مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الأولى

العدد الثاني، يونيو 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 الثاني، يونيو 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 الثاني (يونيو 2014)

م	العنوان	الكاتب	ص
1	تعريف بمجموعة سنا الومضة القصصية	إدارة سنا الومضة القصصية	6
	ذاكرة الومضة القصصية		
2	ومضات قصصية	جمال الجزيري	13
3	ومضات قصصية	جمعة الفاخري	19
	مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (1)		
4	الإسراف اللغوي	د. جمال الجزيري	25
5	الاقتصاد اللغوي	د. جمال الجزيري	26
6	البداية المكانية	د. جمال الجزيري	28
7	البداية النصّية	د. جمال الجزيري	30
8	الأنيميا اللغوية	د. جمال الجزيري	31
9	العنوان التوصيفي	د. جمال الجزيري	34
10	العنوان المضموني	د. جمال الجزيري	35
11	اللياقة النصية	د. جمال الجزيري	36
12	المفارقة اللفظية	د. جمال الجزيري	37
13	المفارقة القولية	د. جمال الجزيري	38
14	الومضة الاستفهامية	د. جمال الجزيري	39
15	الومضة القصصية والتوقيع الأدبي	د. جمال الجزيري	41
	نجوم العدد		
16	الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد	د. جمال الجزيري	44
17	17 ومضة قصصية	هيفاء حمّاد	58
18	جدليّة الظل والجسد في ومضات جمعة الفاخري القصصية	د. جمال الجزيري	61
19	15 ومضة قصصية	جمعة الفاخري	73
20	قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	77
21	14 ومضة قصصية	عصام الشريف	91
22	تطوُّر أسلوب كتابة الومضة عند حسونة العزابي	د. جمال الجزيري	94
23	ثنائية الإغواء والذكريات: قراءة في ومضة هروب لحسونة العزابي	عبّاس طمبل	105
24	18 ومضة قصصية	حسّونة العزّابي	110
	ومضات الأعضاء		
25	3 ومضات	ياسر رسلان	114
26	4 ومضات	حسونة العزابي	115

27	6 ومضات	جمال ال هاشم	116
28	4 ومضات	نجيبة رحوني لازعر	117
29	ومضتان	مجدي شكري	118
30	3 ومضات	طارق عثمان	119
31	4 ومضات	إيهاب عبد الله	120
32	11 ومضة	سيد ماهر	121
33	6 ومضات	هيفاء حماد	123
34	ومضتان	تريزا زكي	124
35	عيد العمال	نجلاء نصير	125
36	ومضتان	يحيى أبو عرندس	126
37	وطن	بسمة العوني	127
38	3 ومضات	خليفة أحميم	128
39	6 ومضات	كامل صلاح	129
40	3 ومضات	حسين الدبوس	130
41	4 ومضات	أثير الغزي	131
42	إخوة يوسف	وليد البغدادي	132
43	حنين	مصطفى الشامي	133
44	5 ومضات	بسّام جميدة	134
45	4 ومضات	محمود كامل مصطفى	135
46	ومضتان	السيد عدنان مهدي	136
47	3 ومضات	أحمد جلال صالح	137
48	ومضتان	حنان الجاي	138
49	ومضتان	طه أحمد مكرم	139
50	4 ومضات	سيد أبو عقيل	140
51	5 ومضات	الحسين بري	141
52	5 ومضات	منى صبري	142
53	رقابة	نورا عيساوي	143
54	ومضتان	محمد نبيل	144
55	5 ومضات	ناجي حماد	145
56	ومضتان	حسين عبد الجيد	146
57	4 ومضات	عصام الشريف	147
58	ومضتان	صبري حسن	148
59	غربال	عبد السلام هلالي	149
60	ومضتان	حنان عثامنة	150
61	بخيل	خلف كمال	151
62	3 ومضات	زلفى أشهبون	152
63	ومضتان	عباس طمبل	153
64	ألم	د. نجاة عمار	154
65	6 ومضات	ياسين خضر القيسي	155

66	5 ومضات	نصير السماوي	156
67	ومضتان	إحسان السباعي	157
68	ومضتان	عبد الرحيم سعد	158
69	4 ومضات	سامح لطف الله	159
70	مطلقة	أحلام قدور	160
71	ومضتان	عمرو بكري	161
72	4 ومضات	عبد الحافظ الخالدي	162
73	ومضتان	عصام كباشي	163

تعريف بمجموعة سنا الومضة القصصية

مجموعة سنا الومضة القصصية إحدى مجموعات الفيسبوك المكرسة للومضة القصصية، وقام القاص المصري الأستاذ عصام الشريف والقاص السوداني عباس طمبل عبد الله والأديب والناقد المصري الدكتور جمال الجزيري بتأسيسها 14 /2 /2014 تحت شعار "نلتقي لنرتقي". وكما يدل اسمها، تتخصص هذه المجموعة في الومضة القصصية وأعلنت منذ تأسيسها أن الومضة فن قصصي في الأساس ولابد من التعامل معها على هذا الأساس وترسيخها بوصها تنتمي نوعيا لفن السرد المكثَّف والدال والموحي وحددت 12 كلمة كحد أقصى لكتابة النص كي يحافظ الأعضاء على الهوية النوعية للومضة القصصية ولا يخلطوا بينها وبين القصة القصيرة جدا أو الأقصوصة.

وتضع المجموعة نصب أعينها أن الومضة القصصية فن قديم نسبيا في نشأته يرجع إلى عدة سنوات في اللغة العربية الحديثة. وفكرة كتابة النصوص القصيرة جدا التي يبلغ عدد كلماتها عدد أصابع اليدين بزيادة أو نقصان بضع كلمات فكرة قديمة نجدها في مختلف اللغات بشكل أو بآخر. ولكن تلك النصوص لم تتبلور في شكل قصصي فني إلا مع أواخر القرن العشرين وربما يمتد ذلك التاريخ إلى منتصف القرن العشرين أو يسبقه بسنوات. وجمال الجزيري على سبيل المثال

تتضمن مجموعته القصصية الأولى "فتافيت الصورة" التي نشرها عام 2001 العديد من الومضات القصصية ومعظم نصوص هذه المجموعة لا يزيد عن خمسة أسطر في غالب الأحيان. ولا يمكننا أن نقول إن الومضة القصصية وليدة الفيسبوك، فهي أسبق منه بكثير ولكن الفيسبوك ساهم في سرعة انتشارها.

تضم مجموعة سنا الومضة القصصية عددا كبيرا من المبدعين من كافة أنحاء الوطن العربي ممن مارسوا الومضة القصصية بثوبها الجديد الذي ساعد "الفيس بوك " بتسهيل تقديمه للمبدعين، ويمارس هؤلاء المبدعون كتابة أنواع أخرى غير الومضة القصصية كالشعر والقصة القصيرة والرواية والمسرح ولكن الصفحة مكرسة لنشر الومضة القصصية ونقدها والدراسات الخاصة بها فقط. ومن أهم أهداف مجموعة سنا الومضة القصصية التأصيل والتأسيس الجيد لهذا الفن القصصي المتمثل في الومضة القصصية لأن هناك لبسا إلي الآن لدى الكثيرين من النقاد والمبدعين حول مفهوم الومضة القصصية وانتمائها النوعي والتصنيفي، فبعض المجموعات الأخرى تنسب جذور الومضة التي تسميها القصة الومضة للتوقيعات الأدبية في العصرين الأموي والعباسي وتقرنها بالحكمة والمثل والأقوال البليغة، كما أن بعض النقاد الذين أصّلوا للقصة القصيرة جدا في بداياتها

اقترحوا اسم "القصة الومضة" لإطلاقه على ما يُعرف الآن بالقصة القصيرة جدا. ولذلك وضعت مجموعة سنا الومضة القصصية منذ بدايتها ضمن أهدافها الرئيسية التأصيل للومضة التقصصية وتسميتها بهذا الاسم تمييزا لها عما ينشر تحت مسمى القصة الومضة ولا يمت للسرد الأدبي بصلة بوصفها فنا قصصيا يتفرع عن القصة القصيرة جدا ويحتفظ من خصائصها بما يلائمه ويستغني عن الخصائص التي تحتاج إلى سعة في التناول.

والومضة القصصية من وجهة نظر مجموعة سنا الومضة القصصية تتميز بمعظم سمات القص وإن كان ذلك بشكل إيحائي وتلميحي دون الخوض في تفاصيل لا يحتملها حجم الومضة. ولذلك كرست المجموعة مساحة كبيرة للنقاشات النقدية حول فن الومضة من خلال الورشة النقدية بالمجموعة ومن خلال المقالات النقدية التي تقوم بقراءة وتحليل الومضات ومن خلال الطرح الدائم لقضايا نقدية تتعلق بفنيات الومضة وجمالياتها وتقنياتها ومشاكل كتابتها، بما يجعل الأعضاء يلتفتون لأخطائهم فيتلافونها ويلتفتون للجوانب الإيجابية في ومضاتهم فيعززونها ويطورونها.

كما أن مجموعة سنا الومضة القصصية قامت بعمل مجلة الكترونية باسم المجموعة تنشر ومضات الأعضاء ودراسات نقدية عن

الومضة القصصية تحاول أن تحلّل الومضات القصصية تحليلا يوفيها حقها ويحافظ على خصوصية الومضة القصصية ويستنبط المقوّمات التي تجعل الومضة القصصية ومضة جيدة، الأمر الذي يساعد على التنظير لذلك الفن الذي يكتسب كل يوم أرضية جديدة على أرض الواقع الافتراضي والفعلي على حد السواء.

ومن أهداف مجموعة سنا الومضة القصصية في قادم الأيام عمل دراسات لكثير من نصوص المبدعين وطبع كتاب ورقي قد يساعد في توثيق الدور التاريخي الذي تضطلع به المجموعة بما يساعد في بلورة فكرة الومضة القصصية ويكون بمثابة نقطة ضوء للمبدعين الجدد والقدامى على حد السواء. وأمام هذا الجهد المبذول من الإدارة والتضحية بوقتهم الثمين في متابعة ما ينشره المبدعين بالنقد والدراسة والتحليل، استجاب الكثيرون من الأعضاء وتفاعلوا مع ما ينشر على الصفحة من ومضات قصصية ودراسات وشرعوا في تطوير مهاراتهم الإبداعية والفنية، الأمر الذي يجسد شعار المجموعة "نلتقي لنرتقي".

مؤسسو المجموعة

عباس طمبل عبد الله الملك. مهندس سوداني وُلد في مدينة د نقلا عام 1980 شمال السودان ويعيش في الخرطوم. وهو قاص وشاعر

وكاتب مقال نُشرت له عدة مقالات بجريدة "العراق اليوم" عبارة عن قراءات نقدية في فن الومضة القصصية ومقالات أخري تناقش قضايا المجتمع من زوايا ثقافية مختلفة ،وعضو الاتحاد العالمي للشعراء والمبدعين العرب، وعضو الاتحاد العالمي للثقافة والفنون، نُشرت له نصوص في كتاب "قصص عربية قصيرة جدًا"، وله رواية تحت الطبع، وعدة نصوص قصصية تحت الطبع في كتاب مجموعة سنا الومضة القصصية.

د. جمال الجزيري. دكتور جامعي بجامعة السويس بمصر متخصص في الأدب الإنجليزي، وُلد في جهينة بسوهاج بمصر في عام 1973 ويعيش في الجيزة بمصر. قاص وشاعر وروائي وناقد ومترجم. نشر سبع مجموعات قصصية: فتافيت الصورة (2001)؛ بدايات قلقة (2004)؛ نقوش على صفحة النهر (2009)؛ رائحة مأتم (2010)؛ غلقُ المعابرِ (2010)؛ الطريق إلى الميدان (2011)؛ اشتعال الأسئلة الخضراء (2011). وله ثمانية دواوين شعرية: لا تنتظر أحدا يا سيد القصيد (2009)؛ حفل توقيع (2010)؛ خارطة المطر (2010)؛ أصوات نهر قديم (2010)؛ ونظل على الإشراق (2010)؛ ميدان المرايا (2011)؛ بنت النهار (2011)؛ أسفار سيدة النهر (2011). وله كتابان نقديان: الحوار مع النص (2002)؛ الإبداع

والحضارة عند شكري عياد (2010). وله حوالي 20 كتابا مترجما إلى العربية نشر معظمها في المركز القومي للترجمة بمصر. وله عدة كتب تحت الطبع. كما نشر العديد من المقالات بالعربية والإنجليزية في العديد من المجلات المصرية والعربية والأجنبية.

عصام الشريف نافع عمر الشريف. قاص مصري وُلِد في القاهرة ويقيم فيها سنه 47 عامًا قاص له عدة أعمال مكتملة تحت الطبع مع مجموعة سنا الومضة القصصية، وله رواية تحت الطبع ونشرت له نصوص مع مجموعة كتاب "قصص عربية قصيرة جدًا".

إدارة سنا الومضة القصصية

ذاكرة الومضة القصصية

ومضات قصصية لجمال الجزيري

نُشرتْ هذه الومضات في مجموعة **فتافيت الصورة**. القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة [ثقافة القاهرة]، 2001.

صفحة

فتح الكتاب يتصفحه: وجد أن آخر صفحة هي أول صفحة ، فانطوى وارتعب.

بحر

أذابته في كثبان الطين العلامات المنمحية على جانبي الطريق... تعثر في السراديب... وعندما اهتدى إلى علامة واضحة وجدها في عرض البحر.

"إجابة لله"

"ما الذى يجبرك؟"، تساءل. ولَّد سؤاله أسئلة. لم يجد إجابة. فماتت الأسئلة في قلبه. لكنه ابتعثها في دماء حبره.

تعب

قال: "أنا تعبان." فشرد ونام . لكننا عندما أعددنا الأكل أصنافاً وجلسنا نلتهمه وجدناه يقفز من على السرير ويتوسطنا.

لهذه

قال: "بعد أن أنشر هذا الكتاب ستدركون الأرض التي تقفون عليها." تفاءلنا كثيراً ولكننا عندما نظرنا إليه لم نجد له أقداماً.

لقاء

قال: "إنني أنا" قلت: "بالتأكيد هو". لكننا عندما التقينا تأكدت أنني لم أعرفه يوما.

ثم

سمع ضجيج الفرح وصراخ المولود في الشقة المجاورة ثم نظر إلى زوجته فبكت.

رؤية

لمحتُها. اضطرب قلبي، اختلطت الذكريات، هرول الزمن جيئة وذهاباً... لما اقتربتُ منها لم تكن هي، فانقبض قلبي واختلجت البسمة الوليدة على وجهي.

تلاشٍ

وجدها محتاجة إلى نصف عمره. فقاسمها إياه عن طيب قلب... وعندما تمكنت من النصف أخذته وتلاشت.

انطلاق

"محتاجة لك"*، آهَتْهَا له. فانطلق وراءها... ولما وصل إلى نهاية المطاف لم يجدها إلا سراباً.

رسلها

عندما أحس أنها تقول: "لا امرأة إلا أنا، فلأتصرف على رسلي، فإنه لا ملجأ مني إلا إليّ"، تركها وانصرف.

فهم

"أدوب من شوقي في غيابي"**، أرسل لها... ردت عليه: "إنني لا أفهمك".

تخثر

ارتمى في حضنها يداوي الجفاف بالنجوى. يواسي الفجوات بالنهل العذب... وجد صدرها جبال ثلج متخثر.

انحسار

"لبيك"، قالها لها. لكنها كانت منحسرة عن شطة تلهو... عندما أتت إليه وجدته قد انصرف.

---

* من أغنية لميادة الحناوى.

** من أغنية لأصالة نصرى.

وأرحل

تعالين واحدة بعد أخرى. فعندما تكتملن سأتغاضى عنكن وأرحل.

دفء

أياً كان مسلكه فإنه بحث. جاب البلدان واستعر، وأي مكان لم يكن له مستقرا... فعاد - لكنه لم يحس بالدفء.

سفر

لما عاد من سفره، جرى إلى والدته يقبل يدها...أحس ببرودة. نظر إليها وجدها جثة هامدة.

بجواره

جلس على الكرسي. الكل يتراقص حوله ويبارك. نظر بجانبه: لم يستطع أن يتعرَّف على الجالسة بجواره تبتسم.

سقوط

أوَى إلى جذع نخلة يهزها. فتساقط عليه ثعبان نهشه.

جمهور

جاء العازفون بعد انصراف المشاهدين. عزفوا لبضع دقائق. بعدها حطموا آلاتهم وانصرفوا وراء الجمهور.

طفل مشوه

الأب يلهث، متصلب الشرايين، الأم تتأوه، تتألم. جدرانها مشققة، يندفع يخرج بطفل مشوه...

تصور

في البدء كانتْ هي وكنتُ أنا.

في الوسط كنا نحن.

في المنتهى هكذا تصورنا.

البلدان

كان يسأل عن أحدنا وكنا نزوره المرة تلو المرة... كان يسأل عن بعضنا وزاره أحدنا مرة... كان يسأل عنا وكنا قد تشتَّتْنا في البلدان.

مصافحة

التمس العذر وصافح. حسب عادته في تلك الأحوال قبل يده، فالتصق السمُّ بشفتيه: تآكلتا.

ف ر ق جانبي

نظر إلى الشجرة العالية. اجتذبته أغصانها المتشعبة التي تعاند الصمت وتخاصم السكون. صعد إليها. فصمتت العصافير وانطلقت هاربة من أعشاشها.

استشاطة

استشاط النهر المُحَمَّلُ بالآلام وبهت؛ فمخلفات "الأفراح" تتراكم في بطنه وتزغرد.

التصدر

أسْلَمَ ظهرَه للريح فانكسر. لكنه عندما أعطى لها صدره انتصر.

الاجتثاث

ذهب إلى قارعة الطريق للمرة... وجد نفس الشجرة الجرداء ونفس الرجلين* جالسين يثرثران فاجتثها وطردهما.

الفك

يا أيها الطير المحلِّق في العلا أما آن لك أن تبطئ الخطى؟

رد على وقال:

يا أيها البشر المكبَّل في الحصى ألم يئن لك أن تفك القدم؟

الفض

النهار بدأ يفض بكارة الليل، توغل داخله، تاه في السراديب... لدغته حية ولكن بعد أن أضاء سرداباً وقتل حيات.

* " بطلا مسرحية **في انتظار جودو** لصمويل بيكيت.

ومضات قصصية لجمعة الفاخري

كُتبت هذه الومضات في الفترة 2003-2011، ويشير ما بين القوسين بعد عنوان كل ومضة إلى المجموعة التي نُشرت فيها وتاريخ نشرها.

صَحْوٌ (عناق ظلال مراوغة، 2006)

خَلَعَ جَوَارَبَهُ لِيَنَامَ .. نَامَتْ جَوَارِبُهُ فِيمَا ظَلَّتْ قَدَمَاهُ صَاحِيَتَيْنِ..!؟

اجدابيا/2004/1/2

سِحْرٌ(عناق ظلال مراوغة، 2006)

وَقَفَتْ عَلَى الشَّاطِئ .. انْحَنَتْ .. وَضَعَتْ إِصْبَعَهَا فِيهِ صَارَ الْبَحْرُ عَذْبًا ..!!؟

اجدابيا 2003/12/29

عِنَادٌ (عناق ظلال مراوغة، 2006)

- مَاذَا قُلْتَ ..؟

- لَمْ أَقُلْ شَيْئًا ..!

- حَسَنًا .. أَعِدْ مَا لَمْ تَقُلْهُ..!؟

الإسكندرية/ 2005/2/8

غَمْزٌ (حبيباتي، 2009)

غَمَزَتْ عَينٌ شخصًا ما .. فغمزَتْ إِصبعُهُ إصبعَ الزِّنَادِ .. فَغمزَ الموتُ قلبَ الضَّحِيَّةِ ..!

الدار البيضاء 2008/2/12

اِتِّفَاقٌ (عطر الشمس، 2014)

نَظَرْتُ إِلَى سَاعَتِي .. نَظَرُوا إِلَى سَاعَاتِهِم .. تَثَاءَبْنَا .. وَنِمْنَا جَمِيعًا ..!

