

مجلة سنا الومضة القصصية، العدد الرابع، سبتمبر 2014

مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الأولى

العدد الرابع، سبتمبر 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 الرابع، سبتمبر 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 الرابع (سبتمبر 2014)

م	العنوان	الكاتب	ص
1	هوامش على ومضة (حادثة) لعباس طمبل عبد الله الملك	د. بهاء مزيد	4
2	التمثيل الفني والتحرش البصري قراءة في ومضة "أمنية" لحيدر صديق	د. جمال الجزيري	6
3	نظرة سريعة على تطور الومضة القصصية في مجموعة "سنا الومضة القصصية"	عباس طمبل	13
4	الصراع اللغوي والتوتر الاجتماعي: قراءة في ومضة "صراع" للحسين بري	د. جمال الجزيري	21
5	نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة "دليل" لعصام الشريف	د. جمال الجزيري	26
6	قراءة في ومضة "طيبة" لحنان عثمانة	د. جمال الجزيري	33
7	قراءة سردية وبينية في ومضة "شيخ" لصبري حسن	د. جمال الجزيري	38
8	قراءة سردية في ومضة "أمية" لمحمد نبيل	د. جمال الجزيري	42

هوامش على ومضة (حادثة) لعباس طمبل عبد الله الملك

أ.د. بهاء الدين محمد مزيد

جامعة سوهاج، مصر

حادثة

رمقت هاتفًا ذكيًا بنظرة محرومة. وقعت في أسره. عزلها عن الناس واستعبدها.

ومضة جديدة من صفحة (سنا الومضة القصصية) الزاخرة. هذه المرة لعباس طمبل عبد الله الملك عنوانها "حادثة". نستطيع أن نقف على ما حدث بالنظر إلى ثلاثة مفاصل سردية هي "رمقت" و"وقعت" و"عزلها واستعبدها". في أول الأمر كانت المسرود عنها تملك قرارها وإرادتها، رغم حرمانها، كانت فاعلة في النحو وفي الحقيقة – "رمقت هاتفًا ذكيًا بنظرة محرومة"، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هي". وفي الرمق مداومة نظر ومتابعة واشتهاء، اشتها من يشرف على الموت يريد جرعة ماء.

وفي المرحلة التالية تصبح المسرود عنها فاعلة في النحو، ضحية في الحقيقة – "وقعت في أسره"، والهاء تعود على الهاتف الذكي – فهي من "تقع" والهاتف هو من "يأسرها"، وليس في الوقوع إرادة. هذه مرحلة

البين بين، مرحلة الانتقال من الإرادة مع الحرمان، إلى الإشباع مع العبودية والإدمان.

في النهاية تصبح المسرود عنها مفعولا بها، ضحية، في النحو وفي الحقيقة – "عزلها عن الناس واستعبدها"، والفاعل ضمير مستتر تقديره "هو" يعود على الهاتف الذكي، بينما تعود "ها" المتصلة في الفعلين على الضحية. "إنما يأكل الذئب الغنم الشاردة"، هكذا تعلمنا، وإنما تستعبد التقنية والفضاء السحري الافتراضي من يخلو واقعهم من أسباب البهجة والألفة.

يسير السرد - إذا - في اتجاهين: في جهة تفقد المسرود عنها إرادتها بالتدرج وفي الجهة الأخرى تزداد هيمنة الهاتف الذكي على حياتها – و"الهاتف الذكي" كناية عن كل مستحدثات التقنية وما نشأ عنها من عوالم افتراضية مرقمنة. الاستعباد نقيض الإرادة.

من الممكن أن نتصور حلقة مفقودة في الومضة، هي حلقة "امتلاك الهاتف" التي تقع بين نظرة الحرمان والوقوع في أسر الهاتف، ويمكن إلحاقها من جهة الإرادة والسيطرة على مجريات الأمور بالحلقة الأولى، حيث ما زالت الغائبة المسرود عنها في الومضة "تفعل" في النحو وفي الحقيقة. لا تنجم عن الحلقة المفقودة خسارة كبيرة، فهي معلومة من سياق السرد بالضرورة، وليس بمستغرب أن يستغني الكاتب عنها في ظل القيود التي تفرضها كتابة الومضة القصصية.

التمثيل الفني والتحرش البصري قراءة في ومضة "أمنية" لحيدر

صديق

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

أتناول في هذه المقالة القصيرة ومضة "أمنية" للقاص السوداني حيدر صديق تناولاً سردياً وتأويلياً. وها هو نص الومضة:

أمنية

رَسَمْتُهَا كَمَا أتمني.. خَرَجْتُ مِنَ اللوحة.. بعثرت الألوان إلا الأبيض.

تصوّر هذه الومضة حالة فنيّة، والراوي فيها فنان تشكيلي يجسّد لنا حالة من حالات الإبداع بالرسم. تبدأ الومضة بالتأكيد على أن ما يقوم به هذا الراوي فعلٌ إبداعي ليصرف النظر مثلاً عن أنه ينقل تجربة عن الواقع المعاش وليؤكد على الطابع الفني للتجربة القصصية هنا. وفعل الرسم الذي يؤكد الراوي يقترن بالتمني أو الصورة المثل التي يشتهيها الراوي للمرأة التي يرسمها. ومن الملاحظ أنه يرسمها من خياله، فلا توجد "موديل" مثلاً أمامه ويقوم برسم صورتها، وإنما يعتمد الرسم على التخيل: أي أن الرسام يجمع الملامح التي يتمناها في هذه المرأة المثل/الخيالية ثم ينقل هذه الملامح من مخيلته إلى اللوحة أمامه.

وعندما ننتقل إلى الحركة السردية التالية، نجد أن هذه المرأة التي تجسّد خياله خرجت إلى أرض الواقع، وكأن الفن يفارق الفنان أو يخرج عليه أو يتحرر من سطوة الفنان بمجرد الانتهاء من الرسم هنا. وفعل الخروج من اللوحة قد يخلق وشائج أو روابط بين الفن والواقع وربما يشير إلى إمكانية استمرار النص/اللوحة في الحياة بعيدا عن صاحبه/بعد موته. وربما يوحي أيضا بالخروج بمعنى التمرد والرفض للصورة التي تم تصويرها بها.

وعندما نتأمل الحركة السردية الأخيرة في هذه الومضة نجد أن المرأة التي خرجت من اللوحة تتمرد على هذه اللوحة وعلى طريقة تصويرها أو تمثيلها فنيا. والخروج من اللوحة تمرد على الإطار الذي يحصر المرأة في لوحة تجعلها بلا ذاتية ولا بد أن تكتفي بدور سلبي يتمثل في أن تكون موضعَ نظرٍ وفُرْجَةٍ واسترقاقِ نظرٍ وتلصصٍ وافتتانٍ شكلي وما إلى ذلك مما يحصر المرأة في إطار التثبيء والسلعة القابلة للاستهلاك ولو حتى على المستوى البصري. وأقصد بالتثبيء هنا أن تتحول هذه المرأة إلى شيء بلا ذات وبلا فاعلية وبلا حركة وبلا أفعال إيجابية وتكون مجرد لوحة جميلة/شيئا جميلا يمتّع نظرَ المشاهدِ أو المفتونِ أو المُعْجَبِ أو... وبعد هذا التمرد على الاحتباس داخل الإطار والحصر في طور السكون، تنتقل هذه المرأة تمردا إلى ثورة عارمة على الأدوات التي يستعملها هذا الفنان لتصويرها بهذه الصورة وحصرها في

هذا الإطار، فتقوم ببعثرة ألوان الرسام ولا تستبقي إلا لونا واحدا وهو اللون الأبيض. هل كانت الألوان التي تمت بعثرها توحى بالرغبة الجسدية والجانب الحسي مثلا كاللون الأحمر؟ بالخيالية والبعد عن الواقع كاللون البنفسجي؟ بالغموض والانغلاق والانطواء والظلام والتكلف كاللون الأسود؟ لا نستطيع أن نجيب على هذه الأسئلة. ولكن استبقاء هذه المرأة للون الأبيض الذي يرمز للعقلانية والصفاء والاتزان الفكري والتحدي والحيوية والوضوح والانفتاح والطهر والفضيلة يحيلنا بطريقة غير مباشرة إلى أن الألوان التي بعثرتها ترمز لنقيض كل هذه المعاني. ولا يوجد دليل في النص على أن الرسام استعمل اللون الأبيض في رسم هذه المرأة.

