدةٌ". جرفه السيلُ وتركَ أرضَه جرداء تندبُ وَعْدَها.

عَجْزٌ

جالَ بخاطرِ الرئيس المحتمل أن تدفعَ الطيورُ المهجَّرَةُ ثَمَنَ هجرتِها، فأدرجَ أسماءَ الملايينِ في قائمةِ الترقُّبِ والوصولِ.

حياةٌ

أبصرتُ قوسَ قُزَحٍ أُرْجُوحَةً لخيالي والنهرَ صديقًا يُجَالسُني، فتيقَّنتُ من نبضي وواصلتُ الطريقَ.

حارفٌ

كتبَ عشرَ ومضاتٍ عن المرأةِ الخائنةِ وقرينِها الشيطانِ، ثم خرجَ إلى النافذةِ ليُلقي بتعليقاته على النساء بالشارع.

ساقطٌ

رسمَ لنفسِه أمامها صورةَ حبيبٍ. وعندما عشقتْه، اتَّهمَها بالسقوطِ.

سَدٌّ

مرَّ على النهر. وجدَ الأطفالَ ينتظرونَ الفيضانَ. لم يستطعْ أن يرويَ ظمأهم أو يخبرَهم بشيء.

شتاءٌ

انقبضَ قلبي عندما وجدتُ التينةَ بلا أوراقٍ؛ أبصرتُ بصماتي تتساقطُ والمواسمَ تجافي الحنينَ.

لوعةٌ

مررتُ على الحقل. تصنَّعتُ اللامبالاة. خشيتُ أن يندهني فأفقدَ موعدَ الطائرةِ.

صلاحٌ

قال: "مبدؤكَ لا يصلُحُ". قلتُ مبتسمًا: "وكيف لي أن أصلُحَ بدون أنفاسي؟"

ناصحٌ

نصحني بأن أُسايِرَ الفُرَصَ وأُلَوِّنَ وجهي، واستأذنَ ليذهبَ لحلقةٍ عن فلسفةِ القِيَمِ.

هجرانٌ

أكلتُ كي أطردَ الجوعَ وأستطيعَ النومَ. تصادقَ الجوعُ والنومُ وهجراني.

رحمةٌ

وضعَ زجاجةً صغيرة في عربةِ يدِه وأمرَ خادمَه أن يحمل الشيكارةَ الثقيلةَ على كتفِه.

عاجزن

أناس يصلُّون استسقاءً. آخرونَ لا يعرفونَ كيفَ يتعاملونَ مع مطرٍ يُغْرِقُهُم.

ارتباط

نامتْ زوجتي ونامَ أبنائي. لم أستطعَ النومَ أو أحتملَ إرهابَ اليقظةِ.

ركوبٌ

أقلِّبُ صوري. عَلَمُها يبتهجُ بيدي. يخفقُ قلبي. أدمعُ. يتلعثمُ لساني.

خشيةٌ

تهبُّ على ذاكرتي رائحةُ النيلِ بغُربتي. أخشى العطشَ. أبحثُ عن مقوِّياتِ الذاكرةِ.

التهامٌ

لقطةٌ قديمةٌ تُعيدُ لي مكانًا كاملا. أتحسَّسُ الفراغَ حولي. تلتهمُني الأنقاض كما التهمتْ بصماتِ المشرَّدينَ في الأماكنِ.

باسمٌ

أمسكَ بالقائمةِ النهائيَّةِ. شطبَ أسماءً. رفعَ أسماءً إلى أوَّلِها. ابتسمَ ودعا بالتوفيقِ للجميع.

عصفورٌ

الشمسُ يميني. الرمالُ الحارقةُ يساري. وعليَّ أن أستولدَ شجرةً ونهرًا لأُؤنسَ بشَدْوِي وحدة المسافرين بالصحراء.

صدٌّ

حاولَ الخريفُ أن يعصفَ بخطواتي؛ أخرجتُه من فصولي.

صورةٌ

واقفٌ في جهةٍ. واقفةٌ في أخرى. وما بيننا أنينٌ ونبضاتُ فرحٍ وكرامةٌ جريحة.

جسارةٌ

لم يُنْصِتْ للأمرِ واقتربَ. اتَّسَعَتْ رؤيتُه وصمتَ صاحبُ الصوتِ للأبد.

صهدٌ

انتظرتِ الأمُّ إشراقَ شمسِ ابنها من غُربتِهِ. لفحها الصهدُ ومازالتْ تنتظرُ.

اعتذارٌ

عندما أمرُّ بالمسجد الصغيرِ قبلَ الحرمِ، أعتذرُ له، وأسارعُ إلى ألفِ صلاةٍ.

يُتْمٌ

بكى النهرُ على يُتْمِه الوشيكِ. رمقَه أبناؤه بلامبالاةٍ وعادوا إلى تصارعٍ يستكملُ الجفافَ.