اجدابيا / 2010/2/20

عَهْدٌ (غطر الشمس، 2014)

إِلَى وَجْهِ الغَيْمَةِ نَظَرَ الْجَائِعُ .. هَزَّتْ لَهُ سُنْبُلَةٌ جَدَائِلَهَا .. فَابْتَسَمَ ثَغْرُ رَغِيفٍ ..!

القاهرة /2010/2/7

سُقْيَا (غطر الشمس، 2014)

اِسْتَيْقَظَ القَحْطُ .. فَرَكَ عَيْنَيْهِ .. أَطْلَقَ رَصَاصَةً فِي الهَوَاءِ .. فَتَسَاقَطَتْ عَلَى رَأْسِهِ أَلْفُ سَحَابَةٍ بِكْرٍ..!!

اجدابيا / 2010/5/7

تَأَثُّرٌ (عطر الشمس، 2014)

يَغْمِسُ سَبَّابَتَهُ في فَمِهِ كُلَّمَا أَرَادَ أَنْ يَقْلِبَ صَفْحَةً .. قَرَأَ نِصْفَ الدِّيوَانِ .. فَأُصِيبَ بِالتَّسَمُّمِ..!

اجدابيا/ 2010/6/3

عِقَابٌ (عطر الشمس، 2014)

كُلَّمَا نَظَرَتِ الْحَسْنَاءُ فِي الْمِرَآةِ، خَرَجَ صَارِخًا فِي غُرُورِهَا: "... لَكِنَّ لِلخِيَانَةِ وَجْهًا قَبِيحًا ..!؟"

اجدابيا/ 2010/10/29

اِخْتِفَاءٌ (رفيف أسئلة أخرى، 2009)

نظرْتُ في المرآةِ .. كانَ رَجُلٌ يُشبهني يَدْعُونِي إِلِيهِ ، خَطَوتُ نَحْوَهُ فَأَطْفَأَ الضَّوْءَ وَاخْتَفَى ..!

بنغازي/ 2006/3/15

فحولة (رفيف أسئلة أخرى، 2009)

قَضَى نَصْفَ عُمْرِهِ غَافِلًا عَنْ فُحُولَتِهِ ، حِينَ اكْتَشَفَهَا تَأَبَّطَهَا ، وَمَضَى يَبْحَثُ عَنِ امْرَأَةٍ ..!؟

اجدابيا / 2005/4/18

جَذْوَةٌ (رفيف أسئلة أخرى، 2009)

نَفَخَهَا .. اتَّقَدَتْ .. نَفَخَهَا انْطَفَأَتْ .. بَقِيتْ سَحَابَةُ دُخَانٍ عَمْيَاءُ مُتَمَوِّجَةً فِي الْمَكَانِ..!

اجدابيا / 2005/3/30

سُقُوطٌ (مراسم اقتراف وطن، 2014)

عَلَى نَافِذَتِهَا تَيَبَّسَ ظِلِّي طَوِيلاً .. طَوِيلاً .. أَشْرَعَتْهَا فَجْأَةً فَسَقَطَ بِحُجْرَتِهَا رَجُلٌ مُتَيَبِّسُ الأَعْمَاقِ ..!!

بنغازي / 2011/10/12

تَبَادُلٌ (مراسم اقتراف وطن، 2014)

كَانَ قَلْبُهُ من زُجَاجٍ .. رَمَى النَّاسَ بِالْوُرُودِ .. لَمْ يَنْتَبِهْ إِلَى أَنَّ أَيْدِيَهُمْ مَعَبَّأَةٌ بِالْحِجَارَةِ ..!؟

الدَّوحَة / 2011/12/23

إِحْيَاءٌ (مراسم اقتراف وطن، 2014)

وَهْوَ يَمُوتُ .. اِبْتَسَمَتْ لَهُ.. عَلَى قَلْبِهِ سَحَبَتْ مَلاءَةَ الْحَيَاةِ ثَانِيَةً ..!!

الدَّوحَةُ / 2011/12/23

تَدَاخُلٌ (سحابة مسك، 2014)

تَشَاجَرَا .. تَشَابَكَتْ مَشَاعِرُهُمَا .. اِخْتَلَطَتْ مَلامِحُهُمَا .. مِنْ بَيْنِ الأَحْضَانِ الْمُتَلاحِمَةِ تَخَلَّقَ كَائِنٌ جَمِيلٌ مُخْتَلِفُ الطِّبَاعِ ..!

اجدابيا/ 2011/1/25

تَطَالُقٌ (سحابة مسك، 2014)

تَزَوَّجَ الشَّاعِرُ حَبِيبَتَهُ .. فَطَلَّقَتْهُ الْقَصِيدَةُ الْبِكْرُ .. لِيَتَزَوَّجَ بَعْدَهَا كَسَلَ اللَّحَظَاتِ الْعَاجِزَةِ ..!

اجدابيا/ 2011/1/25

مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (1)

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

الإسراف اللغوي

د. جمال الجزيري

الإسراف اللغوي نوع من أنواع الترهُّل اللغوي في النص، وهو عبارة عن استعمال مفردات وتراكيب أكثر مما يتطلبه الموقف السردي أو الأدبي المراد التعبير عنه. والإسراف هنا نوع من الإطناب، ولكنه أضيق منه في المعنى، فالإطناب يدل على المبالغة والإسراف الزائد عن الحد، أما الإسراف – خاصة في الومضة – فقد يدل على استعمال كلمة أو عدة كلمات تحتملها الومضة ويمكن التعبير عن الموقف أو الحالة التي تجسدها الومضة بدونها أو بتكثيف التعبير اللغوي. ويمكننا أن نقسّمه إلى نوعين: الإسراف اللفظي وهو الإسراف في استعمال الألفاظ وعدم الاقتصاد في استعمالها وتوظيفها لغويا وفنيا؛ والإسراف التركيبي، ويتمثل في الإطالة في تركيب الجمل وفي استعمال تراكيب لغوية ونحوية أكثر مما هو مطلوب لنقل الحركات السردية مثلا في النص القصصي.

الاقتصاد اللغوي

د. جمال الجزيري

الاقتصاد اللغوي اقتصاد في استعمال الألفاظ بحيث يتم فقط استعمال الألفاظ التي تحقق الغرض المطلوب منها وتكون مناسبة لمقاس المعنى المراد التعبير عنه بلا زيادة أو نقصان، خاصة في النصوص القصيرة جدا مثل الومضة القصصية والأقصوصة. ففي مثل هذه النصوص خاصة والنصوص الأدبية عامة، كل سيء مقتصَد ويخضع لمقتضيات الدلالة والإحالة والتعبير في السوق الكلامي. وطبيعة النص بوصفه خطابا تنافي فكرة طرح الإمكانات والثروة اللفظية التي يمكن التعبير بها عن الموقف السردي على ساحة الخطاب، فلابد للخطاب السردي أن يحتفظ بقيمته التعبيرية الموحية. والطبيعة التكثيفية للومضة تستلتزم البعد عن أي نوع من الترهل أو الإسراف اللغوي في النص وذلك من خلال إزالة أي شكل من أشكال الترهل في بنية النص التخلص من الألفاظ التي ليس لها مبرر فني والاكتفاء بالألفاظ والتراكيب التي تؤدي الغرض بلا زيادة ولا نقصان. ولابد أن تكون الألفاظ والتعبيرات والتراكيب تناسب مقاس النص والمعنى المراد التعبير عنه ومقتضيات الحدث السردي تناسبا لا يزيد ولا ينقص وبالتالي يتم حذف كل الزوائد والحشو اللغويين اللذين لا

يضيفان جديدا، بل بالعكس يجعلان القارئ قد ينفر من الإطالة التي تجعل النص مملا في نظر القارئ. باختصار، لابد من كتابة الومضة بلا إفراط وبلا تفريط، بلا شح وبلا إسراف، بلا مطٍّ وبلا تقصير. فلابد للحدث الوامض أن يأخذ الجرعة اللغوية التي تكفيه بالضبط وإلا تحوّل إلى إبهام وإلغاز في حالة نقصِ الجُرْعَة اللغوية أو إلى إطناب وترهل يدعيان للنفور في حالة زيادة هذه الجرعة.

البداية المكانية

د. جمال الجزيري

البداية المكانية في الومضة تحدد المكان وطبيعته ، وربما تكون كلمة أو جزءا من جملة أو ظرفا أو شبه جملة أو جار ومجرور أو أي وسيلة يمكنها أن تصف لنا المكان الذي يدور فيه الحدث. والبداية المكانية مجرد نوع من البدايات المحتملة للومضة. كما أن تحديد مكان الحدث السردي قد لا يأتي في بداية الومضة وفقا لأهمية المكان في تلوين الحدث وإبراز دلالته. وهناك ومضات لا تحدد المكان نظرا لعدم أهمية ذكر المكان في النص. وقد يخالف المكانُ المكانَ المادي المعروف، فربما تدور الومضة مثلا في رأس الشخصية وهنا تصير الرأس هي المكان. وتلعب البداية المكانية دورا كبيرا في امتداد آثار المكان ودلالاته على كل ما يدور داخل الومضة وبالتالي تفتح لنا بابا للتأويل يجعل المكان محوريا في الومضة ويصبغ رؤيتنا للحدث وفقا لدلالته وما يوحي به. والبداية في الومضة قد لا تتطابق بالضرورة مع البداية في القصة القصيرة التقليدية أو حتى المعاصرة مثلا. فالبداية في الومضة قد تُدخلنا في وسط الحدث مباشرة وبالتالي تكون بداية على مستوى النص وليست على مستوى الحدث، أي أنها بداية نصية بالأساس، ويرجع ذلك في الغالب إلى طبيعة الومضة التكثيفية

والإيجازية وإلى الالتزام بالمساحة الصغيرة المتاحة للنص كي يبدأ وينمو ويتطور وينتهي.

البداية النصّية

د. جمال الجزيري

البداية النصية تعني البداية الفعلية للنص على مستوى مساحته اللغوية. والومضة بوصفها فنا يقوم على التكثيف والإيجاز تعتمد على البداية النصية، وتختلف طبيعة هذه البداية ووظيفتها عن طبيعة ووظيفة البداية السردية في النص السردي التقليدي الذي يتكون من بداية ووسط ونهاية. فالبداية السردية في مثل تلك النصوص تمهّد للحدث الذي قد يتأخر ذكره لفقرات أو صفحات، إذ أن الامتداد المكاني للنص على الصفحة/الصفحات يسمح بالتمهيد والتقديم والوصف التفصيلي للمكان وللزمان وللشخصية وما إلى ذلك من عناصر النص السردي. أما بداية الومضة فتُدخلنا في قلب الحدث مباشرة وقد تكتفي بكلمة واحدة لوصف المكان أو الزمان أو الشخصية ولا لا تصف شيئا على الإطلاق وتبدأ بالحدث مباشرة، سواء أكان الحدث عبارة عن فعل مادي يتم القيام به أم أنه سرد شعوري أو وجداني أو نفسي، الخ، لما يدور داخل الشخصية، وفي هذه الحالة قد نستشف ملامح العالَم المتخيّل الذي يدور فيه الحدث من خلال أفعال الشخصية أو الكلمات الدالة الموحية الإحالية التي يستعملها الراوي.

الأنيميا اللغوية

د. جمال الجزيري

تعني الأنيميا اللغوية أن النص يفتقر إلى العناصر التي تجعله نصا متماسكا مترابطا به رؤية تضم وحداته اللغوية في بناء متكامل. وهذه الأنيميا قد تجعل النص ملغِزًا ومُبهَمًا لأن الكاتب لا يقوم بتغذية النص تغذية لغويا كافية لأن تجعله يستقل بنفسه ويشق طريقه في عالم القراءة. ويمكننا أن نُرجه هذه الأنيميا اللغوية إلى عدة أسباب: القِصر الشديد في نص الومضة أو أي نص أدبي قصير؛ تجهيل كل الضمائر في النص مثلا وعدم الإفصاح عن بعضها كي تتضح أطراف الحدث؛ ظن الكاتب أن النص خرج من ذهنه أو مخيِّلَته مكتملا في حين أن النص على الورق أو عبر أي وسيط أو وسيلة للكتابة غير مكتمل في حد ذاته، وبالتالي لابد للكاتب أن يتأكد أن ما على الورق صالح للحياة بمفرده مستقلا عن شخصية كاتبه؛ قد يتأثر الكاتب بالأحداث المحيطة به على أي مستوى من المستويات وبالتالي يكتب النص متأثرا بهذه الأحداث ويظن أن هذه الأحداث تظل لصيقة بالنص وهي غير ذلك، فالحدث ماضٍ في الزمان ويتلاشى بمجرد حدوثه وعلى الكاتب أن يحوّل هذا الحدث العابر – أذا تأثر به في نصه – إلى حدث قار ودائم في النص لأن وجود الحدث في النص ووجود النص ذاته وجود متجدد

في المكان وأي قارئ يطالع النص من المفترض أن يجد الحدث مكتملا أمامه لأنه النص فقط هو الذي يوجد أمامه وليس الحدث الذي لعب دورا في مخيّلة الكاتب وساهم في تشكيل النص: بمعنى أن هذه المساهمة لابد أن تكون موجودة في النص وقد يربط القارئ بين ما هو موجود في النص والحدث الذي أدى إلى كتابته أو لا يربطه به، فليس بالضرورة أن يعرف القارئ ذلك الحدث؛ قد يظن الكاتب أن الاختزال في كتابة الومضة يعني حذفَ عناصر ضرورية لبقاء النص، ولكن الاختزال الحقيقي يتمثل في الإحالة، لا الحذف، أي أن يذكر أو يجسّد الكاتب كل العناصر الضرورية لاكتمال النص ولكن بشكل موجز جدا يحيل إليها أكثر مما يذكر تفاصيلها. فكون الومضة تقوم على الإيجاز والتكثيف لا يعني أن يتم اختزال كل شيء فيها وتقديم مجموعة أفعال مثلا قد تنفتح على أي تأويل، أو بالأحرى لا يجد لها القارئ تأويلا متماسكنا ويُحسن الظن بالكاتب وبالتالي يفرض عليها تأويلا من عنده: أي أن النص غير متماسك وغير مترابط ويفترض القارئ أن لهذا النص معنى وبالتالي يحاول أن يجعله متماسكا ومترابطا في ذهنه ومن هنا يفرض عليه تأويلا يحقق التماسك والترابط. والعكس كذلك صحيح، الترهل من العيوب التي تقتل النص القصير مثل الومضة والأقصوصة. وهذه الأنيميا اللغوية تجعلنا لا نستطيع أن نكوّن صورة واضحة عن ملامح الحدث القصصي في الومضة وكأن الكاتب يبخل

على ومضته بالكلمات التي تحتاجها مما يؤدي إلى سوء تغذيتها لغويا وبالتالي سوء تأويلها أو عدم قابليتها للتأويل المناسب أو انفتاحها على تأويلات عشوائية تقوم على تخمين القارئ وإسقاطاته وفرض تأويلات من عنده حتى يتماسك تصوُّره للنص.

العنوان التوصيفي

د. جمال الجزيري

العنوان التوصيفي أحد أنواع العناوين المضمونية. وهو عنوان يشير إلى الفكرة بطريقة غير مباشرة ويقوم بتوصيف الحالة أو الموقف الذي يتم التعبير عنه داخل النص، سواء أكانت هذه الحالة خاصة بالراوي أو بشخصية أخرى غيره في الومضات المكتوبة بضمير المتكلم أو بالشخصية فقط في الومضات المكتوبة بضمير الغائب.

العنوان المضموني

د. جمال الجزيري

العنوان المضموني عنوان يكشف عن مضمون النص أو فكرته أو أي ملمح يرتبط بهذا المضمون أو هذه الفكرة بشكل مباشر أو غير مباشر.

اللياقة النصية

د. جمال الجزيري

اللياقة النصية تعني أن النص به كل العناصر الفنية التي تمكنه من أن تكون له بنية صحية فنيا تثريه وتنوِّع زوايا رؤيةِ القارئ له. ويمكننا أن ننظر إليها على أنها أحد مظاهر الاقتصاد اللغوي. ولكنها لا تقتصر على الاقتصاد اللغوي، فهي تشمل كل الجوانب الفنية الخاصة باللغة وبالمنظور الفكري والمنظور السردي وتصوير الشخصية وما إلى ذلك من عناصر يتم توظيفها توظيفا دالا وموحيا بحيث يكون النص متماسكا لغويا ومترابطا فكريا وفنيا ومشبّع دلاليا، الخ.

المفارقة اللفظية

د. جمال الجزيري

تدل المفارقة اللفظية على أن الكاتب يستعمل لفظا غير معتاد في جملة أو سلسلة كلمات تستلزم استعمال لفظ آخر. وهي مفارقة تتعلق بموضع الكلمة البنائي أو التركيبي وسط سياقها وبنيةِ الجملة. ويتم استعمالها لإحداث أثر جمالي معين من خلال المكانة البارزة التي يحتلها اللفظ الذي تم استعماله في غير سياقه أو موضعه. والمفارقة اللفظية لا تدل على تناقض بين الظاهر والباطن، وإنما على استعمال لفظ في غير موضعه لغرض فني أو جمالي.

المفارقة القولية

د. جمال الجزيري

المفارقة القولية تعني أن الجملة أو الكلام ككل يُستعمل بمعنى غير معناه الظاهر وربما عكسه. وهي تتعلق بموضع الكلام ككل وسط المعاني وتباين القصد من هذا الكلام مع معناه الدلالي المباشر أو الظاهري. وتتعلق المفارقة اللفظية بالتضاد أو التباين بيم منطوق الكلام ومعناه، ويقوم ذلك في الأساس على القيمة التداولية للكلام، أي بقيمة الكلام في سياقه والمعنى المقود منه بغض النظر عن معناه الظاهري، أو بالأحرى بالمخالفة لمعناه الظاهري.

الومضة الاستفهامية

د. جمال الجزيري

قد تتكوّن الومضة الاستفهامية من سؤال يأتي في نهايتها تسبقه حركة سردية أو أكثر. وتنبع النهاية النصية الاستفهامية في هذه الومضة من الامتداد الدلالي والمنظوري والسردي للحدث. وهنا يكون السؤال لبنة أساسية في بنية الومضة ويمنحها هويتها ويُبرز دلالتها الإجمالية وأثرها الجمالي والفكري والنفسي على النص وعلى القارئ على حد السواء. والحركة/الحركات السردية التي تسبق الاستفهامَ تُدخلنا في العالم الذي تعيش فيه الشخصية وترسم لنا سماته ومعالمه بشكل دال من خلال اختيار المفردات الموحية التي قد تحيلنا إلى ما هو خارج النص، أو بالأحرى ما هو غير مذكور صراحة داخل النص وإنما نستشفه من الكلمات والتركيبات التي يستعملها الراوي. ويأتي الاستفهام في نهاية النص ليكشف لنا عن توقُّعات الشخصية مثلا أو يدين ما حدث قبله في النص أو يكشف عن الصراع الذي يدور داخل الشخصية أو يجسد حيرة هذه الشخصية أو يضع علامة استفهام على كل ما يدور داخل النص، أو يُبرز لنا الطبيعة المتسائلة للشخصية وما إلى ذلك من دلالات. وبنية الاستفهام قد تجعل النص السردي للومضة نصا مفتوحا أمام القراءة والتأويل. واستعمال ضمير المتكلم في سرد

الومضة الاستفهامية تجعل المنظور المطروح من خلاله السؤال هو نفس منظور الراوي، الأمر الذي يجعل بنية الاستفهام مستساغة نصيًّا، فلو أتى الاستفهام في ومضة مكتوبة بضمير الغائب مثلا قد يحدث تفاوت في المنظور بين منظور الراوي ومنظور الشخصية. ولا يعني هذا أن الومضات المكتوبة بضمير الغائب لا يمكنها أن توظّف بنية الاستفهام، ولكن يعني أن هذه الومضات تتطلب براعة خاصة كي لا يتماهى الراوي مع الشخصية التي يسرد ما يحدث معها لنا.