تثير هذه الومضة ثلاث قضايا نقدية وجمالية. القضية الأولى تتعلق بالمذهب النسوي بوجه عام وبعملية تمثيل أو تصوير المرأة بوجه خاص. من الواضح هنا - حتى بعيدا عن اسم الكاتب حيدر صدّيق - أن الكاتب رجل والراوي/الرسام رجل والشخصية التي يتم تصويرها أو تمثيلها فنيا امرأة. وأقصد بالتمثيل هنا طريقة التعبير عن فئة معينة من فئات المجتمع البشري أو غير البشري وتصويرها بصورة فنية قد تقترب من واقع هذه الفئة أو تبتعد عنه. ولا أقصد به طريقة الفن في المحاكاة التي تحدث عنها أفلاطون وأرسطو. الصورة التي يتم بها هنا تمثيل المرأة صورة نابغة من رأس الرجل وتخيلاته/أوهامه/أحلامه/نزواته عنها وحولها وإزائها.

والمرأة بالنسبة له أمنية. وحتى لو كانت الأماني جميلة، فهي في النهاية لا تمثل حقيقة المرأة ولا تجعل لها ذاتا أو فاعلية أو إرادة. وهي أمنية لا تقترب من الواقع ولا توفي المرأة حقها.

وهذه القصة تجرنا بدورها إلى قضية أخرى وهي مسألة الصدق النفسي الإنساني وليس مجرد الصدق النفسي. وأقصد بالصدق النفسي الإنساني أن يتم تصوير الشخصية بطريقة أقرب لروحها وتتسق مع ذات هذه الشخصية وليس مع ذات المبدع أيا كان. فالمختل عقليا على سبيل المثال صادق مع نفسه ولكنه ليس بالضرورة صادقا في الصورة التي يكونها عن الآخرين. فعندما نريد أن نكون صورة عن شخص ما، لا ينبغي علينا أن نُسقط انطباعاتنا أو أوهامنا أو آراءنا على هذه الشخصية ونعتقد أننا بذلك شكّلنا فكرة صادقة أو حقيقية عنها – وعلينا أن نفهم الإسقاط هنا بمفهومه في علم النفس بأن نقل انفعالاتنا ورغباتنا وتصوراتنا وصفاتنا إلى شخص آخر ونلصقها به. وإنما علينا أن نكون هذه الصورة أو الفكرة بناء على معطيات الشخصية الخاصة وصفاتها الراسخة فيها.

وهذه القضية تنقلنا بدورها إلى القضية الثالثة الخاصة بالتمثيل الفني بوجه عام والعلاقة بين الفن والواقع بوجه خاص. ربما كان تمرد المرأة في هذه اللوحة تمردا على طريقة تمثيل الراوي/الرسام لها، فهو لم يمثل واقعها أو يصور شخصيتها تصويرا يتسق مع حقيقتها، وإنما يصور ما

يريد منها أن تكونه، بمعنى أنه لا يرسم لنا صورة خارجية وداخلية لها تصوّر ظاهرها وباطنها من جسم وروح ونفس وذات وإنسانية وعقل، بل يرسم لها صورة خارجية تختلط برغباته وأوهامه عن المرأة ونظرته إليها: أي يرسمها من منظوره هو وليس من المنظور الذي تنظر به هي لنفسها. أي أن هذا الرسام ينقل المرأة من ذات فاعلة إلى مجرد موضوع قابل للنظر والتحرش البصري إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير.

يصوّر لنا حيدر صديق في هذه الومضة رساما لا يضع موضوعه نصب عينيه ولا يهتم بذاتية وفاعلية الشخصية التي يرسمها وبالتالي يبتعد عن واقع هذه الشخصية، وإنما يكتفي بتصويراته عن هذا الواقع وعن هذه المرأة وكأن المرأة لا يحق لها أن توجد إلا بالصورة المرتسمة في مخيلته. ويوظف الفانتازيا في جعل الشخصية تنمرد على إطار اللوحة وعلى الألوان التي يرسمها بها وعلى أدوات فنه ذاتها لتستبقي منها فقط ما يمثل طبيعتها تميلًا أقرب لواقعها.

هوامش على بنية الومضة

هذه الومضة مروية بضمير المتكلم في الزمن الماضي. وتشتمل على شخصيتين: شخصية الراوي المتكلم بالضرورة في أي ومضة مروية بضمير المتكلم، وشخصية المرأة المرسومة في اللوحة. في بداية الومضة توجد شخصية الراوي فقط، فضمير المفعول في الفعل "رسمتها" يشير إلى مجرد موضوع أو شيء أو امرأة تم رسمها وليس لها

وجود ذاتي، فهي مجرد شكل في اللوحة. ولذلك يكون الراوي هو الشخصية الوحيدة في هذه البداية الحديثة التي تبدأ بالفعل مباشرة وتدخل في الحدث دون مقدمات. ويحضر الراوي بقوة في هذه البداية من خلال فعلين: فعل يدل على القيام بشيء ما يتمثل في إنجاز عملية الرسم هنا، وهو فعل حدثٍ بالضرورة، والفعل "أتمنى" الذي لا يدل على حدث أو فعل وإنما على حالة تتمثل في التمني هنا، وهو تمنُّ يدل على رضى الفنان عن موضوع فنه وعن طريقة إتمامه وإنجازه بالصورة المبتغاة. باختصار، الراوي شخصية فعّالة لها وجودها وإنتاجها ولها قناعاتها الخاصة وطموحها الفني. وتقوم البداية السردية هنا بالتركيز على هذا الراوي وإبراز دوره وفاعليته وتظل الشخصية الأخرى في حالة كمون في هذه البداية، فهي مجرد مفعول بها وتمثل موضوعا من الموضوعات التي يرسمها الفنان. ويأتي باقي نص الومضة في مواجهة مباشرة مع هذه البداية، فشخصية الراوي تختفي تماما من الصورة وتكتفي بدور السرد، بل أن هذا السرد يتحوّل من سرد بضمير المتكلم إلى سرد بضمير الغائب عن المرأة التي تخرج من اللوحة وما تفعله ولا يوجد أي ضمير في باقي الومضة يدل على وجود الراوي أو دوره في الحدث، فهو يتحوّل إلى مجرد صوت سردي. وهذا التحول يصاحبه تحوّل في المنظور، فالبداية السردية الحديثة هنا مسرودة من منظور داخلي يكشف من خلاله الراوي رؤيته للوحة وانطباعه عنها وطريقة رسمه لها. أما باقي النص، فهو

مسرود بضمير الغائب ومن منظور خارجي على المرأة ينقل لنا ما تفعله بعالمه الفني. ونجد فيه فعلين أيضا، والفاعل فيهما هو المرأة التي كانت مجرد رسم من قبل، وها هي تكتسب ذاتية خاصة وفاعلية وتستحوذ على فعلين مثلما استحوذ الراوي على فعلين من قبل، الأمر الذي يدل على المساواة بينها وبين الفنان. كما أن هذين الفعلين فعلا حركة، فالخروج يدل على الانتقال والتحول هنا من موضوع إلى ذات، والبعثرة تدل على رفضها لرضى الفنان عن ذاته وللصورة التي رسمها لها بناء عن تصوراته وتخيلاته عنها وليس بناء على شخصيتها الحقيقية وسماتها الشخصية الأصيلة. وإذا كان الراوي استحوذ بفاعليته على جملة واحدة من جمل الومضة الثلاث، تستحوذ شخصية المرأة على جملتين منها وبالتالي يكون للأنثى مثل حظ الذكركين هنا.