كفافٌ

يكادُ النهرُ يُسقيني بحُضْنِه الضحلِ، فلا أعرفُ منْ منَّا سيرحلُ ومَنْ سيبقى ليُصارعَ الكفافَ.

أشواكٌ

شجرةُ سُنْطٍ تذرفُ الدمعَ صَمْغًا على أشواكِها الساقطة. وتحتها ينزفُ ابني دمًا من أشواكٍ تتحرَّشُ بقدميْه.

مهاجرون

غرابُ ينقرُ جُثَّةً. يتشمَّمُ فيها رائحةَ حياةٍ. تحاولُ دمعةٌ أن تُسْقِطَهُ. يواريهما وينتقل إلى المُهاجِرِ التالي.

حيدر صدِّيق

7 ومضات قصصية

وفاء

شفاه الله من الشلل.. صان مقعده المتحرّك.

صدام

هاجمه همٌّ.. سلّ سيفَ التفاؤل.

عُصبة

أتاهم الصوت جليًّا بأن لا مفر. جمعوا الصدى وأزاحوا الجبل.

تيار

مر نهر الحب تحت جسره مرتين. صنع مركبًا.

خذلان

عندما حمد الثوم السّرى، نام الحادي.

بصيرة

شهد الواقعة؛ لم يرَ شيئا.

هموم

لفحه حرُّها.. تصبب صبرًا.

منى سعد

10 ومضات قصصية

الحب

تجاذبا أطراف الحديث، فأرخيا عليهما خيمة الحب.

نفاق

روض نفس علي التلون، فارتدت الحرباء حجاباً.

غانية

ارتدت لكل شخص قناعا، فأنكرتها المرآة.

متأسلم

ذكرهم بعدل عمر، فتقيأ الجمع سيرته.

مشرَّد

رسم أحلامه فوق الرصيف؛ محتها أقدام الفقراء.

وفاء

أسكنها قلبه، فسخت كل تعاقداتها السابقة.

زوجة شاعر

مزقته هجرا، جمعها أبياتا.

عاشقة

غفرت له ما تأخر، فعاقبها بنزواته.

سياسي

فتح خزانته ليتخير قناع يومه، ألفى وجهه بحذائه.

عاشقان

غزا مسامعها بقصيدةٍ، فسلمته مفاتيح الوحي.

رحيمة بلقاس

10 ومضات قصصية

تنظيف

شحنوه؛ فاغتسل بدماء الأبرياء.

عقول بيضاء

لطخوها بالسواد؛ فسالت حمراء.

حقود

تطاير الشرر من عينيه؛ فأحرقهم.

ربيب

رسم بيتا؛ ونام ببابه مقرفصا.

التحدي

راودوه عن فكره؛ فاختار الزنزانة.

الأشجار

أشعلوا جذوعها حريقا؛ فانهمرت دموعها تلعنهم.

صلة الرحم

أحياها الذباب؛ حول لحمها النتن.

حب (1)

تأبطت طيفه ؛ وهو يمسك ذرع أخرى.

حب ممنوع

خطبها؛ فخفق قلبه لأختها.

حب (2)

مدّ يده ليقطف زهرة؛ أدماه شوكها.

نزار ياسين

10 ومضات قصصية

نجاح

وهو صغير كان يسرق الأقلام، صار الآن رئيساً لتحرير جريدة.

مأدبة

شبع الحاكم، فلعق الشعب أصابع الخيبة.

إمامة

أراد لابنه أن يكون إماماً، علمّه الفقه، والحديث، وتوجيهات الحاكم.

طفلة

وقفت تراقب بائع الحلويات بعيون شاردة، كانت تحاول أن تتذكر طعم الحلوى.

هم

لزمت والدته سرير المرض، فلازمه سجود السهو.

هزيمة

الجندي الذي قلدّوه أوسمة الشجاعة بعد المعركة، تراءت له الأوسمة جماجم.

مسغبة

صرخ طفلها الرضيع، نظرت إلى صدرها الأعجف، درّت عيناها.

حاجات

خرج الناس إلى صلاة الإستسقاء؛ فجلست تنظر إلى السقف في وجل.

إيثار

الطعام على الطاولة لا يكفيه وأطفاله الخمسة، أكلوا هم، قام وهو شبعان.

عُري

تغزّل في زوجته ووصفها لصديقه، حين زاره بدت عارية رغم العباءة السميكة.

راسم الخطاط

5 ومضات قصصية

العاري

بعد أن دخل آخر متجر للملابس لم يجد ما يناسبه خرج عاريا.

يأس

بعد أن يئس من قدرة أبيه على الشراء مسك قلمه ورسم دراجه.