الومضة القصصية والتوقيع الأدبي

د. جمال الجزيري

الومضة القصصية تختلف اختلافا جوهريا ونوعيا عن التوقيع الأدبي. الومضة القصصية أو القصة الومضة - وأفضِّل التسمية الأولى لأن هناك ومضة قصصية وومضة شعرية وومضة اجتماعية، الخ - تنتمي لفن القص وهي ابنة شرعية للقصة القصيرة جدا ولابد أن تتوافر فيها عناصر القص الفني وإن كانت بشكل أكثر تكثيفا يلائم طبيعة حجم النص ومقتضياته وحتى لو تغيرت وظيفة العناصر السردية، فهذه العناصر تتقاسمها كل الأنواع السردية بشكل أو بآخر، ولكن وظيفة كل عنصر تختلف من نوع لآخر. أما التوقيع الأدبي فهو نوع قديم من أنواع الكتابة النثرية يحاول البعض إحياءه الآن - وهذا حقهم ولا يمكن لأحد أن ينكر عليهم ذلك - ولكن لا ينبغي علينا أن نخلط بينه وبين الومضة القصصية، فالومضة القصصية نوع أدبي (فرعي) والتوقيع الأدبي نوع غير أدبي. ومن ناحية النشأة الاجتماعية، الومضة فن جماهيري - نسبة إلى الجماهير - يكتبه الكتاب الذين لا يتقلدون مناصب في السلطة الحاكمة. أما التوقيع الأدبي، فنشأ في أحضان السلطة وكان يختص بكتابته الخلفاء والأمراء وولاة الأمر،

وكان ذا طبيعة توجيهية أو تعليقية أو تقييمية مثله مثل تأشيرة مسئول في عصرنا الحالي على طلب تم تقديمه له.

نجوم العدد:

هيفاء حمَّاد

جمعة الفاخري

عصام الشريف

حسُّونة العزَّابي

الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات قصصية لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

هيفاء حماد (هيفاء محمود حماد) كاتبة سورية من محافظة حماة تكتب الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا وقصيدة النثر. انضمت لصفحة سنا الومضة القصصية في شهر فبراير 2014 ومن هذه الصفحة كانت انطلاقتها في كتابة الومضة القصصية. أتناول في هذه المقالة ثلاث ومضات حديثة لها تعتمد جميعها على بنية الاستفهام بوصفها البنية الأساسية في صياغة الومضة القصصية. وسأتناول كل ومضة على حدة بغية التعرف على جماليات صيغة الاستفهام وكيف تساهم في تطوير الحدث داخل الومضة. كما أن الومضات الثلاث مروية بضمير المتكلم المفرد ومن الملاحظ أنها الراوية امرأة، خاصة في ومضتي "اختبار" و"حيرة"، أما ومضة "ضياع" فتحتمل أن يكون الراوي رجلا أو امرأة لأنها لا تتناول موضوعا أنثويا بشكل مباشر، وإنما يرتبط موضوعها بقضية إنسانية عامة تشمل الرجال والنساء على السواء.

تقول ومضة "اختبار": **"أعجبني انسياب شعري على كتفي، لكني أعدت ربطه، هل سيراني جميلة بدونه؟"** تتكون هذه الومضة من ثلاث حركات سردية: الحركة الأولى حركة داخلية بمعنى أن المسرود ليس حدثا ماديا أو فعلَ حركةٍ، وإنما هو فعل إعجاب تنقله لنا الراوية من خلال سرد شعورها تجاه شعرها المنساب. إذن نحن أمام امرأة يروق لها انسياب شعرها. وتأتي الحركة السردية الثانية لتنقل لنا ما تفعله الراوية بهذا الشعر وهو فعل يتضاد – على الأقل ظاهريا – مع انسياب الشعر والإعجاب به في الحركة الأولى. فإذا كان انسياب الشعر يروق للراوية، فمن الأولى أن تحافظ على انسيابه. ولكنها تقوم بإعادة ربط شعرها وتستعمل "لكن" التي تجمع في الغالب بين الاستدراك والتوكيد هنا. وهذا الفعل يمهّد السياق للاستفهام في الحركة السردية الثالثة بهذه الومضة حيث يأتي السؤال ليفسر لنا السبب في أن الراوية قامت بربط شعرها من جديد بالرغم من هذا الربط ينافي الانسياب ويقضي عليه. والفعلان في الحركتين السرديتين الأولى والثانية يقترنان بالراوية كفاعل لما يمثلانه. ولكن التركيب الاستفهامي في الجملة الأخيرة من هذه الومضة يُقدم لنا فاعلا مختلفا عن الفاعل المقترن بالفعلين السابقين، فالفاعل في هذه النهاية الاستفهامية رجلٌ ومن الواضع أن هناك علاقة وجدانية بين الراوية وبينه.

ومن الواضح أن الراوية تنتابها الشكوك في نظرة هذا الرجل لها، وهي شكوك لا تتعلق بسلوكه على سبيل المثال، بل بنظرته للمرأة عموما وللراوية خصوصا، فالومضة مكتوبة من منظور نسوي هنا على مستوى الفكرة ومن منظور الراوية على مستوى السرد.

ومن الملاحظ أن المنظور النسوي يتحكم في المنظور السردي هنا، فالأحداث مروية من منظور داخلي ينقل لنا ما يدور داخل الشخصية الراوية هنا، وحتى الحركة السردية الثانية المروية من منظور خارجي ويمكن لأي أحد في موضع يسمح له برؤية الراوية أن يرى أنها قامت بربط شعرها – حتى هذه الحركة الثانية يتم تقديمها في أعطاف/ثنايا المنظور الداخلي لأنها تم القيام بها بناء على ما يدور داخل الشخصية من صراع خفي يتمثل في حيرتها تجاه موقف الرجل منها وفيما إذا كان هذا الرجل معجب بشكلها فقط أم بشخصيتها ككل سواء أكان شعرها منسابا أم مربوطا. ولهذا تأتي صيغة الاستفهام في نهاية الومضة لتُخرجَ لنا هذا الصراع الداخلي ويمكن للرجل أن ينجح في الاختبار الوارد في العنوان إذا كانت إجابته موجبة على هذا السؤال.

وإذا قمنا بتحليل السؤال الوارد في نهاية هذه الومضة والذي يمنح العنوان وجوده، سنجد أنه استفهام يقتضي الإجابة بنعم أو لا،

وتحدد إجابته طبيعة العلاقة بين الراوية والرجل التي يدور حولها الصراع الداخلي في الومضة. وبعيدا عن أداة الاستفهام "هل"، كل المفردات التي يتم استعمالها في السؤال بارزة دلاليا وموحية ومرتبطة بما سبق سرده في هذه الومضة: فالفعل "سيراني" يجمع بين الراوية والرجل وفعل النظر في نفس الوقت، وتأتي الراوية مفعولا به في هذا الفعل، وكأن السؤال يقوم بالبناء على ما تم التعبير عنه في الومضة من قبل، خاصة فيما يتعلق بالمنظور النسوي والمنظور السردي، فهذا الفعل يستفسر عن المنظور الذي سينظر منه الرجل للراوية هنا وعما إذا كان سينظر لها نظرة خارجية ترى في الشعر المربوط علامة خالية من الجمال أم سيراه وفقا للمنظور الداخلي للراوية ونظرته التي تراها إنسانة يحبها بكل ما فيها. كما أن "جميلة" التي تأتي بمثابة مفعول ثانٍ للفعل "سيراني" تربط السؤال بالصراع السابق الذي يدور داخل الراوية وتدخل في السؤال باعتبارها محور النظرة المتوقعة من الرجل وهل تعكس هذه النظرة رؤية الراوية للمرأة وللعلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام كما ينبغي أن تكون أم أنها ستُقْصِرُ الجمال على جمال الشكل الخارجي وبالتالي يتم نسف جوهر العلاقة المبتَغَاة أو المبتَغَى. ويأتي ظرف المكان "بدونه" الذي تشير الهاء فيه إلى الشعر سابق الذكر وتقوم بتعزيز الترابط والتماسك اللغوي في الومضة – يأتي هذا الظرف لينقل للخلفية الشعرَ المنساب ويُبرز الشعرَ

المربوط حتى تتمكن الراوية من معرفة نظرة الرجل لها كإنسانة بعيدا عن شكلها.

باختصار، تنبع النهاية النصية الاستفهامية في هذه الومضة من الامتداد الدلالي والمنظوري والسردي للحدث أو بالأحرى الحدثين السابقين في الومضة. ويمثل الاستفهامُ سؤالا جوهريا ووجوديا بالنسبة لحياة الشخصية/الراوية، أو على الأقل بالنسبة لعلاقتها بالرجل أو علاقته بها وبالنسبة لنظرة الرجل للمرأة بشكل عام؛ وكانت الراوية قد قدمت لنا حركتين سرديتين سابقتين تصبان بشكل مباشر ومتتالي سرديا في السؤال بنهاية الومضة حتى يتم وضع السؤال في السياق الخبري الذي يبرر طرحه ويلقى الضوء على ما تطرحه الومضة ككل من قضية جوهرية. كما أن مفردات هذا السؤال تترابط مع الحركات السردية السابقة من خلال حضور شخص الراوية كمفعول به ومن خلال الهاء التي تحلينا إلى الشعر السابق ذكره في كلا الجملتين السابقتين سواء أكان هذا الذكر صريحا كما في الجملة الأولى أم من خلال إحالة الضمير إليه كما في الجملة الثانية. ولم تستعمل الراوية علامات تنصيص حول السؤال لسببين: أولهما أن الومضة مكتوبة بضمير المتكلم وبالتالي يكون كل ما فيها وارد على لسان الراوية التي تصنع الحدث هنا، وثانيهما مرتبط بالأول وهو أن السؤال لبنة أساسية

في بنية هذه الومضة ويمنحها هويتها ويُبرز دلالتها الإجمالية وأثرها الجمالي والفكري والنفسي. كما أن عنوان الومضة مُستمد من طبيعة الاستفهام هنا وكأن السؤال الوارد في الومضة "اختبار" بالفعل لذلك الرجل وبناء على إجابته ستحدد طبيعة نظرته للراوية، الأمر الذي سيحدد مدى استمرار هذه العلاقة من عدمه. فالعنوان هنا مستمد من بنية الومضة، أو على الأقل من اللبنات الاستفهامية في هذه البنية، ولكن الومضة في حد ذاتها مكتملة بعيدا عن العنوان، لأننا نستطيع التوصّل إلى تأويل متماسك ومترابط لها – وربما تأويلات وليس تأويلا واحدا – بعيدا عن العنوان. ويأتي العنوان لتوصيف الموقف الوارد في النص ويقوم بإبراز أهم ملمح فيه وهو الصيغة الاستفهامية هنا.

أما في ومضة "حيرة" التي يقول نَصَّها: **"وجع الانتظار بدأ ينمو على ملامح وجهي، " هل سيأتي بصورة مختلفة؟""** ، فنجد جانبًا آخر من صراع مماثل للصراع الوارد في ومضة "اختبار". فنحن هنا أمام راوية تستعمل ضمير المتكلم أيضا، وهذه الراوية ينتابها الشك أو الحيرة تجاه موقف شخص/شيء آخر تربطها به علاقة ما كما في ومضة "اختبار" أيضا. وتقوم الراوية هنا أيضا بإبراز حالة ما، ثم تختم ومضتها بالصيغة الاستفهامية. ولكن هذه الومضة أوسع في

تجربتها من ومضة "اختبار": فالانتظار هنا قد يدل على انتظار المحبوب وموقفه من الراوية كما في الومضة السابقة، وقد يتسع ليشمل الانتظار الزمني كأن تنتظر الراوية الغدَ على سبيل المثال وما قد يحمله هذا الغد من جوانب إشراق تختلف عن جوانب العتمة في حياتها الحالية على سبيل المثال أو الاحتمال.

تتكون ومضة "حيرة" من جملتين أو حركتين سرديتين على عكس ومضة "اختبار" التي تتكون من ثلاث حركات سردية. ولكن الحركة السردية الأولى هنا مكثفة وتحمل في طياتها عن طريق الإيحاء العديدَ من الأشياء والإشارات غير المباشرة إلى أحداث سابقة: فالراوية في حالة انتظار يبدو أنه طال واستطال، وهذا الانتظار سبب لها وجعا، أو بالأحرى كانت الراوية موجوعة من أشياء لا تذكرها هنا ولكنها توحي بأن هناك ما يُثْقِلُ على قلبها وعلى أنفاسها وعلى حياتها. وتبدأ الراوية الومضةَ باللحظة التي بدأ فيها الوجع ينتقل من داخلها إلى مظهرها وجسمها. وتستعمل الفعل "ينمو" الذي يوحي بأن هذا الوجع قابلٌ للزيادة. وهو ينمو على الوجه بما يمثله الوجه من نافذة للشخصية وطريقة للنظر وتعابير غير لغوية تتمثل في ملامح الوجه كأداة للتعبير عن كل من الوجع والانتظار هنا. وبالتالي نحن أمام حالة انتظار رهيبة طال الوجع الناجم عنها ويهدد بالاستيلاء على الراوية ككل وليس على

وجهها فقط. وعلى ضوء ذلك، يأتي السؤال في نهاية الومضة: "هل سيأتي بصورة مختلفة؟" لا تحدد الراوية من الذي سيأتي، ولكن ذلك المُنْتَظَرَ تتحدد سماته أو هويته أو طبيعته بناء على الحركة السردية الأولى في الومضة: فهو له علاقة أساسية بموضوع الانتظار وغيابه سبب رئيسي من أسباب الوجع الذي يستولي على الراوية. والراوية هنا لا تسأل عن مجيئه أو عدم مجيئه ولكنها تسأل عن الصورة التي سيأتي بها أو عليها: هل هي مختلفة عن صورته السابقة أم متماثلة معها؟ وهذا يعيدنا بدوره إلى ما قلناه أعلاه عن الأحداث السابقة على البداية النصية للومضة هنا: فمن الواضح أن هذا الشخص المنتظر له حضور بارز في حياة الراوية من قبل وأنه كان سببا مباشرا وغير مباشر في الوجع الذي تعاني منه الراوية سواء أكان قد سببه بغيابه أم بحضوره. وكما قلنا أعلاه أيضا، ليس شرطا أن يكون المنتظر هنا إنسانا، فربما كان فكرة أو زمنا أو حدثا متكررا أو شخصية عامة ذات أثر كبير على حياة الشخصية هنا. والسؤال هنا يتطلب الإجابة بنعم أو بلا كما في ومضة "اختبار"، وإجابته بنعم ستفتح باب الخلاص أمام الراوية وتستطيع في هذه الحالة أن تتخلص من وجعها وتنفتح على بداية جديدة في حياتها. أما إذا كانت الإجابة بلا، فسيتواصل الوجع وتتحول حياة الراوية إلى حلقات متكررة تطحنها في عذاب أبدي ووجع متجدد.

وبنية الاستفهام في ومضتي "اختبار" و"حيرة" تجعل النص السردي للومضة نصا مفتوحا على الاحتمالين اللذين تتضمنهما الإجابة التي لم تأتِ بعد، الأمر الذي يفتح باب التأويل أيضا. كما أن بنية الاستفهام تجسد ملامح الشخصية التي تكون حاضرة في مثل هذه الومضات: فالشخصية هنا شخصية قلقة لا تركن إلى اليقين ولا تزعن لرؤية جامدة للذات البشرية وللمرأة على وجه الخصوص، وهي شخصية تنظر للعالم على أنه مكان للتساؤل وللبحث وراء معرفة غير قطعية وغير جازمة وبالتالي يمثل موقفها إدانة لكل سكون وكل جمود وكل يقين لا ينبع من تساؤلات متواصلة يمكن للإنسان بعدها أن يكوّن موقفا يقينيا قائما على أساس معرفي ونفسي ووجداني راسخ بناء على التجارب الفعلية التي يمر بها الإنسان ولس بناء على ما يتم تلقينه إياه.

تبدأ ومضة "ضياع" بتحديد المكان الذي يدور فيه الحدث. تقول الراوية بضمير المتكلم في هذه الومضة: **"داخل كل تلك الأسوار أشعر بالقهر.. كيف أستطيع العيش بلا حلم؟"** وتستعمل الراوية في هذه البداية التعريفية بالمكان عدة كلمات ذات دلالة خاصة وثِقَلٍ معرفي وتعريفي: فكلمة "داخل" تدل على أن الراوية موجودة في نقطة ما وسط المكان؛ وكلمة "كل" تدل على تعدد الأسوار وكلمة "تلك" تدل على أن الراوية تشعر بأن هذه الأسوار لا يمكن أن تنتمي لها وكأنها

تتبرأ منها، كما أنها توحي باتساع نطاق الأسوار وكأن الحياة كلها صارت مجموعة من الأسوار؛ وكلمة "الأسوار" المعرّفة وجوبًا في هذا التركيب اللغوي تتضافر مع "تلك" وتؤكد التعدد والكثرة. والبداية المكانية في الومضة تحدد المكان وطبيعته ، وربما تكون كلمة أو جزءا من جملة أو ظرفا أو شبه جملة أو جار ومجرور أو أي وسيلة يمكنها أن تصف لنا المكان الذي يدور فيه الحدث. والبداية المكانية مجرد نوع من البدايات المحتملة للومضة. كما أن تحديد مكان الحدث السردي قد لا يأتي في بداية الومضة وفقا لأهمية المكان في تلوين الحدث وإبراز دلالته. وهناك ومضات لا تحدد المكان نظرا لعدم أهمية ذكر المكان في النص. وقد يخالف المكانُ المكانَ المادي المعروف، فربما تدور الومضة مثلا في رأس الشخصية وهنا تصير الرأس هي المكان. يقول إدوارد سعيد في كتابه "بدايات" إن البداية "تحدد الكثير مما يليها" وإنها "المدخل الرئيسي لما يقدّمه/يعرضه العمل" (ص 3) وبالتالي تصير "الخطوةَ الأولى في الإنتاج القصدي للمعنى" (ص 5). ومن الملاحظ أن البداية في الومضة لا تتطابق بالضرورة مع البداية في القصة القصيرة التقليدية أو حتى المعاصرة مثلا. فالبداية في الومضة قد تُدخلنا في وسط الحدث مباشرة وبالتالي تكون بداية على مستوى النص وليست على مستوى الحدث، أي أنها بداية نصية بالأساس. ففي ومضة "ضياع" هنا لا تُخبرنا الراوية ببداية الحدث ولا

بالسبب في أنها موجودة داخل الأسوار، ويرجع ذلك في الغالب إلى طبيعة الومضة التكثيفية والإيجازية والالتزام بالمساحة الصغيرة المتاحة للنص كي يبدأ وينمو ويتطور وينتهي.

بعد هذه البداية المكانية، تظهر الراوية في المشهد وتنقل لنا شعورها بالقهر وسط هذه السجون المادية أو المعنوية المتعددة. والقهر يحتاج إلى قوة خارجية تغلب الذات أو تقمعها أو تسيطر عليها أو تحتجزها أو تجبرها على القيام بفعل معين، الأمر الذي يحلينا إلى الأسوار من جديد ويوحي لنا أن هذه الأسوار ليست للراوية علاقة بها وإنما هي مفروضة عليها لسبب سياسي أو اجتماعي وما إلى ذلك من أسباب تتعلق بالقوى التي يمكن أن تتعارض مصالحها مع مصلحة الفرد وسلامه الداخلي ورؤيته التي لا تنساق وراء أيديولوجية أو قطيع.