نظرة سريعة على تطور الومضة القصصية في مجموعة "سنا

الومضة القصصية"

عباس طمبل (السودان)

سأتناول في هذه المقالة ومضتين قصصيتين من الومضات التي شاركت في المسابقة الأسبوعية الأولى التي أقامتها مجموعة سنا الومضة القصصية يوم 8/2/2014 للمقارنة بين الومضات القديمة التي نشرت بعد تأسيس المجموعة بوقت قصير (فلقد تم تأسيس مجموعة سنا الومضة القصصية في أواخر يناير 2014 على يد الأستاذ عصام الشريف والدكتور جمال الجزيري وشخصي المتواضع) وومضة حديثة نشرت في أواخر شهر يونيو على المجموعة، وهي ومضة "غباء" للكاتب السوري بسّام جميدة. وكان للورشة النقدية التي كانت المجموعة تعقدتها بانتظام أسبوعياً لمدة تجاوزت الشهرين دور كبير في بلورة رؤية المجموعة للومضة بوصفها ومضة قصصية تقوم على السرد الفني المكثف وتتميز عن المقولة والحكمة والتعليق والمثل وكذلك عن القصة القصيرة جداً، كما لعبت مجلة سنا الومضة القصصية الإلكترونية التي تم إصدار العدد الأول منها في فبراير 2014 قبل أن يكتمل مرور شهر واحد على إنشاء المجموعة دوراً كبيراً – مازالت تقوم به – في اتضاح معالم الومضة القصصية وتمييزها عن الأنواع الأدبية وغير الأدبية الأخرى التي تخطت المجموعات الأخرى بينهما بالرغم من أن هذه المجموعات مخصصة

للقصة الومضة أيضا. وسأبدأ بتناول الومضتين القديمتين وبعد ذلك أتناول
ومضة "غباء" لبسام جميلة.

كانت رؤية إدارة المجموعة وأعضائها للومضة القصصية تتجسد
في توظيف الفعل ورد الفعل استنادًا إلى ما كان يُنشر من آراء تعميمية
وغير منهجية في مقالات قصيرة من قبل على مواقع الكترونية، وكانت
هذه الآراء والمقالات تتحدث عن الومضة القصصية وتضع لها بعض
"الشروط" والمقومات من قبيل:

1/ التكتيف والتركيز اللذان يمثلان الاقتصاد في الكلمات والاكتفاء
بالقليل منها مما يفي بالغرض. فالومضة القصصية مكثفة جدًا، وخالية من
الزوائد والحشو الوصفي والاستطرادات و الانثيالات الواعية وغير
الواعية.

2/ المفارقة: إن "المفارقة خلاصة موازنة ومقارنة بين حالتين
يقدمهما الكاتب من تضاد واختلاف يُلفتان النظر، وليس بالضرورة أن
يكون ذلك معلناً، بل يمكن أن يُستشف من النص".

3/ الإيحاء: يفضي التكتيف الناجح إلى لغة مشعة بالإيحاءات
والدلالات فتكون رشيقة في إيصال المعنى والمضمون. والإيحاء هو "أن
تجعل قارئك يعرف ما تتحدث عنه - أو أن تقوده إلى الاعتقاد بأنه يعرف
عما تتحدث، من دون إعلامه ذلك بصورة مباشرة".

4/ الخاتمة المدهشة: وتشكل في الومضة القصصية الغاية والهدف، ولذلك فهي تختلف عن أساليب الخاتمة في القصة القصيرة التي من الممكن أن تكون واضحة، أو مرّمة ، أو مفتوحة على احتمالات كثيرة، أما في القصة القصيرة جدًا فإن الخاتمة فيها ليست وليدة السرد..

هذا كل ما قاله النقاد عن الومضة القصصية، واكتشفنا فيما بعد من خلال تعمقنا في مطالعة الدراسات النقدية التي تتكلم عن الومضة القصصية أنها دراسات مكتوبة في الأساس على القصة القصيرة جدا التي كانت تسمى أيضا "الومضة القصصية".

بالنظر إلي الومضة الأولى،

عاشق

(عشق القلم، قتلته الكلمات).

تتكون هذه الومضة من لقطتين اعتمد الراوي علي تغييب الفاعل في النص ولم يشر لهذا الفاعل حتى بضمير يعود على الشخصية، واعتمد علي جعل العنوان شخصية رئيسية، وهذا إخلال بوظائف العنوان في النص الأدبي، ففي نص الومضة لم يذكر الراوي شيئاً سوى أن هناك شخص عشق القلم، لكن لماذا عشق القلم؟ هل هو أديب ثائر مثلاً؟ هل هو محب لقول الحقيقة ويعشق قلمه الذي يقول الحق ويناضل به ضد طغيان ما؟ أم هل هو شاعر عاشق ومحب لقلمه الذي يتغزل به فقط دون أن

يسعي لتحقيق غرض آخر؟ من هذا العاشق؟ كل هذه الأسئلة تدور في ذهن القارئ حينما يصل لشق المفارقة: قتلته الكلمات. لماذا قتلته هذه الكلمات؟ هل كل عاشق لقلمه يجب أن تقتله الكلمات؟ فالومضة بهذا الشكل معمّمة ولا تحدد أسباب عشق الشخصية لذلك، الأمر الذي يدخل القارئ في طور التخمين ويجعل النص عبارة عن لغز تعبير لغوي مسطّح. وحتى لو كانت الومضة هكذا (عشق عاشق قلمه، فقتلته الكلمات) وكان العنوان أي كلمة أخرى، لن يتغيّر شيء فيما يتعلق بتكنيك الومضة وتوسيع زاوية الحدث وتقديم نص متكامل من حيث السياق السردي يعطي معنى مفيدا دون أن يقول القارئ ماذا بعد أن قتلته الكلمات؟

المدى الزمني في هذا النص قد يمتد إلى فترة ما بين عشقه لقلمه وموته برد فعل الكلمات. قد تكون كلمات محرّم علي الكاتب قولها كسياسة التعقيم الإعلامي وعدم حرية التعبير مثلاً؟ مكان الحدث غير مذكور في النص ولا نعلم أين قتلت الكلمات هذا العاشق؟ وما هو السبب الذي جعل الكلمات تقتل هذا العاشق؟ أظن أن الإجابة الشديدة تُدخل نص الومضة في طور التخمين. وزمن الحدث هنا الزمن الماضي. وعنوان الومضة (عاشق) قد يحيل النص إلي أن هذا العاشق ربما يكون كاتباً؟ لكن بشكل عام هل في أي مجتمع يؤدي عشق القلم إلي هذه النتيجة: أن تقتله الكلمات؟ لا أظن ذلك.

جاحد

سكنه الطمع؛ فهجره اليقين.

نجد البداية السردية لهذا النص أفضل قليلاً عن النص السابق، إذ بدأ بالفعل الماضي "سكن" وعاد الضمير هاء للمفعول والفاعل موجود وهو الطمع. وفي الحركة السردية الثانية، استعمل الكاتب الفاصلة المنقوطة والفاء السببية اللتين يؤديان نفس الغرض، ولذا ينبغي الاستغناء عن واحدة واستخدام الأخرى. الفعل الماضي "هجره اليقين": هذا النص يعتمد علي الفعل ورد الفعل في الصياغة دون أن يوضح الراوي لماذا سكن الطمع هذا الجاحد؟ بل ذكر لنا سمة من سماته وهو الطمع في النص وفي الشق الثاني نجد أنه من الطبيعي لو سكنك الطمع أن يهجر اليقين والإيمان بما يقسمه الله لك من زرق، فكل طماع يتمنى أن يتغول علي رزق غيره من الناس، ويسعي إلي ذلك بشتى السبل غير المشروعة.

بالنسبة للمدى الزمني، قد يمتد الزمن في هذا النص إلي فترة زمنية ليست بالقصيرة ما بين سكن الطمع في نفس الفاعل وهجر اليقين له ونزع الإيمان من قلبه حتى يتغلغل الطمع داخل نفسه ويؤدي إلي تهجير اليقين من قلبه. ومكان الحدث غير مذكور في النص. وأما بالنسبة لزمن الحدث فهو الزمن الماضي. وعنوان هذه الومضة "جاحد" استخدم كسابقه شخصية رئيسية وتم تغييبها في المتن. وفي هذا كما ذكرنا أعلاه إخلال بوظائف العنوان في النصوص الأدبية، فقد كان معظم الكُتاب في تلك

الفترة متأثرين بالتجربة التي تقرن الومضة بأدب التوقيعات ولا تشترط كثيراً توافر الجوانب الأساسية واكتمال النص بعناصره الأساسية بوصفه قصة ومضة بحيث يفهم النص بعيداً عن عنوانه.