بيت

أمروه بالإخلاء تذكر البيت الذي رسمه وهو طفل.

نعم

ركض ليحتضنها .تذكر الإنفجارالذي أودى بذراعيه.

شك

ركض فطاردوه.

فتحي إسماعيل

5 ومضات قصصية

تعاطٍ

أهدوه قَلَنْسُوَةً ذهبية، فرح بها،ووهبهم رأسه.

ناي

لم يئن والنار تثقب عوده، بثّوه أنفاسهم بكى.

خوف

كلما أصيب أحد معارفه بمرض عضال،تحسّس جيبَه

عطاء

أحناها وافر الثمر، كلما أعطت سَمَقَت.

الرأس

أحكموا عباءتهم على جسده، امتلأ الرأسُ فاستردّه كاملاً.

محمود فودة

10 ومضات قصصية

مرآة

استبطن ذاته؛ توشحت قوافيه بالسواد.

جمود

تحصن بفكر بالٍ؛ دكت الحداثة قلاعه.

شكوك زوجية

ضاجع الشيطان قلبها؛باتت حبلى بالوساوس.

بلبل

استولت الغربان على عشه؛ راح يغرد في بلاد البوم.

شاعر

جافاه شيطانه؛ على الأسطر العارية جمد نبض قلمه.

عذراء

لم تلبس الأبيض؛ كفنوها فيه.

متثورج

أدمن الهتاف؛ اشتروا حنجرته.

طغيان عاطفي

اختمرت الفكرة في عقله؛ احترقت في تنور عواطفه.

على المعاش

تراجع راتبه و تقدمت قائمة أمراضه.

لعوب

فتح لها قلبه؛ تسكعت في غرفاته.

هنادي بلبل

10 ومضات قصصية

السر

اعتَنَقَتْ الجنون، فاحترَفَتْ الكتابة.

خلاص

اشتكت الارضُ ضُيُوما، هبّت الكوارثُ مُؤازِرة.

الغيرة

جَاورتْ النجومَ اللامعات، أخفاها القمرُ بظله.

تجميل

اعتلتْ العقلُ سَفاهة، فخضع الجسدُ لمبضعِ تورية.

جهل

انتشلوا عوالق الفطرة، بخُطَّاف الشعوذة.

قوة

أشهر سيف القسوة بوجهها، بدموعها أطاحته.

تفانٍ

ربَّت بنات فكرها، فأنجبن زهرات قلمها.

صحوة

لما تقطعت سُبل عيشه، رقّع رحمه وصلا.

البحر

لفح السماء بنفحات عتاب، أغرقتنا دموعا.

مَعين

انكفأ يُجزل العطاء سطورا، لما اعتدل جف.

أميمة العزيز

7 ومضات قصصية

ضعف

كلما ابتعدت، وجدت نفسها بين ذراعيه.

أرملة أخيه

كلما اقترب منها ، ظهر شبح أخيه

وطن

عطش .. فرواه أبناءه بدمائهم

بنت الثلاثين

لأنها عربية .. تزوجت برجل مسن !

عاقر

طعن قلبها بزواجه ، أنجب ، أُنعش بأمومتها لأولاده!

ضرة

تزوج ليغيظ امرأته .. اتفقتا فأغظنه !!

سنّة

أشبعته حنانا .. أورثها برا!!

عايدة حسين (أميرة أمير)

3 ومضات قصصية

سياسي

لفه بريق الصمت، تكلم فبهت لونه.

شرقي

اغترب ولبس القلائد، عشقها، تذكر إنه شرقي.

إختلاف

اشتعلت دفء، تسللت روحه اليها تلبسها الصقيع.

رحاب عوض (سوريا)

11 ومضة قصصية

أجر

علَّمتْه الحبَّ فدفع لها كامل رصيده من الحزن.

عباءة جدتي

ردًّا على إهانته الأولى بكت، كرَّرها ابتسمت ،وتأقلمت.

قلوب

أتاها بقلبٍ منتهي الصلاحية وتركها تعاني من سمومه!

ديكتاتور

كمَّم فمها، فخرج الناس على صراخ ;قلمها.

طقوس

عاصفة حبٍّ جعلتْ خريفها يزهر.

السر

رسمتْه قمرا وخبَّأتْه في أحد أدراجها.. لكن الهالة التي انبعثتْ من غرفتها فضحته.

مكافأة

لم يفجّرها؛ فهجرتْه.

جزاء

باع أولاده لأجلها؛ باعتْه لأجل ولد.

طاهيان

اتصل بها، ماذا ستطبخين لي اليوم؟ ما تطبخه لي منذ سنين.

شريد

ظلَّ ينعتُها بالصفر حتى طردته من يسارها؛ فاختل توازنه.

صدمة

طمرها في غابات الحزن، فأينعت إبداعًا.