وهنا تأتي النهاية الاستفهامية لهذه الومضة: "كيف أستطيعُ العيش بلا أحلام؟" وهذا السؤال استنكاري ولا يتطلب إجابة. كما أنه يستنكر كل تلك الأسوار المفروضة حول الذات حقيقة أو رمزًا. وكعادة هيفاء حماد، تحتوي مفردات السؤال على ما يتضاد مع ما سبقه في الومضة أو يتواصل معه دلاليا أو يُضفي على الومضة ككل وحدة خاصة. فهنا تضع الراوية كلمة الحلم في تضاد مباشر مع الأسوار

والقهر. في السياق اللغوي المعتاد نتوقع أن تحل كلمة "حرية" أو "براح" محل كلمة "حلم"، لأن هاتين الكلمتين هما نقيضان للأسوار وللقهر. ولكن الكاتبة هنا تستعمل ما أطلقتُ عليه في كتاب لي قيد النشر اسم "المفارقة اللفظية". والمقصود بالمفارقة اللفظية أن يستعمل الكاتب لفظا غير معتاد في جملة أو سلسلة كلمات تستلزم استعمال لفظ آخر. والمفارقة اللفظية غير المفارقة القولية التي تعني أن الجملة أو الكلام ككل يُستعمل بمعنى غير معناه الظاهر وربما عكسه. المفارقة اللفظية تتعلق بموضع الكلمة البنائي أو التركيبي وسط سياقها وبنيةِ الجملة، أما المفارقة القولية فتتعلق بموضع الكلام ككل وسط المعاني وتباين القصد من هذا الكلام مع معناه الدلالي المباشر أو الظاهري. وقد يكون هدف هيفاء حماد من استعمال المفارقة اللفظية في ومضة "ضياع" أن توحي بأن الحرية صارت مجرد حلم في عالمنا العربي المعاصر مثلا أو أن تقول إن الحياة بلا حلم مجرد سجن كبير أو أن الامتثال للواقع تقييد للذات أو أنَّ تخلِّي المرء عن أحلامه نوعٌ من القهر يمارسه على نفسه ويؤدي إلى تحول حياته إلى سجن متعدد الأسوار. ومن الملاحظ أيضا أن هيفاء حماد تستعمل كلمة "العيش" في السؤال ولا تستعمل كلمة "الحياة" مثلا، و"العيش" أضيق دلاليا من "الحياة"، وكأن الكاتبة تقول لنا أن الحلم هو الخبز الذي نعيش عليه ويمكّننا من أن ننطلق في حياتنا ونحطم كل الأسوار.

من الملاحظ على العناوين الثلاثة التي تستعملها هيفاء حماد لومضاتها هنا أنها عناوين مضمونية بشكل أو بآخر، أي أنها تكشف عن مضمون الومضات، ولكنه ليس مضمونا مباشرا بمعنى أنه لا يُبْرز الفكرة بشكل مباشر، وإنما يُبرز الحالة التي عليها الشخصية/الراوية أو ما تسعى الراوية/الشخصية لفعله. فالحيرة والضياع يلقيان الضوء على وضع الراوية بوصفها شخصية داخل النص وبالتالي يحيلان إلى الموضوع بشكل غير مباشر، ويمكننا أن نصف العنوان هنا بأنه عنوان مضموني توصيفي، ويمكننا أن نحذف كلمة "مضموني" ونكتفي بالعنوان التوصيفي مصطلحا يحدد طبيعة العنوان المستعمل في هاتين الومضتين. كما أن عنوان "اختبار" توصيفي أيضا ولكنه يصف ما تقوم به الشخصية تجاه الشخصية الغائبة التي ستحضر لتجيب على سؤال الاختبار.

قد تتكوّن الومضة الاستفهامية من سؤال يأتي في نهايتها تسبقه حركة سردية أو أكثر. وهذه الحركة/الحركات السردية تُدخلنا في العالم الذي تعيش فيه الشخصية وترسم لنا سماته ومعالمه بشكل دال من خلال اختيار المفردات الموحية التي قد تحيلنا إلى ما هو خارج النص، أو بالأحرى ما هو غير مذكور صراحة داخل النص وإنما نستشفه من الكلمات والتركيبات التي يستعملها الراوي. ويأتي

الاستفهام في نهاية النص ليكشف لنا عن توقُّعات الشخصية مثلا أو يدين ما حدث قبله في النص أو يكشف عن الصراع الذي يدور داخل الشخصية أو يجسد حيرة هذه الشخصية أو يضع علامة استفهام على كل ما يدور داخل النص. وتستعمل هيفاء حماد ضمير المتكلم في سرد ومضاتها الاستفهامية بحيث تجعل المنظور المطروح من خلاله السؤال هو نفس منظور الراوية، الأمر الذي يجعل بنية الاستفهام مستساغة نصيًّا، فلو أتى الاستفهام في ومضة مكتوبة بضمير الغائب مثلا قد يحدث تفاوت في المنظور بين منظور الراوي ومنظور الشخصية. ولا يعني هذا أن الومضات المكتوبة بضمير الغائب لا يمكنها أن توظّف بنية الاستفهام، ولكن يعني أن هذه الومضات تتطلب براعة خاصة كي لا يتماهى الراوي مع الشخصية التي يسرد ما يحدث معها لنا.

مراجع

Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method.* London: Granta Books, 1997.

هيفاء حماد (سوريا)

17 ومضة قصصية

انفجار

بعد ثمانين عاماً، حررت صرخات موجعة، فابنتها امتداد لها.

تفاؤل

يا لي من محظوظة..! تمتد يد القدر وتبتعد كي يزداد شوقي.

حنين (1)

عندما عبر طيفه في خيالي، خلعت معطفي؛ لم أشعر بالبرد.

حنين (2)

حين لاحت لها أيام الشيخوخة الرمادية، تذكرت بصمت قلبها.

حيرة

وجع الانتظار بدأ ينمو على ملامح وجهي، " هل سيأتي بصورة مختلفة."

حيلة

أشار نحوي بإصبع اتهام؛ تبسمت، فشبكها بنظيرتها نادماً.

رثاء

احترق العشب بنار القذيفة، فاختلت موازين القصيدة.

ضياع

داخل كل تلك الأسوار أشعر بالقهر.. كيف أستطيع العيش بلا حلم؟

عاشق

استطاع الإمساك بلجام جموح جسده، أفلتت منه أجنحة روحه.

عاشقة

لمعت صورته في عينيها؛ هطل في داخلها المطر.

طمأنينة

صرخت من الأعماق، غمرها سلام عجزت عقاقير الأرض منحها إياه.

غيور

حاصرها بحبه، فقتل في قلبها مساحات الفرح.

فرح

رغم أنه أتى على أطراف أصابعه، استيقظت المآسي.

قهر

ضاق صدري من ظلمه، فباتت الأرض كلها لا تكفيني لأكون حرة.

لاجئ (1)

بسمته تجاوزت الزمان والمكان، كلما فرك كفيه، تدفأ.

لاجئ (2)

عاش بين غابات الغربة، رفرفت روحه بين أشجار الوطن.

ندم

حين لمعت صورتها في عينيه، أدركت تطفلي.

جدليّةُ الظل والجسد في ومضات جمعة الفاخري القصصية

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

يعقد القاصُ والشاعر الليبي جمعة الفاخري (1966-) علاقةً وثيقةً مع مفهوم الظلال ونجد في العديد من ومضاته القصصية تنويعات مختلفة على علاقة الظل بالإنسان، الأمر الذي يُخرج الظلّ من مجرد انعكاس باهت لجسم الإنسان إلى رحابة في التأويل تجعله أحيانا مصد النور والإشراق في حياة صاحبه أو تجعله متمردا على وعي صاحبه وقيوده أو تجعله أساس وجود الإنسان ومبادئه وقضاياه التي تؤرقه.

في ومضة "انكسار" (مجموعة قهقهة شهية، ص 13)، يقول الراوي: **"اعتقلوا ظِلّهُ.. وأطلقوا سراحهُ ..سار قليلاً ثمّ انكسرَ..!!؟"** تلعب الخلفية السياسية للنص دورا كبيرا في تحقيق الأثر الجمالي لهذه الومضة. فيبدو أن من يعطون لأنفسهم حق الاعتقال يعرفون الشخصية التي يتتبعها الراوي سرديا هنا، فهم يدركون أن ظلّه هو هويته وبدونه يتحوّل الإنسان إلى مجرد شبحٍ أو أطلال. ولذلك يقومون باعتقال الظل ويتركون الجسد طليقا، أو بالأحرى يعتقلونهما معا. وعندما يدركون قيمة الظل، يمعنون في تعذيب صاحبه بأن يطلقوا سراحه ويستبقون

الظلّ رهن الاعتقال. وتأتي نهاية الومضة لتبيّن لنا أثرَ هذا التقسيم للذات إلى ثنائية الظل والجسد. فالجسد لا يستطيع أن يواصل الحياة بمعناها الحقيقي الذي يحقق الذات أو يُشعرها بحريتها هنا بعيدا عن الظل وبالتالي يركّز الراوي على لحظة الانكسار التي يبرزها عنوانُ الومضةِ أيضا. ربما تبدو نهاية الومضة أقرب للتشاؤم والقتامة، ولكننا عندما نمعن النظر في الومضة نجد أنها تدين الوضع السياسي أو الأمني الذي يصفّي الإنسان من قرينِه/مرآتِه/قوامِ ذاتِه، فالإنسان بلا ظل مجرّد جسد في حاجة إلى الظل كي تنبعث الروح فيه وكي يقف على قدميه. وفكرة الانكسار هنا توحي بأن الظل هو العمود الفقري للإنسان وبدونه يصير مجرد كومة من اللحم لا تستطيع الحركة ولا تستطيع مواصلة الحياة ولا تستطيع أن تكون لها ذاتٌ فاعلةٌ في المكان وفي الزمان. ويمكننا أن ننظر للظل هنا أيضا على أنه المبدأ أو الفكرة أو القضية التي تم اعتقال الشخصية هنا بسببها وبدونها تنتفي هوية هذه الشخصية بصفتها النضالية أو الوطنية أو المدافعة عن حق أو مبدأ ما.

ويعزف جمعة الفاخري تنويعة أخرى على العلاقة بين الظل والإنسان في ومضة "ظلال" (مجموعة قهقهة شهية، ص 59). ومن الملاحظ هنا أن العنوان يأتي في صيغة الجمع ولا يقتصر على ظل واحد. وعندما نقرأ الومضة نجد أنها تصف لنا أكثر من ظل. تقول هذه

الومضة التي تأتي مسرودة بضمير المتكلم: **"يجرُّني خلفه.. يُظِلُّني بسعيره.. أتلظّى به.. حاسدةً أخرياتٍ ينعمن بظلالٍ حجريّةٍ..!!؟"** تعقد الومضة هنا تقابلا بين ظلالٍ تصفها بأنها "حجرية" وظلٍّ ينافي هذه الطبيعة الحجرية، فهو ظلٌّ يتّسم بحركيته وجبروته. بالإضافة إلى ضمير المتكلم، تأتي الومضة في زمن المضارع وكأننا نشاهد مشهدا دائم الحضور أمام أعيننا. فلو كانت قد جاءت في زمن الماضي مثلا، لكانت تسرد لنا حدثا انقضى وقد يتكرر مرة أخرى أو لا يتكرر. لكن الزمن المضارع المستخدم في السرد هنا يوحي لنا بالتجدد الدائم والحضور الذي لا ينقضي وكأن هذا المشهد يتكرر على الدوام، الأمر الذي يزيد من عذاب الراوية هنا. يصوّر لنا جمعة الفاخري في هذه الومضة امرأة تعاني من جبروت وقلقِ ظلِّها. وتبدأ الومضة بالفعل "يجرُّني" الذي يوحي باختلال ميزان القوى بين الظلّ وصاحبتِه. الظل هنا هو الأقوى وهو الذي يتحكّم فيها وفي حركتها. وينعكس هذا الاختلال على التعبيرات اللغوية التي تستعملها الراوية: ففي الجملة التالية تقول: "يظلُّني بسعيره". يُفترض أن الإظلال يكون بما يخالف النار والحرارة واللهيب. ولكن الراوية هنا توظّف الانزياح اللغوي، وهو انزياح إبدالي هنا. وأقصد بالانزياح الإبدالي الخروجَ على مجموعة البدائل اللغوية أو اللفظية المعتادة التي يمكنها أن تجيء بعد "يُظِلُّ بـ" واختيار لفظٍ لا ينتمي لهذه البدائل لتحقيق غاية جمالية أو

تعبيرية لا تستطيع البدائل المعتادة أن تحققها. فالسعير هنا لا ينتمي للأشياء التي يمكن للمرء أن يستظلَّ بها أو يُظِلَّ بها أحدًا. ويبدو أن هذا الانزياح اللغوي يدفعنا لأن ننظر إلى الظل نظرة مجازية أيضا، خاصة عندما نقارنه بظلال الأخريات: فهو هنا الحركة التي تقابل السكون، الليونة التي تقابل الحجرية، التساؤل الذي يقابل الرضوخ والاستكانة، وكلها صفات تدل على حيوية هذا الظل واشتعاله بالأسئلة التي لا ترتضي لصاحبتها أن تكون مثل الأخريات. ولكنه ظلٌّ حارق، فتنظر الراوية إلى الأخريات نظرة حسد لأن ظلالهن ظلال جامدة لا تعذِّبُهنَّ مثلما يفعل معها ظلُّها. ويدفعنا ذلك إلى النظر إلى الومضة براويتها على أنها تنتقد وضع المرأة في المجتمعات العربية، وتحيلنا إلى المثل القائل على لسان المرأة التقليدية: "ظلُّ رجلٍ ولا ظلُّ حائطٍ". فيبدو أن الومضة تتلاعب بهذا المثل الشعبي وتقلب دلالته تماشيا مع مفهوم الانزياح الذي توظّفه الراوية. فالراوية تُسقِطُ رؤيتها للرجل على الظلِّ الذي تستظلُّ به وتجسّد لنا كيف أن هذا الظل لا يدعها ترتاح لحظة وتؤكد ذلك من خلال حسدها لمن يتمتعن بظلال حجرية/ظلالِ حوائط، وبالتالي تقلب المثل الشعبي رأسًا على عقب حيث أنها تكتشف أن ظل الحائط الحجري أكثر راحة وأمنا من ظل الرجل. باختصار، للظل هنا مستويان: المستوى الأول هو الظل بمعنى الأنا العليا/الذات المفكّرة للراوية هنا وما تفرضه هذه الذات عليها من

أسئلة وتحوّلات معرفية ووجدانية وتنقُّل دائم في مدارات الفكر والتساؤل في مجتمع يركن للسكون وتتحول فيه الأسئلة إلى أدوات تعذيب تؤرق من يطرحها. والمستوى الثاني يتعلق بالتلاعب بدلالات المثل الشعبي ويُدخل الومضة في منظور نسوي يؤازر قضايا المرأة وينقض الصورة النمطية للمرأة التي ترضي بالرجل مهما كانت معاملته.

وعندما ننتقل إلى ومضة "التصاق" (مجموعة سحابة مسك، ص 15) التي تقول:

افترقا..

.....

ظل ظلّاهما ملتصقين.

نجد أنها تسلط الضوء على نهاية قصة حب مثلا أو نهاية علاقة إنسانية ما وتشير إلى هذه العلاقة بلفظ واحد وهو الفعل "افترقا". وبعد ذلك تركز على أن انتهاء العلاقة بالفراق لا يعني أنها انتهت للأبد، فظلا طرفي العلاقة يتمردان على فكرة الانفصال ويرفضان الرضوخ لتباعد الجسدين أو للخروج من حالة الالتصاق ويواصلان التصاقهما كما لو كان الجسد يلعب مجرد دور ثانوي في الوجود البشري. ويمكننا

أن ننظر إلى الظلين هنا على أنهما روح العلاقة التي كانت قبل الانفصال وذاكرتها وبصمتها في الزمن.

ويعود جمعة الفاخري لنفس المشهد الذي تناوله في ومضة "التصاق" في ومضة "تمرُّد" (مجموعة سحابة مسك، ص 34) ولكن من زاوية أخرى. تقول الومضة:

يلتقيانِ..

يُعْرِضُ هذا.. وتُعْرِضُ هذه..

فيما يبدأُ ظِلاهما بالعناق..!

فبدلا من الافتراق، نجد الشخصين – اللذين ربما كانا هما نفسهما بطلا ومضة "التصاق" – يلتقيان هنا، ولكنه لقاء كالفراق، فيبدو أنهما يختلفان حول مسألة جوهرية تتعلق بجدوى لقائهما أو شيء من هذا القبيل، فالإعراض يدل على التجاهل وعدم الاكتراث واللامبالاة والصد وكلها موجبات للفراق أو خطوات تؤدي إليه. وأثناء ذلك يتمرّد ظلاهما على إعراضهما عن بعضهما بعضا ويبدآن في العناق. ومن الواضح هنا أن الظلين يرمزان للاوعي هاتين الشخصيتين، فبينما تسير أقوالهما في طريق الانفصال يتخذ ظلاهما حركة عكسية تنفي هذا الانفصال وتؤكد على أن المشاعر الدفينة في لاوعي كل منهما تدفهما نحو الاتصال والعناق وإن كان ظاهرهما يقول عكس ذلك ربما

بسبب كرامة مزعومة أو محاولة كلاهما لكسب خطوة أو نقطة على حساب الآخر.

وعندما ننقل إلى ومضة "انجراف" (مجموعة سحابة مسك، ص 17)، نجد أن الظل يمثل الجانب الوجداني والعاطفي في شخصية الراوي. تقول هذه الومضة:

تباطأ ظلّي ورائي..

ازورَّ عنّي..

فاكتشفتُه يُجاهرُ بشبقِه حسناءَ باذخةَ اللهفِ..

ويخاصرُها بشِعْرِي..!؟

فمن الملاحظ هنا أن الراوي شخصية متحفظة نوعا ما، وهو شاعر يطلق لوجدانه العنان في قصائده ولكنه يزيح هذا الوجدان جانبا عندما يتعامل مع النساء مثلا. تباطؤ الظل هنا يوحي بأن الراوي ذاته مسرعُ الخطى أو أنه لا يلتفت للحسناوات المارات بالشارع أو أن الراوي يتقدم خطوة عما يمثله الظل هنا وبالتالي يفكر في مسائل وقضايا أكبر من العلاقات النسائية التي ينشغل بها الظل في هذه الومضة. أما الظل فهو ينحرف ويميل بعيدا عن الراوي. وعندما يحسّ بغيابه، يكتشف أنه "يجاهر بشبقه". واستعمال الفعل يجاهر هنا يوحي بأن الراوي ذاته لا يجاهر بشبقه ويضع قناعا فوق وجهه وستارا فوق

شبقه ومشاعره وغريزته. والمرأة التي يجاهرها بشبقه "حسناء باذخة اللهف". لم يستعمل الراوي أو الكاتب هنا كلمة "اللهفة" وإنما استعمل اللهف التي تدل على الحزن والحسرة واحتراق القلب. ويقترن هذا اللهف بالبذخ وهما سويا من صفات الحسناء/المرأة التي يجاهرها الظل بشبقه. هل هذه المرأة حزينة ومتحسرة على تجربة لم تعشْها أم أنها حزينة على تجربة سابقة ربما طالها الفشلُ؟ ربما يمكننا النظر إلى سلوك الظل هنا على أنه نوع من المواساة أو العطف على هذه الحسناء الحزينة محترقة القلب، ويمكننا النظر أيضا إلى سلوكه – نظرا لوجود كلمة شبق التي تدل على الرغبة الجنسية – نظرة انتقادية تراه متحرشا لامباليا لاهيا لا يقدّر خصوصية المرأة ولا ينظر إليها إلا على أنها كائن جنسي ليس له روح. وعندما نربط بين سلوك الراوي والكلمات التي يستعملها مثل "يجاهر" و"شبق" و"باذخة اللهف"، ربما يمكننا النظر إليه على أنه يرغب في نفس ما يرغب فيه الظل ولكنه يكبح جماح نفسه لضرورات اجتماعية أو نفسية أو عقلية أو رؤيوية خاصة برؤيته للمرأة. وفي هذه الحالة، يمكننا أن نرى الراوي من منظور علم النفس على أنه يمثل الأنا الأعلى والظل على أنه يمثل اللبيدو أو الهوَّ أو الرغبة التي تتحرر من سلطة العقل والقيود الاجتماعية.