وبعد فترة من تأسيسنا للمجموعة ومن خلال عدة ورش نقدية تطورت رؤيتنا للقصة الومضة، واتضح ذلك جلياً في كتابات أعضاء المجموعة وترجمتهم لهذه الأفكار في نصوصهم المنشورة حديثاً كالأستاذ بسام جميدة الكاتب السوري والصحفي الرياضي، كما في ومضته "غباء" التي سأقوم بقراءتها أدناه.

وأقترح الدكتور جمال الجزيري زيادة الحد الأدنى لقبول نشر الومضات إلي ثمان كلمات كي يتسع المجال للسرد القصصي، وبالتالي يضطر الكاتب إلي استيفاء عناصر الومضة القصصية بوصفها نصاً سردياً قصصياً يمثل مرحلة تالية للقصة القصيرة جداً على مسار التكثيف الفني الموحى والبدال بحيث يصير نص الومضة مكتملاً سردياً وقابلاً للبقاء والتأويل المتناسك بعيداً عن عنوانه وبعيداً عن الحكم والأقوال والتلخيص والتعليق، وبحيث تتضح سمات الشخصية في النص وكذلك طبيعة الحدث.

غباء

كان يُعلق لمنافسة بين ذوي الاحتياجات الخاصة ردد: "أتمنى أن تتسع قاعدة اللعبة وتكبر"!!

الحركة السردية: بدأ الراوي بالفعل الماضي "كان يعلق". هنا الشخصية الرئيسية أو الفاعل غير مذكور في النص لكن نستشف من خلال السياق السردى أنه مذيع يعمل لدى قناة رياضية يعلق علي مباراة في منافسة ما لذوي الاحتياجات الخاصة، نستشف من سياق النص أيضا أنه من نوعية المعلقين الذين يعتمدون علي الثرثرة وكثرة الكلام والخروج خارج إطار الموضوع الرئيسي كنوع من محاولة الاستطراف علي من يتابعون هذه الفعاليات. وفي كثيرٍ من الأحيان، نجد أن الطابع المميز للمذيع العربي يتمثل في كثرة الثرثرة، وهو ما نجده في شق المفارقة. وتتخذ المفارقة هنا شكلَ المفارقة القولية ذات الطابع الساخر من حال الوسط الرياضي الذي ينتمي له المؤلف بوصفه صحفياً رياضياً سورياً.

وأمنية الشخصية أن تتسع قاعدة منافسة المعاقين تدل على أنه يتمنى أن يصبح كل ممارس لهذه الرياضة معاقاً، الأمر الذي يدل على أن الكثيرين من المعلقين عند انفعالهم مع حدث ما تكثر نسبة وقوعهم في الخطأ، وربما تأخذنا هذه الومضة للاختيار الخاطئ في معظم وسائل الإعلام التي تعتمد فيها الاختيارات علي الوساطة والمجاملات دون الاحتكام للموهبة التي تساعد المؤدي في تطوير مهاراته سريعاً حتى وإن كان لا يمتلك الخبرة الكافية.

المدى الزمني في هذه النص ربما استمر للحظات حين ردد هذا القول ولو أتاحت له الفرصة لتدارك الخطأ واعتذر عنه. الشخصية

معلومة في النص، وكذلك مكان الحدث معلوم، وهو مكان إقامة منافسات للمعاقين في الملعب المخصص لذلك دون تحديد مكانه الجغرافي، ولا يهم هذا التحديد. وزمن الحدث هو الزمن الماضي غير المحدد. أما أسلوب السرد فيتم سرد هذه الومضة من خلال راو غير مشارك يستعمل ضمير الغائب المفرد. الشخصية هنا غير مذكورة بشكل واضح في النص، لكن يستشف أنه معلق رياضي والشخصية المساعدة تتمثل في ذوي الاحتياجات الخاصة الذين يتم تقديمهم على أنهم فريق لا يتميزون عن بعضهم البعض. العنوان "غباء" يجسد مدي المشاكل التي يسببها سوء الاختيارات، فأحيانا نجد أن الثرثرة الكثيرة توقع المعلقين في أخطاء كبيرة ربما عن غير قصد، لكنها تحسب عليهم.

الصراع اللغوي والتوتر الاجتماعي: قراءة في ومضة "صراع"

للحسين بري

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

لا يقتصر الصراع اللغوي على الصراع بين اللغات المختلفة التي قد تسعى إحداها للسيطرة على الأخرى أو فرض هيمنتها عليها أو غزوها وإفقادها هويتها أو إخراجها عن عزلتها أو إنزالها إلى مرتبة اللغة غير الرسمية، كأن تكون اللغة الرسمية المستعملة في مؤسسات الدولة مثلا لغة ما وتكون اللغة الجارية على ألسنة الناس لغة أخرى. فهذا الصراع موجود داخل اللغة الواحدة بين اللهجات المختلفة على سبيل المثال – ولا تقتصر اللهجات على الدول، وإنما توجد داخل الدولة الواحدة وتقترب هنا بالكلية أكثر، مثلما يحدث لشخص ريفي من الصعيد أو الوجه البحري مثلا في مصر ينتقل للقاهرة وينشأ داخله صراع بين استعمال لكانته الريفية واستعمال الكنة القاهرية. وقد يدل هذا الصراع على الشد والجذب بين مراكز القوى اللغوية – إذا جاز لنا استعمال مثل هذا التعبير – كأن يكون بين شخصين ينتميان لدائرتين مختلفتين من دوائر مستعملي اللغة، مثلما بين "مثقّف" و"غير مثقّف". ونقول في مصر مثلا: "النبي" عربي" أو "كلمني بالعربي" عندما يستعمل الشخص الذي أمامنا لغة عربية صعبة الفهم أو يستعمل مفردات لغوية لا تشيع في اللهجة المصرية أو

يستعمل لغة تجريدية لا تتماس مع الواقع والموقف الذي يدور فيه الكلام. كان لابد من كتابة هذه المقدمة الطويلة نوعا على دراسة تتناول ومضة قصصية واحدة، واستدعت هذه الومضة كتابة هذه المقدمة، لأن القاص المغربي الحسين بري يوظف هذا الصراع توظيفا جيدا في ومضته ويجعل عنوانها "صراع" للتأكيد على هذا النوع من الصراع الذي يتجلى بقوة في نص الومضة. وها هو نص الومضة:

صراع

حيّاه بلغته، أصرّ الآخر ردها بلغته، نشب صراع بينهما.

تجسد هذه الومضة الصراع اللغوي كواقع اجتماعي وثقافي في حياتنا. ولا يقتصر مفهوم اللغة هنا على لغتين مختلفتين كاللغة العربية والإنجليزية مثلا، بل قد تشمل طرق التعبير المختلفة داخل اللغة الواحدة، كأن يكون الشخصان في الومضة هنا ينتميان إلى ديانتين مختلفتين ويستعملان نفس اللغة وينتميان لنفس الأرض والوطن، أو أن يكونا من خلفيتين ثقافيتين واجتماعيتين مختلفتين كساكن الريف وساكن المدينة مثلا، أو يكونا ينتميان لتيارات فكرية أو حزبية مختلفة لكل منها أيديولوجيته المغايرة لأيديولوجية الآخر، وما إلى ذلك، مثل "السلام عليكم، - صباح النور". "صباح الخير يا رفيق، - السلام عليكم يا عبد". "العواف، - وعليكم السلام ورحمة الله وبركاته". " - Bonjour – العواف يا أختي". " - عمت صباحا، - صباح الخير". وي كل هذه الأنواع

من التحية، يستعمل الطرف الأول طريقته المعتادة في التعبير عن التحية، ويشعر الطرف الثاني بأن هذه الطريقة في التعبير غير مناسبة لو أو تنتقص من طريقته الخاصة في التعبير أو يشعر بأن الطرف الأول يحتقره أو يريد أن يفرض عليه تحية معينة ويلفت انتباهه بطريقة غير مباشرة إلى أنه يتميز عنه دينيا أو اجتماعيا أو ثقافيا وما إلى ذلك.

تبدأ الومضة بالشخص الأول الذي يلقي التحية على الشخص الثاني ويستعمل في هذه التحية طريقته وصيغته الخاصة في إلقائها. ويبدو أن الطرف الثاني لا يستسيغ هذه التحية أو أنه يرى فيها إهانة أو تجريحا أو تقييلا من قدره أو تهكما عليه وما إلى ذلك من تفسيرات، ويتضح ذلك من الفعل "أصر" الذي يوحي بأن الشخص الثاني يستعمل أسلوبه الخاص في الرد على التحية كنوع من أنواع مقاومة هيمنة الشخص الأول أو تسلطه أو وقاحته أو تقهّره وفذاكته أو تعالمه، بحيث يستخدم الشخص الثاني اللغة بطريقة تسلط الضوء على وجوده اللغوي وهويته التعبيرية وأعرافه الاجتماعية التي يلتزم بها في التحية والرد عليها.

وتأتي نهاية الومضة لتسلط الضوء سياقيا على الصراع المذكور في العنوان وفي متن الومضة ذاتها. فالصراع اللغوي يتحول إلى صراع حقيقي ربما يصل إلى الشجار والقتال. وتسلط هذه الومضة على اللغة بوصفها قوة لفظية يمكنها أن تتحول إلى قوة حقيقية. فكما أن القوة الحقيقية يمكنها أن تتحول إلى قوة لفظية كما نرى مثلا في خطابات قادة الدول

الكبرى وطريقة مخاطبتها للدول الصغرى وتعليقها ببيانات سياسية على أوضاع لا تمت لها بشيء في دول أخرى أضعف منها، يتحوّل التوتر اللغوي بين الشخصيتين في هذه الومضة وما ينتج عنه من صراعات قوى اجتماعية وثقافية ودينية إلى صراع يستعرض القوى البدنية بينهما ومحاولة كلاهما التغلب البدني على الآخر كي يثبت له أن الصراع اللغوي لا ينحصر في استعمال الكلمات وإنما لا بد من برهنته على أرض الواقع بصراع حقيقي.

وعندما نتأمل هذه الومضة الرائعة والمتميزة فنيا نجد أنها تخلو من المفارقة بالمعنى المألوف الذي يريد النقاد أن يفرضوه على كل الومضات وأن يلزموا كتّاب الومضة بالمفارقة كتقنية أساسية من تقنيات فن الومضة. فهذه الومضة تثبت لنا أن المفارقة ليست تقنية لازمة في الومضة، فهي قد تتحقق في ومضات يستلزمها سياقها وقد لا تتحقق في ومضات أخرى لا يقوم سياقها على فكرة المفارقة أو يتخذها لبنة من لبنات بناء الومضة ومعمارها الفني.

والمدى الزمني في هذه الومضة قصير جدا يتمثل في الزمن الممتد ما بين التحية وردّها بلغة/لكنة/لهجة مختلفة وبداية الصراع. وتشتمل هذه الومضة على شخصيتين يمثلان طرفي الصراع اللغوي هنا. ولا يذكر الراوي هاتين الشخصيتين، وليس في حاجة لأن يذكرهما، لأنهما موجودان في الومضة بصفتهما اللغوية وكون كل منهما يستعمل لغة

مختلفة عن الآخر أو بالأحرى أسلوبا مختلفا في التحيّة. وبداية الومضة بداية حديثيّة: فبالرغم من أن الفعل "حيّاه" يدل على مجرد قول وليس حدثا في حد ذاته، نعتبره فعلا حدثيا لسببين: يتمثّل السبب الأول في أن هذا الفعل فعل من أفعال الأداء performatives التي تهدف لأداء فعل معيّن وهو تحقق مضمون التحية – الخير، السلام، العطر، الخ – في حياة من يتلقى التحية، ويتمثّل السبب الثاني في أن هذا الفعل بما يشمله يتسبب في الصراع وفي الحدث الذي تجسده الومضة. ونهاية الومضة نهاية مفتوحة، بمعنى أنها تمثّل ذروة الصراع اللغوي الذي تحول من قول إلى فعل تتركه الومضة مفتوحا ولا تحدد نتيجته. وعنوان الومضة مستقل عن نصّها بنائيا، بمعنى أن الصراع متجسّد بالفعل لفظا ومعنى وحدثا في الومضة ذاته، ومن هنا يكتمل نص الومضة بعيدا عن العنوان ويأتي العنوان لاحقا – بعد اكتمال النص – ليقوم بإبراز أهم سمة فيه وهي الصراع اللغوي والبدني الذي يدور بين الشخصيتين.

نموذج للقراءة النقدية للومضة القصصية: قراءة في ومضة

"دليل" لعصام الشريف

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأحاول في هذه القراءة البطيئة أن أتناول ومضة "دليل" لعصام الشريف من كافة الجوانب الممكنة بحيث تكون نموذجاً في تحليل الومضات وقراءتها نقدياً، وإذا ما تراكم لدينا عدد كبير من مثل هذه القراءات يمكننا أن نؤسس نقدياً لفن الومضة ككل. وسأتناول هذه الومضة من عدة زوايا أعتقد أنها لا بد من مناقشتها بالتفصيل في كل الومضات حتى نتوصل إلى جماليات فن الومضة بوجه عام: تأويل الومضة تأويلاً يساعدنا فيما بعد في النظر إلى عناصر الومضة على ضوءه؛ المدى الزمني للومضة وأقصد به مدى اتساع أو ضيق الحدث زمنياً وهل يمثل لحظة واحدة أم أنه ممتد في الزمان؛ مكان الحدث؛ أسلوب السرد؛ بداية النص؛ نهاية النص؛ شخصيات الومضة؛ التناص (إن وُجد). وها هو نص الومضة:

دليل

بين حائط الصّدِّ وأقدامِي انكسرَ ظلي، يَمَمْتُ وَجْهِي شَطْرَكَ.

ومضة رمزية قد يصعب فهمها لأول وهلة، وسأحاول هنا أن أستوعب عناصرها. تبدأ الومضة بتحديد نوع ما من أنواع المكان: هناك حائط صد وهناك أقدام الراوي وما بينهما ينكسر ظل الراوي. بالرغم من عدم تحديد ملامح حائط الصد، يمكننا أن نقرأه على ضوء الأقدام أو لا بوصفه يمنعها من أن تكمل سيرها نحو الهدف الذي يسعى الراوي للوصول إليه. ويمكننا أن نقرأه أيضا على ضوء المخاطبة التي يستهدف الراوي الوصول إليها في نهاية الومضة. إذن حائط الصد يمنع الراوي من أن يحقق هدفه ومن الوصول إلى المخاطبة التي قد تكون الوطن أو المحبوبة أو أي قيمة إنسانية مفضلة لديه أو ذاته أو... وفكرة انكسار الظل في حد ذاتها توحى بأن عائقا ما أو قوة ما أدت إلى انكساره بالرغم من أن الفعل "انكسر" ليس مبنيا للمجهول والظل فاعل هنا، ولكنها فاعلية مسلوبة على أي حال، فهو مفعول به بالرغم من وجوده في الومضة كفاعل، إذ أنه هو الذي يقع عليه الانكسار. والأقدام ذاتها ترمز للخطوات التي ترمز بدورها لمسيرة الإنسان على الأرض أو رحلته الحياتية، وبالتالي انكسار الظل يمثل عثرة في هذه الرحلة أو مرحلة تخبط أو اغتراب للراوي عن ذاته. وهنا يمكننا النظر إلى حائط الصد على أنه صد للراوي عن الخطأ أو عن ارتكاب شيء قد يفتك به هو شخصيا ويقضي على ذاتيته. ومن هنا يمكننا أن نوّوّل نهاية الومضة على أن الراوي يتجه نحو ذاته أو نحو ما يحققها ويجعلها ذاتا فاعلة في الزمان والمكان.

ونعود مرة أخرى إلى حائط الصد ويمكننا أن ننظر إليه في ضوء كل هذا على أنه تنبيه للذات أو صحوة ضمير أو يقظة تلفته إلى ما فاته أو إلى ضرورة أن تغير قدماه مسارهما. وهنا يأتي العنوان بوصفه زاوية تلقي الضوء على تأويل من تأويلات ذلك النص المكتمل في حد ذاته. الدليل مرشد وهادٍ، وقد يشير هنا إلى حائط الصد أو انكسار الظل أو المخاطبة وكلها إشارات جائزة نصياً. فلو أشار إلى حائط الصد أو انكسار الظل، يمكننا أن ننظر إليه باعتباره إشارة تنبه الراوي إلى ضرورة مراجعة خطواته. ولو أشار إلى المخاطبة، تكون هي الدليل الذي يُخرج الراوي من عثرته ويصحح مساره.