وفي ومضة "تسكُّع" (مجموعة قهقهة شهية، ص 19)، يتخذ

الظل صورة رفيق الإنسان الذي يصاحبه في جولاته ورحلاته وتحركاته: يقول الراوي في هذه الومضة: **"رَجُلٌ يَمْتَطِي ظِلَّهُ .. يَتَسَكَّعُ بِهِ فِي الطُّرُقَاتِ .. يَتْعَبَانِ فَيَتَرَجَّلُ عَنْهُ وَيَنَامَانِ ..!"** ويتحوَّل الظلُّ هنا إلى وسيلة تنقُّل تنتقل بها الشخصية في الومضة من مكان لآخر، وهو تابع لصاحبه لا يملك إلا أن يكون أداة طيّعة في يديه أو تحته. وفكرة التسكُّع ذاتها تدل على أن الشخصية لا تعرف هدفها وربما لم تجد غايتها في بلدتها/بلدها فتهيم على وجهها علّها تجد غايتها أو يتضح أمامها هدف. والظل هنا يساعد الشخصية على أن تواصل السعي ويضع نفسه تحت أمرها. واستعمال لفظ "الطرقات" وهي جمع الجمع من "طريق" يوحي بكثرة الطرقات ومواصلة التسكع كما أن الطرقات تدل أيضا على السبيل والنهج والمذهب والسلوك، وكأن الظل يساعد صاحبه على أن يسلك كل سبل الحياة ويختبر كل السلوكيات والمذاهب حتى يجد ضالته فيها ويتوصل إلى ما يحقق له ذاته. ولكن نهاية الومضة تشير إلى تعبهما سويا من السير والبحث والتمحيص ولا يملكان إلا أن يخلدا للنوم كي يستطيعا أن يواصلا رحلتهما الحياتية مع بدء يوم جديد، وكأن الحياة المعاصرة من كثرة تضارباتها وتوجهاتها ومذاهبها وتشعباتها تجعل الإنسان في حيرة من أمره وتمنعه ولو مؤقتا من أن يستقر على ما يناسب تطلعاته وسعيه وغاياته. وتذكّرنا هذه الومضة "ظلال" التي تناولناها أعلاه من زاوية البحث المتواصل

وقلق السؤال وأرق الغاية.

يكشف تحليلُنا لهذه الومضات المحدودة التي أبدعها جمعة الفاخري عن أنه يضع الظل دائما في ثنائية ضدّية في الغالب مع صاحبه. وهما كوجهيّ العملةِ يقترنان دائما ولكن لا يدل هذا الاقتران على التوحد أو التماثل، وإنما على التباين الشديد. فأحيانا يمثل الظل المبدأ أو القضية التي يعيش في سبيلها الإنسان وعندما ينفصل عن صاحبه يتهاوى هذا الصاحب لأن الظل هو الذي يمده بقدرته على الاعتدال ومواصلة الحياة والالتحام بها.

وقد يمثّل الظل مصدر الحركة والدينامية والتساؤل في حياة الإنسان ليظل – في المجتمعات المحافظة أو المغلقة أو المستسلمة لروتين العادات والتقاليد – منبعَ أرق وعذاب لصاحبه أو صاحبته لأن التساؤل والحركة في المجتمعات التي تركن إلى اليقين والسكون والجمود يحيلان حياة صاحبهما إلى عذاب متواصل لدرجة أنه قد يشكّ في جدوى تساؤلاته الدائمة وحركته المستمرة وينظر نظرة حسد إلى الساكنين الذين لا تؤرقهم الأسئلة. وقد يمثّل الظلُّ الرجلَ بالنسبة للمرأة ويكون هو الأساس في حياتها وما هي إلا مجرد نسخة باهتة منه لا تملك إلا أن تنقاد له؛ وهنا يوظّف جمعة الفاخري التراث الشعبي الخاص بالأمثال المتعلقة بعلاقة المرأة بالرجل وبمفهوم الزواج ليشكّك

في جدوى هذه الأمثال وبالتالي يعلن التمرد عليها لأن تطبيقَها في الحياة لا يجلب إلا العذاب للمرأة.

وقد يرمز الظل في ومضات جمعة الفاخري القصصية إلى تمرد اللاوعي/ الذات على وعي الشخصيات وشكليات حياتها. ويتجلى ذلك بوجه خاص في العلاقة بين الرجل والمرأة اللذين يجمعهما رباط ما، خاصة عندما تصل هذه العلاقة إلى طريق الصدام وبالتالي الفراق أو التمهيد له. وهنا يتمرد الظلان على صاحبهما وصاحبتهما ويرفضان هذا الفراق أو أي شيء يمكن أن يؤدي إليه. وهنا يمكن أن يمثل الظلان روح العلاقة بين الرجل والمرأة أو الجانب الوجداني الراسخ الأصيل بينهما في مقابل حسابات المنطق أو الخلافات الحياتية المعتادة، ومن هنا يرفض الظلان فكرة الانفصال أو الفراق شكلا ومضمونا ويصرّان على العناق والتواصل الروحي/الوجداني/النفسي/ الجسدي رغم الفراق أو الخلاف والصدام.

ويدل مفهوم الظل عند جمعة الفاخري أيضا على العاطفة في مقابل العقل، الرغبة الجنسية الصريحة في مقابل كبتها، التمرد على كل أشكال القيود والأقنعة التي تخفي الرغبات التي تتصارع داخل الإنسان. وهنا قد يمثل الظل الانفلات بما تحمله الكلمة من إيجابيات وسلبيات، وهو انفلات يسعى في الغالب إلى أن يُنشئ علاقة ما مع

امرأة بدافع المواساة أو بدافع الرغبة المتحررة من كل القيود.

وأحيانا يقترن الظل بصاحبه عند جمعة الفاخري ويكون أداته التي تسعى معه لتحقيق غايته أو السباحة وسط المبادئ والأفكار والتيارات والاتجاهات والمذاهب المختلفة في الحياة بغية التوصل إلى ما يناسب صاحبه ويحقق له الكيفية التي يريد أن يكون عليها في الحياة.

المصادر

جمعة الفاخري. **سحابة مسك: 50 قصة قصيرة جدا**. الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014. الطبعة الأولى.

جمعة الفاخري. **قهقهة شهية: قصص قصيرة جدا**. الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014. الطبعة الأولى.

جمعة الفاخري (ليبيا)

15 ومضة قصصية

مِرْآةٌ

فِي كِتَابِهِ دَسَّ وَرْدَتَهَا .. كُلَّمَا فَتَحَهُ رَأَى وَجْهَهَا يَبْسُمُ لَهُ ..!!

اجدابيا/ 2014/2/7

اِرْتِبَاكٌ

جَرَّمَ الخَطِيبُ الزِّنَا بِحَلِيلَةِ الْجَارِ ..

تَنَحْنَحَ جَارُهُ .. فَارْتَبَكَ ..!

اجدابيا /2014/2/4

قَدٌّ

قُدَّ القَمِيصُ .. فَقَدَ خُبَرَاءُ البَصَمَاتِ وَظِيفَتَهُمْ ..!

اجدابيا/ 2014/3/19

تَوْفِيرٌ

... تَنْدِلِقُ ابْتِسَامَتُهَا فِي فَنَاجِينِهِمْ .. يُوَفِّرُ الْمَقْهَى ثَمْنَ السُّكَّرِ ..!!

اجدابيا/ 2014/3/19

عَوْدَةٌ

مُنَكَّسَ الرَّأْسِ ؛ عَادَ لِمَسْقَطِ رَأْسِهِ ..!؟

اجدابيا/ 2014/3/11

صُرَاخٌ

اِتَّسَعَتِ الرُّؤيَةُ .. ضَاقَتِ العِبَارَةُ .. اِخْتَنَقَ الْمَعْنَى ؛ فَصَرَخَ الصَّمْتُ ..!

اجدابيا/ 2014/3/11

خَلْعٌ

لَمْ يَسْتَطِعْ خَلْعَ قِنَاعِهِ .. فَخَلَعَ وَجْهَهُ ..!

اجدابيا /3/10 /2014

احتراقٌ

فَتَحَ فَمَهُ .. أَشْعَلَ الوَلاَّعَةَ قُبَالَتَهُ.. وَتَصَاعَدَ دُخَانًا كَثِيفًا ..!!

اجدابيا/ 2014/2/6

مِرْآةٌ

دَسَّ وَرْدَتَهَا فِي كِتَابِهِ .. يَفْتَحُهُ فَيَبْسُمُ وَجْهُهَا لَهُ ..!!

اجدابيا/ 2014/2/7

نِسْيَانٌ

... لَمْ أَعُدْ أَذْكُرُهُ..!!... أَلَيْسَ إِكْرَامَ الْمَيِّتِ دَفْنُهُ ..!؟

2014/1/18

تِيهٌ

خَرَجَا... لا طَرِيقَ قَالَ إِنَّهُمَا مَرَّا مِنْ هُنَا ..!؟

اجدابيا/ 2013/8/8

تَهَاوٍ

الْكَائِنُ الرَّاسِخُ فِي الثَّبَاتِ؛ هَزَزْتُ ظِلَّهُ فَتَهَاوَى ..!

اجدابيا/ 2014/5/10

تَغَمَّدٌ

أَوْدَعَ الحُرِّيَّةَ القَفَصَ .. رَفَعَ يَدَيْهِ مُنْتَشِيًا ؛ فَتَغَمَّدَتْهُ الأَغْلالُ ..!

اجدابيا/ 2014/5/19

تَعَوَّذٌ

...رَأَتْهُ فِي مَنَامِهَا؛ فَبَصَقَتْ عَنْ شِمَالِهَا ثَلاثًا!..

اجدابيا/ 2014/5/29

جَنًى

سَقَاهَا مَاءَ نَارٍ..

جَاعَ فَهَزَّ جِذْعَهَا..

فَسَاقَطَتْ عَلَيْهِ رُطُبًا جَحِيمًا!!..

اجدابيا/ 2014/5/29

قنوات الاتصال المغلقة: قراءة في ثلاث ومضات لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

أتناول في هذه المقالة القصيرة ثلاث ومضات قصصية للقاص المصري عصام الشريف، وهي ومضات "مصارعة" و"ثقب أسود" وقناعة". وما يجمع هذه الومضات الثلاث أنها جميعا تدور حول فشل في التواصل بين العوالم المختلفة. فومضة قناعة تجسد فشل التواصل بين عالم الإنسان وعالم الحيوان وتنقل لنا وجهة نظر الثور من خلال سرد الومضة بضمير المتكلم على لسان ذلك الثور لينقل لنا من خلال سرده المكثف رؤيته لمصارعة الثيران التي يتخذها البشر رياضة يلهون بها ويلقي الضوءَ على ما يتعرض له الثور من انتهاكات وآلام وكأن البشر لا يسمعون آهات الثور ولا يرون جروحه الظاهرة للعيان. أما ومضة "ثقب أسود" فتصور لنا فشلا آخر في التواصل، وهو فشل لغوي ومعرفي بين الشيخ والمريد، حيث يتكلم الشيخ بلغة العارف ببواطن الأمور ويدرك خطر الجاذبية الكامن في الثقب الأسود ويدرك العبء الكامن في لغة الكون والوجود وما تتطلبه هذه اللغة من قدرات ومؤهلات خاصة، في حين أن المريد يتعامل تعاملا ظاهريا ماديا

علميا بحتا مع ظواهر الكون حوله وبالتالي تُفقده هذه النظرة الحرفية الحذر من الجاذبية التي يمكنها أن تبتلعه، وهي جاذبية تسحقه بالفعل في نهاية الومضة. أما ومضة قناعة، فتمثل فشل الإنسان في التواصل مع الطبيعة من خلال ما علق به من شرود وتفكير منغلق لا يجعل الشخصية تبصر ما أمامها من طبيعة تناديها. وستناول الآن كل ومضة بمفردها على ضوء ما تطرحه من قضايا.

مصارعةٌ

أثخنتني الجراح، تلاشى خواري، تعالى هديرهم

يمكننا أن نقرأ هذه الومضة من منظور نقدي متعاطف مع البيئة أو مدافع عن قضاياها ecocritical criticism. فالعنوان هنا يدل حرفيا على مصارعة الثيران وما تتضمنه من أفعال لا تكشف إلا عن أسوأ ما في الطبيعة البشرية نحو الحيوانات أو الكائنات غير البشرية. والومضة مكتوبة على لسان الثور: فهو الراوي وهو من يكشف عن المفارقة في أفعال البشر. تبدأ هذه الومضة من نهاية الصراع أو المصارعة بين البشري والحيواني - وأستعمل البشري والحيواني هنا للتوصيف فقط بحيث يدل البشري على البشر والحيواني على الحيوان دون تفضيل أو تمييز لأحدهما عن/على الآخر - فنجد الثور في قمة الإنهاك لدرجة أن صوته الماثل في خواره يتلاشى تماما. إلى هنا،

والموضة تصور رؤية الثور للصراع بينه وبين إنسان ويسلط الثورُ الضوءَ على أن هذا الصراع يهلكه ويستنفد طاقاته وكرامته أو وجوده كحيوان له الحق في الوجود مثله مثل باقي الكائنات. ولكن الثور يستغل نهاية الومضة ليسلط الضوء على الهدير الذي يتعالى من البشر. وإذا كان الهدير يمثل في بعض معانيه هدير الماء وما يوحي به الماء من أصل الحياة، يمكننا النظر إلى التضاد بين تلاشي الخوار/صوت الثور وتعالي الهدير/صوت الجموع الهادرة الهاتفة بهزيمة الثور وجراحه - يمكننا النظر إلى هذا التضاد على أنه محوري في هذه الومضة وهو الذي يخلق جمالياتها ويلقي الضوء على فقداننا لإنسانيتنا عندما نصر على أن نُفْقِدَ الثور حياته وصوته ونبتهج بذلك أيضا.

الومضة هنا قصصية بامتياز، وتكتفي بالتفاصيل الضرورية لحركة الحدث السردي وتناميه وتركز على لحظة نهاية الحدث المتمثل في المصارعة هنا. ويمكننا أن نستكشف من خلال هذه الومضة طبيعة الحدث السردي في الومضة بوجه عام: لا توجد أية زوائد لغوية أو تصويرية هنا، فكل لفظ له دلالته ويتم انتقاء الأفعال التي لها دلالة خاصة. فالفعل الأول "أثخنتني" يجسد لنا تأزُّم الحدث غير المذكور وكأن هذا الومضة تأخذ من الحدث الأكبر نهايته فقط وتقوم بتسليط الضوء عليها حتى نلتفت إلى الانتهاكات التي نمارسها في حق الثور

بوجه خاص والكائنات غير البشرية بوجه عام. والثور هنا يتحدث عن الجراح بوجه عام دون أن يخصصها بضمير المتكلم مثلا ويقول "جراحي"، وكأنه يؤكد من خلال هذا الاستعمال اللغوي على حقيقتين سرديتين هنا: أولا، لم يتسبب هو في هذه الجراح؛ وثانيا، يؤكد على أنه كائن حي يشعر بالآلام مثله مثل البشر ويريد أن يلفت الانتباه إلى أن كل الكائنات سواء في الألم وبالتالي لا يحق للإنسان أن يتسبب في ألم لأي كائن من الكائنات. أما الفعل الثاني الذي يستخدمه الثور هنا – وهو "تلاشى" بالإشارة إلى خواره – فيمثل خط النهاية أو النتيجة المنطقية لإثخان جراحه، فمن الواضح أن هذه الجراح التي سببها المصارع له أنهكته تماما. أما الفعل الأخير فيلقي الضوء على رد فعل البشر تجاه هذا الإنهاك، ويتمثل هنا في أن هديرهم تعالى ليغطي على تأوهات الثور وتعبيره عن ألمه. ومن الملاحظ أن الفعل "تعالى" يتساوى صرفا وبناءً مع الفعل "تلاشى" وكأن الراوي – الثور – يريد أن يؤكد لغويا على تساويه مع البشر.

تتميز هذه الومضة بأنها توظّف راويا لا ينتمي للبشر حتى تنقل لنا رؤية الكائنات الأخرى لما نقوم به من أفعال سلبية تنتهك حقوقها وتسبب لها الألم والجرح. كما أنها تتميز بالتكثيف الشديد والاكتفاء بالأفعال الضرورية التي تستطيع أن تجسد لنا الحدث بدون إسراف

لغوي قد يُخرج الومضة إلى النوع السردي الملاصق لها والمتمثل في الأقصوصة، ولا أقول "القصة القصيرة جدا" لأن هذا المصطلح ترجمة خاطئة للمصطلح الإنجليزي very short story، ويرجع الخطأ هنا إلى أن بنية اللغة العربية تمكننا من تصغير كلمة القصة بالأقصوصة دون الحاجة إلى ذكر كلمتي "لقصيرة" و"جدا" هنا. كما أن هذه الومضة تخلو من المفارقة بمعناها الشائع – مفارقة الموقف – والتي تدل على الوصول إلى نهاية للحدث غير متوقعة. فالحدث هنا طبيعي، إذ أن البشر لا يشعرون بطبعهم بآلام الكائنات الأخرى، إلا فيما ندر من جانب أولئك الذين يبصرون موقعهم النسبي بين جميع الكائنات وبالتالي يدركون أنهم لا يعيشون وحدهم على الأرض. وتبني الومضة تأثيرها الذي يفوق تأثير المفارقة على دمج لوحتين متباينتين: لوحة من عالم الحيوان ولوحة من عالم البشر، وتقوم بمزج هاتين اللوحتين حتى تجعلنا نسائلُ إنسانيتنا ونتذكر حث الأديان المختلفة على الرفق بالحيوان وعلى أن الكون كله وحدة متكاملة. ويستعمل الراوي هنا الزمن الماضي في السرد وكأن الثور يريد أن يؤكد على أنه مازال حيا برغم كل ما يفعله فيه البشر. والنص هنا مكتمل بعيدا عن العنوان ويكتفي العنوان بالإشارة إلى ما يدور في النص إشارة إجمالية تلم بالحالة التي يتم التعبير عنها داخل النص.

ثقبٌ أسودٌ

لم يَعبَأ لإشارةِ شيْخِه، دَنَا، فانسَحَقَ.

ومضة تدخلنا في عالم الصوفية أو ما وراء الطبيعة أو رمزية العلاقات الإنسانية أو الحُجُب غير المنظورة أو عالم الحاسة السادسة. يمكننا أن ننظر إليها على أنها تجسد علاقة أو حوارا بين أستاذ وتلميذ أو شيخ ومريد أو شخص يتكلم بلغة تتجاوز حرفية اللغة الإنسانية المعتادة وشخص لا يتعامل إلا مع اللغة المعتادة بحرفيتها وقصورها. فالشيخ هنا يكلم المريد بلغة ربما لا تتقاطع مع لغتنا المعتادة في شيء لكثافة رمزيتها ودمجها بين عالم منظور نراه بأعيننا وعالم لا يراه إلا من أوتي قدرا من حدة البصر أو البصيرة أو القلب الإنساني المتقد. ولكن يبدو أن المريد حاول أن يتمرد على هذه اللغة أو يثبت للشيخ أن إشارته بلا معنى. وتأتي نهاية الومضة لنجد هذا المريد واقعا في الثقب الأسود وينتهي للأبد. ومضة ربما تتقاطع أيضا مع توقف سيدنا جبريل في رحلة الإسراء والمعراج ولم يكمل السير مع سيدنا محمد وطلب منه أن يقترب من سدرة المنتهى بمفردة لأن جبريل لا يمكنه الاقتراب نظرا لأنه وصل إلى خط النهاية في مدى قدرته على التقدم سيرا للأمام. ومضة تخلق تضادا بين شخص ينظر للعالم نظرة مادية علمية وشخص آخر يبصر ما لا يبصره الآخرون. يكتفي الشخص الأول

بماديته ويحاول أن يثبت للثاني أن هذه المادية هي الحقيقة الوحيدة الموجودة ولا توجد حقيقة سواها. ربما يتركه الشخص الثاني ليكتشف الحقيقة بنفسه وحواسه أو بالأحرى يتركه ليطبق منهجه في الحياة وتكون النتيجة كارثية.