تشتمل الومضة على ثلاثة ضمائر ملكية تعود على الراوي المتكلم وضمير ملكية واحد يعود على المخاطبة، الأمر الذي يوحي بطغيان حضور الذات على الومضة، ولكن إنهاء الومضة بضمير المخاطب في "شترك" يوحي أيضاً بأن المستقبل أو الحدث المفتوح هنا سيكون لهذه المخاطبة دوراً أكبر فيه وفي تصحيح مسار الذات. وتشتمل الومضة على فعلين: الفعل انكسر الذي أشرنا من قبل إلى أنه يحمل فاعلية ظاهرية ويدل حقيقة على كون الذات مستقبلة للانكسار ومفعولاً بها ويأتي هذا الفعل أولاً. أما الفعل الثاني فهو "يممت" الذي يكون فيه الراوي فاعلاً حقيقياً وإيجابياً يتخذ خطوات ملموسة نحو الوصول إلى مبتغاه أو الاقتران

والالتحام بالمخاطبة هنا بغية تلافي ما أدى إلى انكسار ظله واغترابه عن نفسه.

بالنسبة للمدى الزمني في هذه الومضة، تركز الومضة على لحظة زمنية واحدة تتمثل في انكسار ظل الراوي وما يقوم به من فعل لكي يصحح المسار الذي أدى إلى انكسار هذا الظل. أولاً ينكسر الظل، ثم يفكر الراوي سريعاً في الأسباب التي أدت إلى انكسار ظله، ويقرر على الفور أن يتوجه نحو المخاطبة كي يتجنب انكسار ظله مرة أخرى.

بالنسبة لأسلوب السرد، الومضة مروية بضمير المتكلم المفرد. واستعمال هذا الضمير في السرد يعطي للموقف خصوصية التجسيد وتحديد دلالة النص بالرغم من انفتاح هذه الدلالة، فالنص هنا نص مفتوح لا يتم غلقه بدلالة حاسمة، ولكن الموقف الشخصي لراوي يكون حاضراً بذاته من خلال ضمير المتكلم يُدخل النص في نطاق التخصيص بعيداً عن التعميم وما يشتمل عليه هذا التعميم من تعليق، فنحن هنا أمام موقف محدد لشخصية محددة تسلط الضوء على حدث وحيد. واستعمال هذا الأسلوب في السرد يحمل العبارات بذاتية فنية ويثري التعبيرات المستعملة لنقل الحدث، وأقصد بالذاتية الفنية أن انكسار الظل وحائط الصد والأقدام والوجه وكل ما في الومضة يكتسب قيمة مضافة بحضور الراوي الذي يسرد حدثاً شخصياً ويفتح الومضة على الرمز والتأويل دون أن يسقط في هوة التعميم. فلو كانت الومضة بضمير الغائب مثلاً، سننظر إلى انكسار

الظل نظرة حرفية تستحضر الشمس التي وراء الشخصية وينكسر هذا
الظل بالفعل على حائط الصد الذي سيكون حرفيا أيضا، وهكذا.

بالنسبة لمكان الحدث، يوجد مكانان هنا: مكان رئيسي وهو الذي
يدور فيه الحدث عند حائط الصد ومكان محتمل في المستقبل وهو الاتجاه
الذي سيقود الراوي للوصول إلى وجهته التي رأى في الاتجاه نحوها حلا
لمعالجة انكسار الظل ومنع تكرار ذلك الانكسار. وبداية الومضة بداية
ظرفية، وكذلك نهايتها ظرفية أيضا. فتبدأ بظرف مكان وتنتهي بظرف
مكان. ظرف المكان الذي ببداية الومضة يدل على الانحصار بين شيئين
أو موضعين وهما الأقدام وحائط الصد هنا، وهما موضعان أحدهما يدل
على الحركة – الأقدام – ولكنها حركة متوقفة أو موقوفة مؤقتا وثانيهما
يدل على السكون والانسداد، الأمر الذي قد يوحي بأن الراوي محصور أو
مسجون بين هذين الموضعين. أما بالنسبة للمكان الذي بنهاية الومضة،
فهو مكان اتجاهي – إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير – بمعنى أنه مكان
يدل على اتجاه مفتوح ويمثل خروجاً للذات من حالة الانسداد أو التوقف
التي ببداية الومضة وحلا للمأزق الموجودة فيه.

وبالنسبة لبداية الومضة، هي بداية ظرفية، والبداية الظرفية قد تدل
على المكان أو الزمان أو كليهما معا. وفي ومضة "دليل" هي بداية
ظرفية مكانية تقدّم لنا المكان الذي يدور فيه الحدث وتجسد لنا حالة
التوقف والتعثر والانسداد التي وصل إليها الراوي.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية ظرفية مكانية أيضا ولكنها مفتحة على آفاق جديدة ينطلق فيها الراوي ليتخلص من المأزق الذي أدى به إلى انكسار ظله، ويوحى الظرف بالامتداد الذي سيتخذه الحدث فيما بعد، وهي نهاية تفتح آفاق التأويل وآفاق سير الحدث أيضا.

بالنسبة لشخصيات الومضة، هناك شخصيتان فقط، شخصية الراوي الذي يحضر في المشهد من بدايته النصية لنهايته النصية، ومن الأرجح أنه سيواصل حضوره في الامتداد الذي توحى به النهاية النصية، وشخصية المخاطبة هنا التي تحضر في ضمير المخاطب في "شَطْرَكَ" ومن الأرجح أيضا أن هذه الشخصية سيكون لها المزيد من الحضور في حياة الراوي فيما بعد مرحلة النهاية النصية.

وعبارة "يممتُ وجهي شطرك" في حد ذاتها تفتح الباب على تناص الومضة مع النص القرآني، الأمر الذي يوحي بأن المخاطبة هنا تحتل مكانة تقارب التقديس في حياة الراوي – كالوطن المخاطب بصيغة التأنيث هنا – وكان انكسار ظل الراوي بمثابة ابتعاد عن وجهة الوطن أو الذات مثلا وهو انكسار نبّهه إلى ضرورة تصحيح المسار.

والعنوان "دليل" عنوان مستقل عن نص الومضة بنائيا، فنصها مكتمل في حد ذاته بعيدا عن هذا العنوان. وهو عنوان قد يدل على موضوع الومضة بحيث نفسره مثلا على أنه يشير إلى الطاقة الروحية والنفسية والفكرية التي تقدمها المخاطبة للراوي في النص. وقد يدل على

المكان الموجودة فيه المخاطبة أو على "شترك" والاتجاه الذي يسير
على الطريق الذي يوصل الراوي إلى هذه المخاطبة.

قراءة في ومضة "طيبة" لحنان عثمانة

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

تتخذ ومضة "طيبة" لحنان عثمانة شكل حوار بين شخصيتين وتأتي مروية بضمير المتكلم الذي يمثل الشخصية الأساسية هنا، وتقوم هذه الشخصية/الراوية بدورها بنقل حوارها مع شخصية أخرى من الواضح أنها رجل. إذن تمثل هذه الومضة حواراً بين رجل وامرأة. تقول هذه الومضة: "قلت: قد زهدت بتفاحك. قال: آتيك بجنة الأرض! قلت له: خذ بعضك واستدر. وفي نفسي:كم سأنتظر.....؟" تبدأ الراوية الحوار وتورد كلامها وكلام الرجل الذي تتوجه إليه بالحديث بدون علامات تنصيص. وبعيدا عن الفعلين "قلت" و"قال" اللذين يتم من خلالها نقل الكلام ويمثلان الجانب السردي في هذه الومضة، وهو سرد أقوال وليس سرد أفعال أو أحداث.