يأتي العنوان "ثقب أسود" ليلقي لنا الضوء على أسلوب الشخص الهالك هنا في الحياة. فالثقب الأسود ناتج عن سلوكيات الإنسان وتطبيقاته السيئة للتجارب العلمية التي لا تراعي خصوصية للبيئة ولا تراعي تنوعا بيئيا وتنوعا في المخلوقات والحياة على الأرض، وإنما تبتغي فقط المنفعة المباشرة والتطبيق الحرفي للاكتشافات العلمية وكانت النتيجة أن الحياة على الأرض بأكمله معرضة للخطر. كل هذه الدلالات تكمن في عقولنا ونحن نقرأ هذه الومضة وكأن سلوكيات الشخص الذي ينسحق في نهاية الومضة وأسلوبه في الحياة وفي التحقق من المعلومة وفي عدم الاعتراف بما لا تلمسه حواسه ـ كل ذلك هو الذي أدى به إلى هذه النهاية المأساوية. ومضة ربما تلقي الضوء على مفهوم خاص للإيمان أو الانخراط في ملكوت الله حيث لا يمكن للمرء أن يخطو خطوة إلا إذا كان مؤهلا للدخول في العالم الذي ستنقله إليه هذه الخطوة ولكنه يتعجل الدخول ولا يبالي بالتحذيرات فيهلك. ومضة تدعونا لثراء الأحاسيس وتعميق نظرتنا للكون

والخروج من الحرفية والنمطية إلى التزود بما يمكن لحواستنا عندما تصل إلى درجة معينة من الرهافة والاتقاد أن تلتقطه من لغة الكون الفسيحة والرمزية وما تحمله من علامات ورؤى لا تتكشف إلا لذوي البصيرة.

كما أن العنوان يؤازر نص الومضة من خلال مفهوم الانجذاب بمعناه الصوفي والكوني على السواء. فالثقب الأسود يدل معناه الحرفي على تلك المنطقة في فضاء الكون التي لها جاذبية عالية للغاية لدرجة أن أي أحد لا يستطيع أن يقاومها وبالتالي تجذبه إليها من خلال إشعاعاتها وجاذبيتها التي لا يمكن الإفلات منها. ويقوم عصام الشريف بتوظيف هذا التناص الفيزيائي والفلكي في الومضة من خلال ربط ذلك المفهوم بالجانب الصوفي هنا. فالمريد/المبتدئ هنا يتجاهل كل تحذيرات شيخه. ويبدو أن الشيخ سلك هذا الدرب من قبل أو على الأقل يدرك خطورة الجاذبية التي لا يكون المرء مستعد لها. ومن هنا جاء تحذيره للمريد بألا يدنو من مجال الجاذبية لأن قواه الروحية مثلا لم تصل بعد للمرحلة التي تمكنها مثلا من التفاعل المتكافئ مع هذه الجاذبية، فهناك فارق في السرعات وفي المجالات المغناطيسية وفي القدرات العرفانية. ويأتي الانسحاق طبيعيا في نهاية الومضة ولا يمثل أي نوع من المفارقة، إلا إذا كان إصرار المريد على التعامل مع

الموقف بحرفية وظاهرية دون أن يدرك أبعاده أو يستجيب لتحذيرات شيخه – إلا إذا كان هذا الإصرار على الجهل/التجاهل يخلق نوعا من التباين مع معرفة الشيخ بالخطورة الكامن ة في الدنو أو الدخول في تجربة ليس المريد مؤهلا لها في وضعه الحالي. وبالتالي تكون الومضة ككل تحذير لأي شخص من الدخول في تجربة هو غير مؤهل لها أو غير مستعد لها بعد، أي تحذير من المغامرة غير المحسوبة. ويستعمل عصام الشريف في هذه الومضة كلمات قليلة تُحَمَّلُ كل كلمة فيها بطاقات دلالية كبير من خلال التناص الذي يحيلنا إلى العوالم الصوفية والفلكية التي تحضر في خلفية النص بقوة وتثري معناه وتنوّع زوايا النظر للومضة من خلال هذه الإحالات.

قَناعةٌ

وَقَفَ أَمامَ النّهرِ شَاردًا، شَمّرَ سَاعديهِ، تَيمّمَ.

يشير النهر هنا إلى نهر محدد نظرا لاقتران ألف ولام التعريف به. وربما كان رمزا لأي نهر، فالتعريف يوحي أيضا بأنه كل الأنهار أو هو النهر كفكرة ومفهوم يشتمل على كل الأنهار في ثناياه. أيا كان تفسير "النهر"، يخرج بنا ظرف المكان "أمام" إلى دلالات أكبر، فالكاتب لم يقل "على النهر" أو "على ضفة النهر" أو "بجانب النهر" مثلا، وانما استعمل "أمام" التي توحي هنا بأن الشخصية تقف وجها

لوجه أمام النهر أو تواجه هذا النهر أو تلقاه مباشرة أو تَمْثُلُ في حضرته. ثم يأتي شرود الشخصية ليضيف إلى المعاني السابقة معاني إضافية: فهل هو شارد لأن النهر جاف مثلا، أم أن شروده يرجع إلى امتلاء رأسه بالأفكار والهموم التي تجعله لا يخشع مثلا في حضرة النهر، أم أنه يرى ماء النهر قليلا ويكاد يجف؟ كل هذه التساؤلات تنقلنا إلى محاولة تفسير التيمم في نهاية الومضة. القاعدة الفقهية تقول: "إذا حضر الماء بطل التيمم"، وهنا تقف الشخصية أمام النهر ولا نعرف ما إذا كان بهذا النهر ماء أم لا. فإذا كان فيه ماء، هل تيمم لضحالة الماء مثلا وهو لا يستطيع أن يصل إليه؟ أم أنه تيمم لوجود حاجز يحول بينه وبين النهر؟ وفي هذه الحالة، يتخذ النهر في أذهاننا صورة رمزية: فنظرا لأن كل شيء حي خلقه الله من الماء، ربما يرمز النهر هنا للحياة، وهذه الشخصية لا يمكنها إلا أن تنظر إلى نهر الحياة من الخارج وبالتالي هي شخصية مهمشة اجتماعيا أو اقتصاديا أو وظيفيا أو ... ولا يمكنها إلى أن تكتفي باليسير الذي يسد رمقها، وهنا تتجلى لنا إحدى دلالات العنوان: القناعة بمعنى الاكتفاء بالقليل والزهيد. ولكن العنوان أيضا يوحي بالقناعات الشخصية وهو أن كل إنسان يريحه عقله، أي أن كل شخص له اقتناعه الذي يقترن برؤيته للعالم وأفكاره التي قد تكون منغلقة على نفسها. إذن القناعة هنا تتمثل في أنه يتمم بالرغم من أنه يقف أمام النهر وكأنه لا يرى هذا النهر.

وهذا النوع من القناعة يجرنا إلى تأويل آخر للومضة، وهو أن المرء لا يدرك قيمة ما/من بين يديه وغياب الإدراك يؤدي إلى قيامه بأفعال لا تتماشى مع الماثل أمامه أو لا توفيه حقه. وغياب الإدراك يرجعنا إلى فكرة الشرود: فإذا كان النهر حاضرا بقوة أمام الشخصية، هل يكون الشرود في حضرة النهر انتقاصا لحقه؟ هل يكون تغييبا بحيث يشرد الرجل هنا في شيء أو شخص غير موجود ولا يلتفت إلى النهر المعرَّف الذي يمثل كلَّ الحياة أمامه؟ هل يترك ما بيده ويبحث عن شيء/شخص ليس له؟ هل يقف أمام منبع الحياة ويمتثل للجفاف؟ وفي هذه الحالة، هل يتضمن العنوان على نبرة سخرية، كأن تساوي القناعة هنا كلمة "عقول" وبعدها علامة تعجب؟ ربما كانت الومضة تشير إلى نوع من أنواع التطرف، إلى نوع من نكران الجميل، إلى الانشغال بأفكار غائبة/أشخاص غائبين لا يمثلون شيئا يُذكر أمام زخم وعنفوان الواقع/الحياة/الحاضرين.

بالرغم من كلمات الومضة القليلة، استطاع الكاتب أن يجسد لنا موقفا إنسانيا مفعما بالرمز والإيحاء القادرين على تحريك عقل القارئ في اتجاه العديد من السيناريوهات القصصية المحتملة ليترك المجال لخيال القارئ للسباحة في "نهر" الومضة والاستمتاع بروافدها العديدة. فالكاتب لا يخلق لنا حدثا يتيما مصاب بالأنيميا – على حد

تعبير الدكتور أحمد جاد – وإنما يكتب لنا ومضة "مُشبَّعةً دلاليا" على حد تعبير الناقد الروسي يوري لوتمان، والمقصود بالتشبع الدلالي هنا أن الومضة تحتوي على الكثير من الإشارات التي تحيلنا بدورها إلى تصورات للنهر والشرود والتيمم خارج النص بما يجعلنا نشكل صورة ذهنية متعددة الجوانب عن العالم المتخيل الذي تصوره الومضة. وهذا التشبع الدلالي يقابل الأنيميا النصية التي سبقت الإشارة إليها. ويمكنني هنا أن أعرّف هذه الأنيميا بأن النص يفتقر إلى العناصر التي تجعله نصا متماسكا مترابطا به رؤية تضم وحداته اللغوية في بناء متكامل. وومضة "قناعة" لعصام الشريف تتميز باللياقة النصية – إذا جاز لنا هذا التعبير – وأعني بها أن النص به كل العناصر الفنية التي تمكنه من أن تكون له بنية صحية فنيا تثريه وتنوِّع زوايا رؤيةِ القارئ له. فهذه الومضة متماسكة لغويا ومترابطة سرديا وموحية فنيا. وتقوم بتوظيف التناص مع النص الديني فيما يتعلق ببطلان التيمم إذا حضر الماء وفيما يتعلق بخلق الله لكل شيء حي من الماء وتحيلنا أيضا – نظرا لمعرفتنا بأن الكاتب مصري الجنسية والهوى – إلى الحالة التي عليها النيل والتخوف من جفافه، وربما تحيلنا أيضا إلى ثورة يناير ذاتها لتقول لنا إن كل ما نفعله منذ بدايتها حتى الآن مجرد تيمم لا طائل من ورائه وباطل ثوريا. وربما يفرض العنوان هنا رؤية معينة تجعلنا نؤّولُ الومضة في اتجاه معين. ولكنه عنوان على كل حال ويقوم

بوظيفة تعيين الموضوع هنا، أو بالأحرى يحدد بعض موضوعات الومضة دون أن يستطيع أن يحتويها في شمولها واتساع دلالتها. ولكن نص الومضة ذاته لا يحتاج إلى العنوان كثيرا، فهو نص مكتمل سرديا ورؤيويا بعيدا عن هذا العنوان، وكل من يقرأه بمعزل عن عنوانه يستطيع التفاعل مع ثراءه ومع المؤشرات والدلائل النصية الموجودة فيها بما يكفي لإثراء هذا التفاعل.

وتوظِّفُ هذه الومضةُ مفارقة الموقف. الشخصية هنا تقف أمام النهار أو في حضرة النهر وتشمر ساعديها استعدادا للوضوء الفعلي. ولكنها لا تتوضأ وإنما تكتفي بالتيمم الذي لا يحتاج إلى تشمير الساعدين. وترجع هذه المفارقة في الغالب إلى شرود الشخصية التي لا تنتبه لأفعالها أو لا يحضر ذهنا الحضور الكافي لتمكينها من مواصلة ما بدأت فيه أو استعدت له. وحالة الشرود وحضور النهر والتيمم يفتحون النص على عالم كامل من حياة هذه الشخصية التي لا تستطيع النهل من كل ما هو متاح أمامها وكأن شرودها يمثل نوعا من العجز الذي يمنعها من تتوضأ وضوءً يليق بالنهر. وبالرغم من أن القاص لا يذكر الشخصية هنا ويكتفي بالضمير المستتر الدال عليها، تتحدد ملامح هذه الشخصية من الصياغة اللغوية في النص من خلال الوقوف

والشرود والاستعداد للوضوء ثم الانحراف التام عن هذا المسار للحدث نحو القيام بالتيمم.

وإذا قرأنا هذه الومضة وفقا لمنظور النقد البيئي الذي قرأنا به ومضة "مصارعة" أعلاه، نجد أن النهر يمثل الطبيعة، والشخص الذي يقف شاردا أمام النهر يمثل الإنسان وحضارته وثقافته. وبشرود الإنسان هنا في حضرة الطبيعة، يصنع حاجزا بينه وبين الطبيعة ولا يستطع تلبية نداءها الماثل في الماء المتدفق في النهر أمامه وكأن هذه الطبيعة غير موجودة. ونظرا لأن الشرود يحيلنا إلى انهماك الشخصية هنا في التفكير في قضايا أو مشاكل تخصها أو تخص فئة تكبر أو تصغر من بني البشر، يمكننا النظر إلى مشاكل البشر وقضاياهم وانغلاق تفكيرهم حول هذه المشاكل على أنهم يمنعون الإنسان من التواصل مع الطبيعة ومن الاستفادة من قنوات التواصل المفتوحة أمامهم ولا تجعلهم مشاكلهم يبصرونها أو يوفونها حقها.

عصام الشريف (مصر)

14 ومضة قصصية

مواساة

ربت علي كتفها، فانخلع قلبها.

غَنَمٌ ..غَنَمٌ..

ثلاثون عامًا أَحرسُ الغَنَمَ، أَلَمْ يَحنِ الوقتُ لآكلَ الغنمَ؟

اعتياد

وقف منتصب القامة معلنا للجمع نهاية الطاغية، تقدموا واحدا واحدا، يقبلون يده.

فراق

بعد القصف لمح ابنه وسط الجموع، احتضنه بقوة، ولنحيبه صوت يردده المدى.

صَدِيقٌ

لأنّكم في القَلبِ، يُتعبُني دَائمًا.

لاجئٌ

قَبلَ ختمِ أوراقِ لجوئِه سألوه: من أين؟

أشارَ إلى الأفقِ قائلاً: الجنة.

تلاوةٌ

تلا على الحشدِ برنامجَه، أذهلني ما بين السطورِ.

إنذارٌ

وقفَ أمامهم يُلَوّحُ بِشارةٍ حَمرَاءٍ، لمْ ترحمْهُ أقدامُ العابرينَ.

ساحرٌ

نظرَ الساحرُ في عيونِ الجمعِ المترقبِ لحركتهِ التاليةِ، واثقًا ألقى "عصاهُ"، فانكسرت.

ديموقراطية

اعترضتُ على لعبةِ الصناديقِ ، وجدتُني مُمَددًا داخلَ أحدها.

تشويهٌ

شيّبَتِ الْمرآةُ صُورتي، نظرتُ لنفسي، فأطرقتْ.

استجابةٌ

ممددًا على فراشِه حولَه ملأه، سمع همساتِهم؛ خرجَ صوتُه متهدّجًا:" أخرجوا أنفسكم."

فراغٌ

هذا الفراغُ الذي يلُفّنا، لماذا أراه فراغًا؟

سباقٌ

سابقتُ شوقي إليكِ، أعجزَني تسارُعه.

تطوُّر أسلوب كتابة الومضة القصصية عند حسونة العزابي

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

تتناول هذه المقالة ومضتين قصصيتين للقاص حسونة العزابي الذي ينشر ومضاته باسم "أبو إبراهيم العزابي"، وهو كاتب ليبي وُلد في طرابلس عام 1958 وحاصل على بكالوريوس محاسبة ويكتب الشعر والقصة. وتقوم فكرة هذه المقالة على المقارنة بين أسلوب العزابي في ومضة قديمة له تمثل بداياته في كتابة الومضة القصصية وهي بعنوان "فكرة" وومضة حديثة له كانت بعنوان "ديدن" وقام بتغيير هذا العنوان إلى "ظلم"، وسنلقي الضوء لاحقا على سبب تغيير هذا العنوان وما يطرحه من قضايا خاصة باللغة المستعملة في الومضة أو في عنوانها على حد السواء. وتسعى هذه المقالة لتحقيق هدفين: يتمثل الهدف الأول في إبراز التطور الأسلوبي الذي وصل إليه حسونة العزابي في كتابة الومضة بوصفه أحد كتابها المخلصين لها والحريصين على تطورها؛ أما الهدف الثاني فيتمثل في إلقاء الضوء على مشاكل كتابة الومضة خاصة عند تناولنا للنص القديم للعزابي وكذلك على فنيات وجماليات كتابة الومضة القصصية من خلال تناول ومضته الحديثة. وتنقسم هذه المقالة إلى قسمين: نتناول في القسم الأول

ومضة "فكرة" وما تطرحه من قضايا نقدية وفي القسم الثاني ومضة "ديدن" أو "ظلم" وما تطرحه من قضايا نقدية أيضا.

فكرة

حاصرتُها، اخترقني تمنّعها

هذه الومضة تمت مناقشتها في الورشة النقدية في مجموعة سنا الومضة القصصية في بداية مارس 2014 تقريبا. وسأتناولها هنا لإلقاء الضوء على مشاكل كتابة الومضة القصصية عندما يضيق السياق جدا ويبتسر المعلومات السردية من خلال ما يمكننا أن نسميه الشح النصي وأقصد به أن النص لا يحتوي على المعلومات السردية واللغوية الكافية لأن تجعل القارئ يشكل تصوُّرًا متماسكا ومترابطا له بعيدا عن العنوان. كما أن هناك سبب آخر لتناول هذه الومضة هنا: ألا وهو إلقاء الضوء على التطور في أسلوب القاص الليبي حسونة العزابي من خلال تناول ومضة حديثة له في الجزء الثاني من هذه المقالة وكيف أن العزابي استطاع أن يلتفت بمهارة إلى الأخطاء التي يقع فيها كتاب الومضة بوجه عام ويطور من أسلوبه بحيث تكون ومضاته مكتملة سرديا ومتميزة أسلوبيا.

تتكوّن هذه الومضة من ثلاث كلمات: الكلمة الأولى عبارة عن فعل وفاعل ومفعول. الفاعل هو الراوي الذي يسرد الحدث بضمير

المتكلم والمفعول هو الضمير المفرد الغائب المؤنث الذي يعود على امرأة أو أي كائن أو جماد آخر مؤنث. وعدم تحديد مرجع هذا الضمير يفتح الومضة على التأويل ويغلقها في الوقت ذاته: يفتحها بمعنى أن القارئ قد يضع أي امرأة أو كائن أو جماد مؤنث آخر مفعولا لهذا الفعل وواقعا تحت المحاصرة من جانب الراوي. ويغلقها لأن كون المفعول مجهولا هنا لا يخلق لنا سياقا يمكِّننا من أن نرسم صورة متماسكة ومترابطة عما يحدث في هذه الومضة. كل ما نفهمه أن هناك محاصرة والراوي هو الذي يحاصرها ولا يتشكل في أذهاننا إلى ما قد تدل عليه عملية المحاصرة: هل الراوي غازٍ مثلا يغزو بلدا أو قرية؟ هل هو يحاصر امرأة ليعتدي عليها؟ هل يحاصر حيوانا كقطة أو غزالة مثلا بهدف اصطيادها؟ هل يحاصر نصا أدبيا كقصة أو قصيدة مثلا سعيا وراء فهمها أو تحديد مغزاها؟ هل يحاصر ذكرى مثلا بهدف الإمساك بها واستعادتها؟ كل هذه الأسئلة لا نستطيع أن نجيب عليها إجابة حاسمة لأن السياق لا يمدنا بما يجعلنا نرتاح إلى تفسير محدد ونطمئن له. وعندما ننتقل إلى الشق الثاني، نجد أن سمة من سمات المفعول في الجملة الأولى تحولت إلى فاعل، ألا وهي سمة التمنُّع، ونجد أن الفاعل في الجملة الأولى – أي الراوي – تحول إلى مفعول، والفعل ذاته في الجملة الثانية يدل على رد فعل المُحَاصَرَةِ على محاصرتها. وهذا الفعل – اخترق – يدل على الخرق والنفاذ

والمرور والولوج، كلها تحيلنا إلى غزو ومقاومته، إلى محاولة اعتداء جنسي والثورة عليه ومناهضته وردعه، إلى انفلات الذاكرة وهروب الذكرى منها، الخ. وعندما ننظر إلى فاعل الجملة الثانية – وهو "تمنُّعها" – نجد أنه يدعم هذه التأويلات: فالتمنُّع يمكن أن يقترن بالمرأة التي ترفض طلبا كالتودد والمغازلة مثلا، أو بالذكرى التي تستعصي على المثول في ذاكرة صاحبها، أو بالدولة التي تصمد أمام الغزو وتحبط توقعات الغازي ومراده. وعندما نعود إلى العنوان نجد أنه يحصر الومضة في تأويل واحد، ألا وهو الفكرة. فنعرف من خلال هذا العنوان – وليس من خلال الومضة ذاتها – أن هذه الومضة تتحدث عن فكرة وأن ضمير الغائب يعود إلى هذه الفكرة. وهنا أجدني مضرا إلى تأكيد ما قلته سابقا عن ومضات أخرى لكتاب آخرين: العنوان وحدة مستقلة بنائيا عن النص، بمعنى أن النص لابد أن يكون مكتملا في حد ذاته وبعدها يأتي العنوان ليقدم لنا منظورا يمكننا من خلاله أن ننظر إلى النص. وفكرة المنظور ذاتها تدل على أن العنوان مجرد وجهة نظر قد تمثل رؤية الكاتب للنص. وأؤكد هنا أيضا على ما قلته سابقا: هناك فرق بين النص كفكرة في ذهن الكاتب والنص كشيء مادي متجسد في كلمات على الورق أو على الصفحات الالكترونية أو في الوسائط السمعية والبصرية المختلفة. والنص عندما يخرج في شكله النهائي يصير متحررا من كاتبه ويفقد المصدر الذي يعطيه

حضورا، وبالتالي لابد أن يمتلك النص مقومات حضوره بداخله ولا يحتاج إلى شخص آخر – وهو المؤلف هنا – لكي يعطيه معناه أو لنستفسر منه عن هذا العنصر أو ذاك.