تتكون هذه الومضة من ثلاث جمل حوارية: جملتان منها على لسان الراوية وجملة على لسان الرجل الذي تخاطبه هذه الراوية. بعيداً عن الخطأ اللغوي في الجملة الحوارية الأولى، فالفعل "زهد" يليه حرف الجر "في" أو "عن" وليس الباء، تبتدئ الراوية الحوار وتعلن عن إعراضها عن التفاح الخاص بالرجل هنا. مجرد ذكر التفاح واقتران هذا الذكر

"بجنة الأرض" يحلينا إلى العلاقة الأزلية بين آدم وحواء أو المرأة والرجل وقضية خروجهما من الجنة. وهذه الإحالة ليست إحالة حرفية، بمعنى أنها لا تنتقل لنا قصة آدم وحواء نقلا مباشرا، بل تتلاعب بطرفي العلاقة هنا. تروي التفسيرات الشعبية لقصة الخروج من الجنة أو الهبوط إلى الأرض في القرآن أو السقوط في العهد القديم أن حواء هي التي أخرجت آدم من الجنة وأنها هي التي أكلت من الشجرة المحرمة. ولكن الراوية هنا تقرن التفاح بالرجل وكأنها تلومه على أنه أخرجها من الجنة، سواء أكانت الجنة بالمعنى الأصلي أم الجنة الخاصة بالحياة المشتركة ما بين الرجل والمرأة هنا. والزهد قرين الإعراض والرفض والابتعاد والإحجام، ولا تحدد الراوية هنا سببا لهذا الإعراض، وإنما تربطه فقط بالإعراض عن تفاح الرجل، بما في هذا التفاح من رمزية تنفتح على الكثير من المعاني بداية من التفسير الديني مرورا بالتفسير الحياتي المشترك ووصولاً إلى التفسير الجنسي، فأكل التفاح – أو أي ثمرة كانت في الجنة – بدأت معها رحلة البشر الجنسية وانكشاف عوراتهم أو إحساسهم بالعري. وعندما ننظر إلى رد الرجل على الراوية، نجد أنه يعرض عليها أن يأتيها بجنة على الأرض. والفعل "أتيك" يوحي بالإفراط في الوعد إذا فسرنا كلام الرجل تفسيراً مباشراً، كما يوحي بدلالات ربما تريد الراوية أن تلفت انتباهه إلى الإفراط فيها وبالتالي زهدت هي عنها. ويبدو أن الراوية استحضرت هنا الفعل "أتى" في سياقات معينة من

القرآن الكريم مثل "أتأتون الفاحشة" أو "فإذا تطهَّرنَ فأتوهنَّ من حيث أمركم الله". وربما لذلك جاء ردُّ الراوية عليه طالبة منه أن ينصرف". وهذا الرد يوحي بأن الرجل لم يستوعب كلامها في بداية الومضة ومصارحتها له بأنه زهدت في تفاحه بكل ما يمثله هذا التفاح من معانٍ.

ولكن الومضة لا تتوقف عند هذا الحد: فمع جملتها الأخيرة وطلبها منه أن يبتعد عنها أو يخرج من حياتها، تنقل لنا كلاما جانبيا يدور في رأسها ولا توجهه إلى هذا الرجل مباشرة، وهذا الكلام يدل على أنها ستنتظر طويلا وكأنها تندم على أنها طلبت منه أن ينصرف. ويُرجعنا ذلك إلى كلامها الأخير الذي طلبت فيه من هذا الرجل أن يأخذ بعضه ويستدير، فنقف أمام ظاهر الكلام وباطنه، أو معناه اللغوي المباشر أو السطحي والمعنى غير المباشر أو المقصود أو المعنى التداولي للكلام في السياق الذي يجمع الراوية وهذا الرجل. فتعبير "خذ بعضك واستدر" يدل على أنها تطلب منه الانصراف والابتعاد، كأن نقول بالعامية المصرية: "وَرَّيْنِي عَرَضَ كِتَافِكْ". ولكن يبدو أن الراوية تستعمل اللغة استعمالا خاصا هنا، كأن تلعب مثلا على المفهوم الأصلي للاستدارة بمعنى عودة الشخص أو الشيء إلى الموضع الذي ابتدأ منه، والمقصود هنا العودة إلى ما قبل أكل/قطف التفاح. وكذلك الأمر بالنسبة لـ "خذ بعضك"، فهو يوحي بأنها تريد منه أن يستبقي بعضا/جانبا من شخصيته ويأخذ الباقي بعيدا عنها، أي أن يتخلص من العيوب التي تجعها تزهد فيه.

تقوم هذه الومضة على توظيف الحوار الدال المكثف الذي يكشف مكنون الشخصيات ويرسم ملامحها بدقة من خلال كلامها دون الاعتماد على السرد الذي ربما أتى طويلا وقد يُخرج النص من حدود الومضة إلى القصة القصيرة جدا أو القصة القصيرة لو قامت الراوية بسرد كل مدلولات الحوار ولم تقم بنقل الحوار لنا مباشرة في الومضة. كما أن هذه الومضة تحتوي على شخصيتين متميزتين عن بعضهما بعضا ولهما ملامح واضحة. وترسم لنا صورة راوية من لحم ودم نرى حزمها ولغتها الواثقة أمام الآخر/الرجل هنا وفي الوقت ذاته تنقل لنا حيرتها وتردها وضعفها البشري من خلال فكرة الانتظار المبهمة التي ترد في صيغة استفهامية ربما تتناقض ظاهريا مع الحزم والثقة اللذين يوحي بهما كلامها السابق في الومضة. وبالنسبة لعنوان الومضة، جاء مستقلا عن النص، فالنص مكتمل قصصيا وفنيا بدونه. ولكن العنوان قد يؤخذ عليه أنه ربما لا يكون في مستوى النص، بمعنى أن "الطيبة" الواردة في العنوان ربما كانت تفسيراً قاصراً لا يستطيع أن يستوعب رحابة الومضة ورمزيتها واتساع معناها الإنساني.

والومضة التي تقوم على الحوار بطبعها ذات مدى زمني قصير، وهو الزمن الذي يستغرقه الحوار لا أكثر ولا أقل. وهو هنا لا يتعدى لحظات لأن حجم الومضة في حد ذاته يفترض قصر الحوار وبالتالي قصر الزمن الذي يستغرقه هذا الحوار. وتقوم هذه الومضة بتوظيف

شخصيتين فقط لأن الحوار في الومضة القصصية بوجه عام لا يحتل الكثير من الشخصيات. ومن الملاحظ هنا أن هذه الومضة مروية بضمير المتكلم، والسرد هنا في حده الأدنى ويتمثل في الفعلين "قلتُ" و"قال" و"قلتُ له" وعبارة أخرى تكشف عن نفسية الراوية ومدى اضطرابها وقلقها بالرغم من ثباتها وحزمها الظاهريين: "وفي نفسي". وتنتهي الومضة نهاية استفهامية تنقل لنا الصراع الدائر داخل شخصية الراوية، وهو استفهام يكشف لنا أن الراوية ذاتها تدرك جسامة العبء الذي وضعتة على عاتق الرجل هنا، فهو عبء قد يجعله يغيب طويلاً.

قراءة سردية وبيئية في ومضة "شيخ" لصبري حسن

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

يتميز القاص والروائي المصري صبري حسن بحس إنساني عالٍ في كتاباته التي تشمل الرواية والقصيدة والقصة القصيرة والقصيرة جدا والومضة. وسأتناول في هذه المقالة القصيرة ومضة واحدة متميزة جدا وهي ومضة "شيخ" وسأحاول أن أقرأ هذه الومضة قراءة سردية تتناول مكوناتها النصية التي تشكّل منها عالما سرديا متكاملًا وموحيا وقراءة وفقا لمنظور المدرسة النقدية "النقد البيئي" ecocriticism التي تركز على علاقة الإنسان بالطبيعة وكيف يصوّرُها ويمثّلها فنيا وأدبيا بوصفها لها ذاتيتها الخاصة وتمثّل عالما موازيا لعالمنا ومتقاطعا معه في أن. وها هو نص الومضة:

شيخ

تلا: وبالوالدين إحسانا، فأنّ المنبر شوقاً للشجرة.