ديدن/ظلم

غابَ؛ التمستْ له الأعذار؛ تأخرتْ؛ استضاف مجموعةً من الشكوك.

عندما ننتقل إلى هذه الومضة القصصية التي نُشرت على سنا الومضة القصصية في نهاية شهر مايو 2014، نجد أنها تختلف جذريا عن الومضة السابقة التي بعنوان "فكرة" وتفصلها عن كتابة هذه الومضة ثلاثة شهور كاملة. وتُظهر هذه الومضة التطور الكبير والمتميز الذي وصل إليه أسلوب العزابي في كتابة الومضة. نشر العزابي هذه الومضة على صفحة سنا الومضة القصصية بعنوان "ديدن" وأرسلها للنشر في الكتاب الذي تعتزم سنا الومضة القصصية نشره بعنوان "ظلم". وربما رأى العزابي أن عنوان "ديدن" بالرغم من إلمامه بجوانب الومضة وموضوعها عنوان قديم نوعا ما وربما لا يفهمه الكثيرون من رواد الفيسبوك ولذلك حوّله إلى عنوان يستطيع أي قارئ أن يفهمه، وهو عنوان يلم بجوانب الومضة أيضا ولكنه يبرز الموضوع مباشرة، ولا ضرر في ذلك: فمادام نص الومضة مكتملا في

حد ذاته، يحق للكاتب أن يضع أي عنوان يراه مناسبا لومضته، فالعنوان أولا وأخير يمثل وجهة نظر يمكننا أن ننظر من خلالها للنص الذي بين أيدينا. وهذا التغيير للعنوان يحيلنا إلى قضية أخرى في الومضة بوجه خاص والأدب المعاصر ككل بوجه عام، ألا وهي قضية استعمال الألفاظ القديمة أو الألفاظ التي تكاد تكون مهجورة في استعمالنا اللغوي المعاصر. الأدب بوجه عام يستلهم روح العصر المكتوب فيه وأحد جوانب هذه الروح اللغة المستعملة في هذا العصر. وبالتالي إذا كان عالم النص السردي تدور أحداثه في سياق معاصر، فلابد أن تمتثل لغة النص للغة المعاصرة ولا تلجأ إلى ألفاظ قديمة تضطر القارئ للبحث عن العلاقات التي يُنشئها اللفظ القديم عن طريق التناص مع العصر الذي كانت هذه الألفاظ القديمة تُستَعْمَل فيه، وعندما لا يجد القارئ تناصا مع ذلك العصر القديم قد ينشأ بينه وبين النص حاجز لغوي أو نفسي أو تواصلي وقد ينظر بناء على ذلك إلى كاتب النص على أنه منعزل في لغته عن الاستعمال اللغوي المعاصر أو أنه كاتب منغلق على نفسه من خلال هذه اللغة القديمة أو على أنه كاتب ينظر لمفردات الأدب نظرة معجمية متحجرة لدرجة أنه يُخرج الألفاظَ المهجورة من بطن المعجم مباشرة إلى الومضة. وفن الومضة بوجه عام حدثت في كتابته طفرة هائلة من خلال المجموعات المختلفة على الفيسبوك. ورواد الفيسبوك يتميزون بتنوعهم الهائل في الثقافة

والمقدرة اللغوية وعادات القراءة وبالتالي لابد أن تكون اللغة ومفرداتها مفهومة بأكبر قدر ممكن. فأي نص يعتمد أسلوبه على نوعية الجمهور المستهدَف من وراء كتابته: فالجمهور المستهدف من وراء كتابة كتاب مخصص للنظرية النقدية مثلا أقل بكثير من جمهور كتاب يشتمل على أقاصيص أو ومضات. فالنص الأدبي جمهوره أعرض ويمكن – على الأقل نظريا – أن يقرأه أي قارئ أيا كانت خلفيته المعرفية. وأنا شخصيا لا أميل إلى فكرة نخبوية الأدب، بمعنى أن الأدب نوع من أنواع الكتابة تستهدف جمهورا محددا يتسم بالثقافة والاطلاع والتذوق والإلمام بالأنواع الأدبية وتاريخ والآداب والفنون وما إلى ذلك. وأميل إلى جماهيرية الأدب، بمعنى أن أي نص أدبي لابد أن يكون صالحا لأن يقرأه أي قارئ يلم بمبادئ القراءة والكتابة وبالملامح العامة لثقافة اللغة المكتوب بها هذا النص. ودارت مناقشات على سنا الومضة القصصية في خلال شهر مايو 2014 يبدو أن العزابي كان يتابعها وربما رأى أنه من الصروري أن يتم تغيير عنوان هذه الومضة من "ديدن" إلى "ظلم".

يبني حسونة العزابي ومضته "ديدن" أو "ظلم" على التباين بين شخصية الرجل وشخصية المرأة هنا. وتتكون هذه الومضة من لقطتين تم الدمج بينهما في سياق واحد حتى يمكن للقارئ أن يقارن بينهما.

ويحقق العزابي الأثر الإجمالي للومضة من خلال هذا البناء المتميز للومضة الذي يركّب لقطتين تجمعان بين الشخصيتين ولكن تتغير الأفعال ردود الأفعال من لقطة لأخرى. تتكون اللقطة الأولى من فعلين: الفاعل الذي يقوم بفعل الغياب هو الرجل غير المذكورة صفته والفاعل الذي يقوم بفعل التماس الأعذار هو المرأة. وفي هذه اللقطة، نحن أمام شخصية غائبة ولا ندري سبب غيابها عن عالم المرأة هنا أو عن حياتها. وبالرغم من أن غيابه غير مبرر سرديا، تقوم المرأة بالتماس الأعذار – وليس عذرا واحدا – له، فهي تتفهم غيابه ولا تفسر هذا الغياب تفسيرا سلبيا أو تقوم باتهام الرجل باتهامات تجعل هذا الغياب جريمة أو تشكيكا. وهنا تظهر لنا شخصية المرأة – بالرغم من أنها غير مذكورة أيضا ولكن السياق يحدد هويتها – بملامحها المتمثلة في حبها لذلك الرجل الغائب وتفهمها لسبب غيابه حتى ولو كان القارئ لا يعرف هذا السبب، ولكن التفهم في حد ذاته يجعل السبب مفهوما بطريقة غير مباشرة ويلقي الضوء على شخصية هذه المرأة. وعندما ننتقل إلى اللقطة الثانية، نجد بها فعلين أيضا: فعل خاص بالرجل وفعل خاص بالمرأة، ولكن الراوي يقوم بتبديل ترتيب الفعلين هنا، فبدلا من إشارة الفعل الأول إلى الرجل والثاني إلى المرأة كما في اللقطة الأولى، يشير الفعل الأول إلى المرأة والفعل الثاني إلى الرجل. ففي مقابل غياب الرجل في اللقطة الأولى، نجد تأخر المرأة في اللقطة

الثانية، والتأخر أخف دلاليا ووطأة من الغياب، فالغياب قد يستمر لأيام ولشهور، أما التأخر فمداه ساعات لا أكثر وهو أولى بأن نلتمس لصاحبته العذر هنا، خاصة وأنها تلمست عدّة أعذار لغياب الرجل في اللقطة الأولى. ولكن هذا الرجل لا يلتمس لها عذرا واحدة. ومن الملاحظ هنا أن العزابي يستعمل الفعل "استضاف"، والاستضافة ليست مفروضة على من يقوم بها، وإنما هي فعل إرادي يقوم به المرء من تلقاء ذاته. وإذا كان الراوي استعمل "الأعذار" مفعولا للفعل التمست في اللقطة الأولى، نجد أنه يستعمل هنا ثلاث كلمات كاملة – "مجموعة من الأعذار" – مفعولا للفعل "استضاف" الذي يتساوى في عدد أحرفه مع الفعل "التمست". والزيادة في المبنى وعدد الكلمات هنا تقابلها زيادة في المعنى أيضا، وهي زيادة تدل على أن شكوك الرجل أكبر من أعذار المرة عددا وحضورا، وكأن الرجل ينظر إلى المرأة التي التمست له الأعذار من قبل نظرة شك وارتياب.

ومن الملاحظ أن هذه الومضة مكتوبة من منظور نسوي يسلط الضوء على وضع المرأة في مجتمعاتنا العربية ونظرة الرجل السلبية لها. ويُبرز العزابي ذك من خلال العنوانين اللذين وضعهما للومضة واحدا تلو الآخر. فالعنوان الأول "ديدن" يدل على أن عادة الرجل الشرقي أن ينظر للمرأة بارتياب. وهي نظرة نمطية تساوي بين جميع

النساء ولا تنظر إلى المرأة نظرة توفيها حقها. وقام العزابي في اللقطة الأولى من الومضة بتصوير المرأة هنا تصوير ينافي هذه الصورة النمطية وبالتالي يلقي ضوءًا عبثيا على التركيبة الهنية والأيديولوجية للرجل في اللقطة الثانية. أما العنوان الثاني "ظلم" فهو أكثر انخراطا من جانب المؤلف في موضوع ومضته وكأنه أحس بأن العنوان الأول قد يوحي بأنه من العادة – والعادة تصل في مجتمعاتنا الشرقية إلى مرتبة الشرع والقانون والحقيقية المسلَّم بها – قد يُفهم منه أن المرأة من الطبيعي أن تُثَار حولها الشكوك، ولذلك استقر الكاتب على عنوان "ظلم" لكي يؤكد الرسالة التي توصلها لنا الومضة مرتين: مرة من خلال النص الذي يلقي الضوء على عبثية تفكير الرجل ونظرته الجامدة نحو المرأة بغض النظر عن الموقف والملابسات، ومرة من خلال العنوان.

تتكون هذه الومضة من لقطتين كما أسلفنا، ومن الواضح أن هناك فاصلا زمنيا بين حدث اللقطة الأولى وحدث اللقطة الثانية. ويلقى ذلك الضوءَ على بنية الومضة ككل، سواء أكان ذلك على مستوى السرد أم توظيف الزمن الخاص بالحدث أم تركيب الومضة. فعلى مستوى السرد، تجمع هذه الومضة بين حدثين يتباعدان في الزمن وبالتالي لا تركز الومضة على لحظة زمنية واحدة كما هو شائع:

فالومضة يمكنها الجمع بين لحظتين ويتم هذا الجمع بناء على النظرة المقارنة التي تجعلنا ننظر لأحد الحدثين على ضوء الآخر، فالأثر الجمالي للحدث الثاني يتحقق من خلال مقارنته بالحدث الأول. أما على مستوى الزمن، فيمكن للومضة أن تغطي مساحة زمنية كبيرة ولكن من خلال الاختزال الذي يحذف التفاصيل الواقعة بين الحدثين ويكتفي بما هو دال في اللحظتين الزمنيتين. أما على مستوى تركيب الومضة، فيمكن للومضة أن تتكون من أكثر من لقطة وكأنها تسلط الضوء على لوحة تتكون من عدة أجزاء من خلال الاقتصار على الحد الأدنى من الحدث في كل جزء ولا يتم إيراد إلا التفاصيل الدالة الموحية التي تساهم في خلق وإبراز الأثر الجمالي الإجمالي للقطات عندما يتم وضعها بجانب بعضها البعض.

ثنائية الإغواء والذكريات: قراءة في ومضة هروب لحسونة العزابي

عباس طمبل، السودان

النص :هروب

أغراني انصياعُ القلمِ وبياضُ الأوراقِ ؛ رسمتُ ذكرياتي كما تمنيتُ أن تكون .

رسم لنا المبدع حسونة العزابي (أبو إبراهيم العزابي) ومضة قصصية بإحساس الفنان التشكيلي المرهف وباستخدام الألوان الزاهية التي زينت بيضاء أوراقة الناصعة بامواه الزنابق وحاول جاهدًا زخرفة ذكرياته بألوان متلألئة تجعلها كالفسيفساء الزاهية بلغة شعرية ابتعدت عن التقريرية والمباشرة وأتاح للقارئ فرصة مشاركته في التأويل والتجوال بخياله دون أن يحدد له من أي الزوايا يلج للنص دون أن يفقده خاصية الإدهاش والإلماح. صاغ لنا هذه الومضة الرمزية ذات الدلالات المتعددة و إلتى تحدث فيها بضمير المتكلم (الأنا) فقد صُنِفت الرؤية في ثلاثة أنواع منها رؤية داخلية وتتمثل الرؤية المكتوبة بضمير المتكلم والسيرة الذاتية . بالنظر إلى هذه الومضة من منظور داخلي نجد أن الجمل الفعلية في زمن الماضي (أغراني انصياعُ القلمِ وبياضُ الأوراقِ؛ رسمتُ ذكرياتي كما تمنيتُ أن تكون)

أعطت طابع توتر وحركة فاعلة جعلت الومضة تنطلق كالرصاصة نحو هدفها لتحقيق صفعة المفارقة وتعتبر من السمات المهمة التي تميز الومضة القصصية عن غيرها من الأنواع الأدبية الأخرى ، ولا يشترط في المفارقة استخدام الكلمة وضدها فقط أنما يمكن تحقيق مفارقة من سياق قصصي يعكس حالة اجتماعية معبرة منقولة كلقطتين من مشهد من وحى الحياة اليومية للراوي ،كما أراد الراوي هنا نقل لقطتين مختلفتين من مشاهد لشريط ذكرياته منذ طفولته إلى عمر ربما أمتد إلى سنين.

لذلك فقد شكل الإغراء العلامة الفارقة واللحظة الحاسمة إذ يعتبر الإغراء أو الإغواء هو جذب اهتمام الآخر لإطلاق المشاعر الداخلية لديه وتحريك وجدانه وهو الفن الفطري الذي تمتلكه المرأة. ربما شكل هذا الفعل دافع قوى للراوي وجعله ينصاع ويقدم فروض الولاء والطاعة لقلمه وساعده على ذلك بياض الأوراق اللامعة التي تشع نورًا وتمد يدها تطلب من قلمه التقدم نحوها دون توجس أو خوف لرسم ذكرياته . وتعتبر الذكريات ما يختزن أو يحفظ في ذاكرة الإنسان وهي إحدى قدرات الدماغ، وهي القدرة على تخزين المعلومات واسترجاعها. وتدرس الذاكرة في حقول علم النفس الإدراكي وعلم الأعصاب. وهناك عدة تصنيفات للذاكرة بناء على مدتها ، طبيعتها

واسترجاعها للحالات الشعورية. التي تعكس كل ما يختزنه الإنسان في عقله الباطن منذ مراحل طفولته التي تتيح للعقل تخزين مشاهد وأحداث لا يمكن أن تمحوها الشيخوخة وتقدم عمر الإنسان فكلما تقدم الإنسان في عمره فقد خاصية الذاكرة القوية.

لذلك نجد الراوي قد رسم ذكرياته كما تمناها أن تكون ر بما متحديًا كل قوانين الذاكرة إن كان ضعيفة وغير مساعدة في تذكاره بعكسه اللحظات السعيدة من مشاهد حياته ،بالطبع كل إنسان يتمنى أن يرسم ذكرياته على أبهى حال حتى إن كانت ذكريات أليمة بفقد أي عزيز ولد أو أخ أو أم أو كانت ذكريات تعرض حالة عاطفية فاشلة ،لذلك تلعب الأمنيات دور البطولة في حياة كل فرد لكن يمنع تحقيقها وترجمتها إلى واقع تداعيات كثيرة في حياة الإنسان تجعله غير قادر على تحقيق أمنياته وهنا يمكنني أن اطرح سؤال: لو أتيحت لكل شخص فرصة رسم ذكرياته في لوحة وتزيينها بأبهى الألوان وفتحت له نافذة لبيعها في أكبر متاحف العالم هل سيرسمها كما هي دون إضافة رتوش أو ظلال ، بكل ما تحمله من معاناة وألم وحزن. بالطبع لا أظنه يفعل ذلك بل يأمل في تزيين الصورة وتجميع كل لحظات جميلة رائعة في حياته كي تخرج في حلةً زاهيةً.

ويمكننا أن ننظر إلى الومضة من زاوية أخرى بالنظر إلى الراوي كونه عربي الأصل و تمنى أن تكون هذه الذكريات زاهية تجمل بياض الورق وهى ذكريات وطنه الأم ،أو وطنه العربي الكبير ويرنو إلى الخراب وحالات القتل والدمار الذي أصاب أجزاء كبيرة من وطننا العربي بعد ما كلنا في سالف العصر أمة فاعلة متقدمة .

وربما تحيلنا هذه الومضة القصصية إلى شخصية كانت تحمل ذكريات سالبة يريد الهروب منها وإن كان شخص ماكرًا مخادعًا يكذب على هذا وينصب على ذاك ، أو يخدع هذه المرأة وينفذ مخططه الإجرامي ضد تلك، وعندما تاب أغراه بياض صحيفة كالثوب الأبيض المنقى من الدنس، لذلك رسم ذكرياته كما تمنى أن تكون وتجاهل سواد ماضيه الملطخ بالذنوب والشوائب.

سيميائية العنوان:

ربما مهد لنا العنوان (هروب) الدخول إلى النص دون أن يشي لما في المتن . الهروب هنا يمثل هروب الإنسان من ذكريات سلبية أو صفات كان يتصف بها في ماضيه لذلك يريد الهروب من واقعها الأليم وعندما هم برسمها هرب ولم يكمل صورتها ،فكم من ذكريات نهرب منها وهى عبارة عن محطات قد تشكل منعطفا في حياة الفرد إن كان الهروب لا يمثل الحال الأمثل للنسيان أو عالج كوارث الماضي ،وقد

يحيل العنوان هروب الومضة إلى عدة دلالات ويفتح أبواب تأويلها دون حصرها في حيز ضيق، بصفته عنوان نكرة وقد يختلف البعض أو يتفق حول تعريف العناوين. ويشكل اختيار العنوان الهاجس الأكبر للكثير من كُتاب الومضة القصصية، نسبة لقصر نص الومضة لذلك يتطلب عدم العجلة في اختياره ويفضل البعض كتابة العنوان بعد الفراغ من صياغة النص.

حسونة العزابي (ليبيا)

18 ومضة قصصية

هروب

اختار الأمسَ خليلاً، تخلّى عنه الغد.

ضريبة

انقطعت الكهرباء.. فاكتشفوا أنهم أسرة.

تباطؤ

أدارتْ اللحظةُ لهما ظَهرها، فلم يجدا وقتاً للعتاب.

إسعاف

صرخةٌ مكتومة حملتْ أُكسير الحياةِ للحظةٍ تحتضر.

قهر

تعذَّر على لسانه الانطلاق، فأخذت عيناه زمام المبادرة.

لغة

استعصَى على الحروفِ أن تلتقي في كلمة، انسابت من المآقي فُرادى.

خذلان

أدمنَ الاختباءَ خلف صمتهِ، قرر الثورة، سلَّ لسانَه، وجده فاقداً للذاكرة.

سقف

أمطرتْ، هربَ من بيته بحثاً عن مأوى.

مأزق

فقدتْ الحمامةُ ذاكرتَها أثنا الطيران، جاء هبوطُها خَبْطَ عَشواء .

سلبية

عاش لامباليا، سُئل عن عُمرِه.. ضاعت منه الحروفُ والأرقام.

تطبّع

أمضى عمره جزءًا من قطيع.. انتخبوه راعياً.. وقف ليُلقي خطاب القسم.. مأمأ.

تطرف

كبَّرَ تكبيرةً لم يسمعها سواه.. جَزَّ عُنق الرهينة.. أمطرتْ السماءُ دمًا.

انغلاق

انقطعت الكهرباءُ عن المنابر.. عمَّ الظلامُ المدينة.

ضريبة

انتقلوا إلى بيتِهم الجديد، وجدوا كل شيء إلّا ذكرياتهم.

ظلم

غابَ ,التمستْ له الأعذار، تأخرتْ، استضافَ مجموعة من الشكوك.

ممثلة

أنهتْ مشهدَ الدعايةِ لغسولٍ يجعل الشَعرَ حريرياً؛ أسرعت لحجرتها لتخلع شعرها المستعار.

قتيل

أصرَّ إخوتُهُ على الدِيّة؛ صرختْ روحُهُ: "لا تمنحوهم شيئاً، فما كانوا يُطيقونَني."

مخاض

سَرَى الحنينُ في العروق؛ ضاقت به الشرايين؛ انفجرَ بوحاً مغموساً بدمِ الكلمات.

ومضات الأعضاء

ياسر رسلان

3 ومضات

جِيرة

رَتَقتْ جوعهم بخُيوط الحكايات، مزَّقتها روائح الجيران.

إيثار

وخزته في القلب دمعة، فأشهر في وجوههم ابتسامة.

حِقد

شاهدوه يُحلّق في السماء، قالوا أتعب رِقابنا.

حسونة العزابي

4 ومضات

ديدن

غابَ؛ التمستْ له الأعذار؛ تأخرتْ؛ استضاف مجموعةً من الشكوك.

ممثلة

أنهتْ مشهدَ الدعايةِ لغسولٍ يجعل الشَعرَ حريرياً ؛ أسرعت لحجرتها لتخلع شعرها المستعار.

قتيل

أصرَّ إخوتُهُ على الدِيّة ؛ صرختْ روحُهُ : " لا تمنحوهم شيئاً , فما كانوا يُطيقونَني"

سيرك

استغربَ الأسدُ مروّضَهُ المُرتبِك حينها ؛ هجم عليه يستكشفه ؛ مات بعده وفاءً.

جمال ال هاشم

6 ومضات

سباق

أراد سباق زمنه، أوقعته عواصف الحياة.

اقتراب

اقترب خريف عمري، تساقطت أوراقي، فأسرعت راكبا دائرة الحياة

تواعد

تواعدنا معها سويا، غابت في الأفق.

جريمة

تمادوا في إراقة دماء الأبرياء، طاردتهم اللعنة.

كاتب

كتب مقالا في الصحيفة، حرمه الحياة.

مؤرخ

كتب ماضي أجداده، فتضاربت الكلمات والأحداث.

نجيبة ارهوني لازعر

4 ومضات

عمال

في عيدهم الأممي، طالبوا بالزيادة في الأجور، زادوهم في الأسعار.

أبله

امتطى صهوة الزمان بدون لجام ، سقط في غيبوبة ولم يفق.

انتقام

حملها فوق ما تحتمل ، حملته هموم الدنيا.

انتهازي

لبت دعوته للعشاء، أدت ثمنه غاليا.

مجدي شكري

ومضتان

الاحتلال

ارتدى عباءة جده، فألقوا القبض عليه.

لغم

زرعوا الارض بالألغام، فاستأجروا العرب لثمنهم الزهيد.

طارق عثمان

3 ومضات

جائع

تعفنت كلمات الساسة في ثلاجة الانتظار؛ أكل المواطن نفسه.

انشطار

امتطى حروف الوطن مختالا؛ سقط في خواء جيبه.

انتخابات

تبارزوا بالأيديولوجيات؛ جحظ الفقر في العيون.

إيهاب عبد الله

4 ومضات

شراكة

اطفأت شوقه ؛ أنار حياتها.

لهفة

كلما ذُكر اسمها ؛ استنشق عبيرها و ارتوى.

وفاء

جلس فى اول مكان جمعهما ؛ مد ظله يده فأحتضنه.

تضحية

الهب ظهرها السوط ؛ عرت ما تبقى منه لما رأت الماء ينساب زلال.

سيد ماهر

11 ومضة

حب

صفعها ظلماً، خافت أن يجرحه قرطها.

سراب

كل ما نلته منها أحمر شفاه؛ دسته في قميصي وهجرت.

امتنان زوج

كلما غزا أنفاسه العبق من شفتيها، صار يردد أما بنعمة ربك فحدِّث.

وهم

رامت قطع نياط قلبي، فتبسمتُ، ومتى كنتِ فيه.

تواطُؤ

غلقت بوجهه الباب، أدخله الإطار خلسة.

نظرةٌ

انشغلتُ بعينيها، فقطعتْ نياط قلبي حتَّى سرقتْه.

طغيان

سحقوا أنامله، لم يصرخ؛ قبلاً بتروا لسانه.

دهاء

الكل يتمسك بمربعه، يواصل البيدق زحفه، يباغت الجميع، أصبح وزيرا.

مفارقات

وخزتهم الإنسانية؛ أطعموا اللص طعام كلبهم.

عجز

كثرت جرذان الوطن؛ أباحوا استيراد القطط.

ذنب

كلما تذكرتُ تلك الخطيئة تحسست ظهري.

هيفاء حماد

6 ومضات

عاشقة

لمعت صورته في عينيها؛ هطل في داخلها المطر.

طمأنينة

صرخت من الأعماق، غمرها سلام عجزت عقاقير الأرض منحها إياه.

حيرة

وجع الانتظار بدأ ينمو على ملامح وجهي، " هل سيأتي بصورة مختلفة."

وجع

صافحني مودعاً دون عناق، مخافة أن نبكي الوطن.

غيور

حاصرها بحبه، فقتل في قلبها مساحات الفرح.

فرح

رغم أنه أتى على أطراف أصابعه، استيقظت المآسي.

تريزا زكي

ومضتان

محراب

تسللت إلي أهازيج أحلامه، صفعني حارس أفكاره.

غرور

دار في فلك الأنا، لم يسمع غير صوته, سقط في هاوية الذات.

نجلاء نصير

عيد العمال

في عيد العمال أهدوه شهادة تقدير، فأمسك بمعدته الخاوية.

يحيى أبو عرندس

ومضتان

عُقدة

حاول فك عُقدتها، فكبلت حركته.

دكتاتور

خلا مقعده بعد رحيله، رفرفت روحه فوق المكان، أزهقتهم

.

بسمة العوني

وطن

طالب بحريته، باعوه في سوق الفتن.

خليفة أحميم

3 ومضات

ظُلْم

خَارَت قِوَى خَوَرِه عِنْد جَنَّات المَلِك فَحُكِمَ عَلَى شَبَحِه الرّشق بِقِشْرِ الثَّمَر.

جَميل

اعتنى بجدّته حتى الوفاة , احتفظَ بعكّازها و معزتها

شاهد

قَرأَ مَخاضَها فأنجبت كَاتبة , زَغردَت روح القلم.

كامل صلاح

6 ومضات

غياب

اشتدت برودتها لغيابه, غزلت من انتظارها معطفًا.

جوع

حرّكت القدر لأطفالها كذبًا, فملأت بطونهم بالوهم.

شوق

أخذوني طفلا؛ اشتدَّ عُودي، استعصى عليهم كَسْرُه؛ بضمَّةِ أُمِيٍّ كلُّ الحنينِ تكسَّرَ.

غريب

صفعته يد الغربة, ارتدت إليه ذاكرة الوطن.

شعب

عجز عن تغيير نفسه, غيّر الحاكم.

إحباط

تعاطف مع الطفل الجائع، فأشبَعه صورًا.

حسين الدبوس

3 ومضات

صبر

زرع دربها أشواكاً؛ انتعلت قلبها وأكملت المسير.

إطلاق سراح

فتحوا باب زنزانته؛ ليعيش في سجنٍ أكبر.

أسيرة

سارت والسياط تلسع ظهرها، فسار المجد خلفها.

أثير الغزي

4 ومضات

مؤرخ

كَتَبَ عن حياةِ جده؛ أكْثَرَ من استعمالِ الممحاة.

لقيط

علا مجده، لوّحوا له بالـ(D.N.A).

تقاليد

تزوجتْ ابن عمها؛ دخلتْ سنَّ اليأس.

خسارةٌ

خسرَتْ الشّركة؛ ربحَ رأسَ مالِ صديقه.

وليد البغدادي

إخوة يوسف

سمّى ابنــَهُ يوسُفَ ، فسارعَ أبناؤهُ إلى ردمِ البئر

مصطفى الشامي

حنين

أَدركتُ حَنينَهَا لِي ،فَأَهديْتُهَا قَلْبِيْ.

بسّام جميدة

5 ومضات

معاناة

تحسس جرحه، فأيقظ الألم.

خائن

باع الوطن، وجد نفسه في سوق النخاسة.

فضيحة

اتفقا أن ينسى كل منهما ماضيه، تشاجرا، فمزقا ستائر النسيان، ثم افترقا.

قهر

أتقلّبُ في حيرتي، يحصدُني نَوحُ المدينةِ البائسةِ، المُتْرَعةِ بأنفاس المقهورين.

حرباء

ركب زمنه، ولما انتهى، خلع ثوبه، وارتدى الزمن الجديد.

محمود كامل مصطفى

4 ومضات

تَفْوِيضٌ

لَمْ يَجِدْ مَالًا لِيُثْمِرَ أرْضَهُ، زَرَعَهَا صَبَّارًا ، تَسَابَقَتْ إلَيهِ شَرِكَاتُ الأدْوِيَةِ وَالعَقَاقِير.

انشطارٌ

دَمَعَتْ عُيُونُ النِّيلِ حَتَى انْفَطَرَتْ مَنَابِعُه.

عَادَةْ

انْسَكَبَتْ القَهْوَةُ عَلَى ملابسها ، فَأَرْسَلَتْها إلى قَارِئَةِ الفِنْجَانِ

فَاقَةْ

كَنَزَ المَالَ في بِطَانَةِ مِعْطَفِهْ ، سَاوَمَتْ عَلَيْهِ زَوْجَتُهُ ، بِبَعْضِ الأواني البِلاسْتِيكِيَة.

السيد عدنان مهدي

ومضتان

فرعون

تمدد في تابوته، سطع صولجانه، صدرت أوامر الكهنة أن اسجدوا ببركاته تنعموا.

سياسي

لم يشارك أقرانه لعبة الاختباء، وقف جانباً يراقبهم ، عرف أماكنهم.

أحمد جلال صالح

3 ومضات

وعود

انتخبوا عرقوب؛ انتظروا النفط يصير عسلا.

مجدب

أمطروه ثناء؛ أنبتت صلعته ريشا.

مهلكو النسل

طالبوه بالقناطير المقنطرة مهرا؛ منحهم بعض عنوستها ومضى.

حنان الجاي (حنان نصري)

ومضتان

تخوف

خاف تقدم العمر؛ تصابى.

تيهان

تاهت في صحراء حياتها, التقمتها رمالها المتحركة.

طه أحمد مكرم

ومضتان

خائفة هي

أفرغ لها قلبه؛ خافت أن تدخله.

مجنون

أعياه الحب؛ تقدم بطلب لمجمع اللغة العربية بحذف حرفي الحاء والباء.

سيد أبو عقيل

4 ومضات

إحساس

تبادلا النظرات، ساد الصمت المكان، احتضنها وبكي.

الغرف المغلقة

يحافظون على هيبتهم، يمتدحون حكمة قراراتهم، وبالدوائر المغلقة لا يشعرون بأنهم مخطئون.

كتاب الحياة

هجروا الكتاب، قصروه على المآتم، صار في أذهانهم كتابا للموت دون الحياة.

حالة خاصة

يعظهم بآيات النجاح، يصرون على خصوصية كل حالة، فيعلق حلمه إلى حين.

الحسين بري

5 ومضات

رسالة

مرروا رسائلهم السلبية، فعطلوا مجتمعهم.

غباء

دثرهم بلحاف الجهل، فرأوا صورته على القمر.

قلق

استبد به القلق، عانق طفولته، وجد ضالته في رحمها.

صراع

حياه بلغته، أصر الأخر ردها بلغته، نشب صراع بينهما.

ارتقاء

ارتقى بنفسه، نعتوه بالجنون.

منى صبري

5 ومضات

سَبيل

سألوا السجان عن حلمه، فأجاب: حرية!

عرافة

حدقت في قاع الفنجان؛ فأعماها الكذب.

تَجَلُّد

استَوحَشَت الظلم؛ أَلِفَت أسَرها.

إِجْحاف

غَلَّفَت أَحْزَانَها بقَهْقَهَة؛ رَجْموها بالخَبَل.

جَزَاء

راوغها بالشكوك؛ صادقت البُعْد.

نورا عيساوي

رقابة

تهاونوا في رقابة الأسعار؛ التهم الفقراء خيباتهم المتلاحقة.

محمد نبيل

ومضتان

احتيال

سرقَ أسماعهم، فأهدوه عقولهم.

جهل

تَعَلَّمَ الصَّيْدَ ليتصيد الأخطاء.

ناجي حماد

5 ومضات

صفقة

نفذ مهمته بنجاح، استلم تذكرته لجهنم.

وسواس

حدق في ظله ،بادله النظر، تأكدت لديه نظرية المؤامرة.

مسخ

ولغ فى الدم، فقد السمة البشرية.

تعفف

عضه الجوع، اقتات صبرا.

ضياع

استهدى بقرينه، ضل الطريق.

حسين عبد الجيد

ومضتان

لهيب

كلما اشتد لظى القلب؛ أطفأه شهد الرضاب.

وطن

تباينت الأفكار؛ فتناثرت الجثث أشلاء.

عصام الشريف

4 ومضات

مواساة

ربت علي كتفها، فانخلع قلبها.

غَنَمٌ ..غَنَمٌ..

ثلاثون عامًا أَحرسُ الغَنَمَ، أَلَمْ يَحنِ الوقتُ لآكلَ الغنمَ؟

اعتياد

وقف منتصب القامة معلنا للجمع نهاية الطاغية، تقدموا واحدا واحدا، يقبلون يده.

فراق

بعد القصف لمح ابنه وسط الجموع، احتضنه بقوة، ولنحيبه صوت يردده المدى.

صبري حسن

ومضتان

وطني

حلمت براية ترفرفُ فوق الجميعِ؛ أيقظتني دموع متفرقة.

مغتربٌ

كلما رسمت أهرامات ونيلا؛ تبللتِ الأوراق.

عبد السلام هلالي

غربال

عجزت القافلة عن مواصلة المسير، تحرك أصحابها بحثا عن كلاب تنبح.

حنان عثامنة

ومضتان

حصار

قرأني بشفافيةٍ؛ بعمقي غلّفتُهُ وأفكارَه بها.

ملآى

استنجدتْ حزنًا، بكل ما خُلقَ؛ لفظتِ البحارُ ماءها تبكيها...

خلف كمال

بخيل

أطل برأسه من النافذة؛ نقرته الطيور.

زلفى أشهبون

3 ومضات

وطن

حركه الحنين للعلم، وإلى الأمام واصل الهجر هربا من الأنين والألم.

منديل

لوَّح لها بالمنديل فرحا برؤيتها، ابتسمت معلنة خسارته.

صوم

اصطادته موائد عديدة، نذرا اختار الصوم حتى المغيب. فبات جائعا.

عباس طمبل

ومضتان

عَدَالَةٌ

رَسَمْتُ إِحْدَى زَوَايَا الْمُثَلَّثِ مُسْتَقِيمَةً، طَالَبَتْنِي الْأُخْرَيَانِ بِالْمُسَاوَاةِ.

نَابِغَةٌ

اعْتَلَى مِنَصَّةَ التَّتْوِيجِ، اسْتَعَاذَ بِاللَّهِ، فَغَابَ خُدَّامُهُ.

د. نجاة عمار

ألم

الرجل الذي صرخ من شوك الوردة ، لم ينتبه إلى ألمها وهو يقطفها.

ياسين خضر القيسي

6 ومضات

لص:

اعطيته قصتي لينقحها، نشرها باسمه.

مرايا:

لم ير نفسه في المرآة زمنا طويلا, صادف أنه شاهد وجهه ,قال: "أهذا أبي؟"

إرهابيون:

غرروا به, ذهب الى التهلكة.

وطن:

سرقوك يا وطني، بتنا جياعا.

أحاسيس:

ماتت أحاسيسه، أخرجته من حياتها.

عطش:

غادرني حبك، متّ عطشا.

نصير السماوي

5 ومضات

دموع أم

دموعها التي كانت تعجن بها الطحين , لم تشفع لها يوم أصبحَ رجلاً.

اعلان

للبيع : مكتبة شخصية؛ بأثاثها .. ما عدا القلم.

سياسي

قُبيل منتصف النهار, كان يخطب بالجماهير , فلدغه عقرب .. في منتصف النهار تماماً مات العقرب

الجود

حرث ألأرض وبذرها .. شح الماء .. سقاها بدمه.

أمة

جيلٌ يُسلم جيلاً بندقيةٌ وهزيمةٌ.

إحسان السباعي

ومضتان

كاتبة

من حصار سجاني انتفض قلم، بحروفه كسرت قضباني.

زوجة

اشتمت رائحة سكره، حجبت عنه أنوف بنيها.

عبد الرحيم سعد

ومضتان

متشدّد

أرغمها على ارتداء الحجاب، فعرّت رجولته.

حلم

علق أحلامه في الأفق، كرسوا جهودهم في اقتناصها.

سامح لطف الله

4 ومضات

مُطارد

أسرف في القتل، فأوى الي جبلٍ، أكله الذئب.

ثورة

خلعوا الطاغية، دققوا الاختيار، عاث فسادا.

تحدّي

راهن علي أولِ السباق، سبقه ظلُّه

شرنقة

تشرنقت حول بناتها، نَمَت للفراشات أجنحة.

أحلام قدور

مطلقة

ارتاحت من جلد زوجها، فرجمتها ألسن الناس.

عمرو بكري

ومضتان

تكبر

في التأني وجد طريقـــه، أصبحت السلحفاة تسخر منـــــــه!

تواطؤ

قـالت له وهو في ديار الغربـــــة: أنقـذني من أشواق الليـل، قام بإلقـــاء قصـتـه عليهـا.

عبد الحافظ الخالدي

4 ومضات

غربة

عاد إلى وطنه، قتلته غربة.

حب

أحب وطنه بعمق، قضى نحبه في زنزانة أعمق.

كلمة

توغل إلى روحها، تملكته شراهة.

غباوة

التمست منه دفئا، أوقد لها نارا.

عصام كباشي

ومضتان

وُد

نضب المداد، فيبس القرطاس.

تُبّع

ساروا خلفه، وقع، فوقعوا.