ومضة مكتوبة بلغة رمزية جميلة تجمع بين عالم الإنسان وعالم الحيوان. لو كان هناك منبر واحد مازال مصنوعا من الخشب لصدقت الومضة وعبرت عن عالم من المهمّشين. ينظر القاص إلى بر الوالدين نظرة واسعة لا تقتصر على عالم البشر، بل تتجاوزهُ إلى كل الكائنات

والمخلوقات وكلُّ له لغته كما أنبأنا الله سبحانه وتعالى في القرآن الكريم، الأمر الذي يمكّن الراوي هنا من أن يلتقط أنات الخشب المصنوع منه المنبر ويجعله يحن شوقاً إلى أمه الشجرة. وربما كان عنوان الومضة يفارق معنى الشيخ الذي يخطب على المنبر إلى معنى الشيخوخة التي لا تمكّن الشخصية من أن تلتقط توقد الإحساس أو ينصت لصوت الكون بزخمه وتنوعه. ومضة مفعمة بالإحساس الصادق الذي يجمع الكون كله في لقطة واحدة. تتكون الومضة من لقطتين: اللقطة الأولى يصوّرُها الراوي من منظور خارجي يمكن لأي أحد يقف في الزاوية التي يقف فيها أن ينقل لنا كلام الشيخ على المنبر؛ واللقطة الثانية ينقلها لنا من منظور داخلي يتجاوز حدود الحواس البشرية الخمسة حيث يضع الراوي نفسه موضع الخشب المصنوع منه المنبر الذي يقف عليه الشيخ في الجامع ليصوّر لنا أن بر الوالدين والتراحم ليسا مقصورين على الإنسان، بل يتجاوزاه ليشملا سائر المخلوقات. وتجسد لنا الومضة نوعاً من الإيمان بمعناه الواسع الذي ورد في القرآن الكريم الذي ذكر لنا أن كل مخلوق في هذا الكون يسبح لله بلغة لا نستطيع أن نسمعها أو نفهمها نحن البشر. وفي الوقت ذاته، يلتقط الراوي أنات ذلك المنبر وحنينه إلى أمه الشجرة وكأنه ينتقد رؤيتنا القاصرة على إبصار التواشج والتواصل بين كل مفردات الكون.

المدى الزمني في هذه الومضة القصصية قصير جدا عبارة عن لحظة التلاوة واستماع المنبر للآية غير الموجّهة له في الأساس. فهناك أشخاص افتراضيين يمثلون جمهور المصلين الذين يخطب فيهم الشيخ وهم الذين يتوجه إليهم الشيخ بخطبته. وبالنسبة للشخصيات، الشخصية المحرّكة للحدث هنا شخصيّة الشيخ الذي لا يتفرّد في شيء شخصي، وإنما يوجد بصفته المتمثلة في دوره الديني، وإن كانت تلاوته لهذه الآية بعينها دون غيرها قد يدل على تميزه عن شيوخ آخرين قد يتلون آيات خاصة بالعذاب مثلا أو آيات قد يكون جمهورها الأصلي المستهدف في النص القرآني يتباين مع طبيعة جمهور المصلين هنا. والشخصية الثانية – المنبر – هي التي تقوم بالحدث الأساسي نظرا لتميزها وتحريكها على يد الراوي ومن ورائه المؤلف من موقع الجماد الذي نطنّه ساكنا جامدا بلا روح إلى موقع الذات الفاعلة التي تتمثل الآية خير تمثيل وكأن الجماد أكثر إحساسا من جمهور المصلين الغائب على مستوى الفعل عن الومضة.

وهذا التفعيل للجماد يجعلنا ننظر للومضة أيضا من منظور النقد البيئي ecocritical perspective وكنت قد تناولت في العدد الماضي من مجلة سنا الومضة القصصية (العدد الثاني، يونيو 2014) ومضة "مصارعة" لعصام الشريف من هذا المنظور في مقالتي "قنوات الاتصال المغلقة"، إذ يتم سرد هذه الومضة على لسان الثور في مصارعة ثيران

وينقل لنا الآثار السلبية للمصارعة من منظوره الخاص. وهنا نجد ومضة صبري حسن مروية بضمير الغائب وليست بضمير المتكلم، ولكنّ الراوي يلتزم بمنظور المنبر في الشق الثاني من الومضة. وكون الراوي يركز على هذه الآية وينقلها في سرده على لسان الشيخ قد يوحي بأن البر بالوالدين والإحسان بهم – ولا تقول الآية "إليهم"، فالوالدان ليسا شخصا غريبا يتم الإحسان إليه أو تقديم خدمة تطوعية له – مفقودان لدى جمهور المصلين. والراوي لا ينقل لنا رد فعل هذا الجمهور، وإنما رد فعل عنصر من عناصر الطبيعة قام البشر باستغلاله وقطعه من أمه الشجرة. ويحلينا ذلك إلى التعبير الذي نستعمله في مصر – "مقطوع من شجرة" – للإشارة إلى الشخص الذي فقد جميع أهله. ويبدو أن صبري حسن التقط هذه الومضة في لحظة حضور هذا التعبير وهذه الآية في مخيلته، فربط بينهما هذا الربط السردي الجميل. ويمكننا أن نجد في ذلك محاولة من الراوي أن يلفت انتباهنا إلى أن كل العوالم التي تحيط بنا من حيوانات وطيور وحشرات كائنات مثلنا تشعر وتتألم وتحس بالافتقاد إلى أهلها وبالانتماء إلى عالم قد لا نجده نحن البشر جديرا بالتأمل أو الاهتمام أو المراعاة نظرا لأننا ننظر إلى كل شيء وكل المخلوقات حولها على أنها أدوات نستعملها لمصلحتنا الشخصية ومنفعتنا فقط.

قراءة سردية في ومضة "أمية" لمحمد نبيل

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه المقالة ومضة واحدة للقاص المصري محمد نبيل، وهي ومضة "أمية" التي تناولتها من قبل في الورشة النقدية التي كانت تقيمها مجموعة سنا الومضة القصصية بشكل منتظم بهدف بلورة رؤية إدارة المجموعة والأعضاء للقصة الومضة وتمييزها عن أنواع القولى الأخرى الأدبية وغير الأدبية التي تخطب بينها بعض المجموعات – التي يُفترض أنها مخصصة للقصة الومضة – وبين الومضة القصصية باعتبارها فنا سرديا في المقام الأول وليست حكمة أو مقولة أو تعليقا أو مَثَل. وبعد ظهور ملامح هذه الرؤية النقدية، اعتمدت مجموعة سنا الومضة القصصية على مجلة سنا الومضة القصصية بوصفها المنبر النقدي الأساسي للمجموعة. وسأتناول هنا هذه الومضة لمحمد نبيل بوصفها ومضة سردية في الأساس تتخذ السرد هدفا في حد ذاته للتعبير عن التجربة وليس مجرد وسيلة لتوصيل فكرة. وها هو نص الومضة:

أمية

أهديتهم مكتبة، أوقدوها في الشتاء.

هذه الومضة موجزة ومكثفة وتقوم على بنية الفعل ورد الفعل أو الفعل والنتيجة المترتبة أو اللاحقة على هذا الفعل. ويوجد تقابل في هذه الومضة بين الفعل الذي يقوم به الراوي – المتمثل في إهداء مكتبة لمجموعة من الأشخاص ربما كانوا أهله – والفعل الذي يقوم به هؤلاء الأشخاص وهو فعل يُبعد الهدف أو المغزى من الفعل الذي يقوم به الراوي ويحوّله إلى مسار مختلف تماما. فإهداء المكتبة يجعلنا ننظر إلى الراوي على أنه شخص يهتم بأهله ويريد أن يجعلهم يتعلمون أو يتثقفون. ولكنهم لا يلتفتون لهدف الراوي ويستعملون كتب المكتبة كوقود في الشتاء للتدفئة أو لطهي الأكل أو للمساعدة على إشعال النار. وهذه هي المفارقة التي تسعى الومضة لإبرازها ويؤكدّها العنوان الذي يُرجع ردّ فعل هؤلاء الأشخاص إلى الجهل والامية.

ومن الملاحظ من سياق النص أن هؤلاء الأشخاص ينتمون لبيئة ريفية، فبيئة المدن لا توقد نارا في الشتاء وإنما تعتمد على وسائل الإشعال الحديثة مثل الغاز أو البوتاجاز أو الكهرباء. والفعل "أهديتهم" يوحي أيضا بأن الراوي لا يسكن معهم في بيئتهم وإنما ينتمي لبيئة تهتم بالتعليم والثقافة بشكل أو بآخر، ومن الأرجح أن الراوي ينتمي في الأصل لهذه البيئة الريفية ولكنه هاجر أو اغترب وسكن بعيدا عنها في بيئة أخرى. وربما يمكننا أن ننظر إلى ما يقوم به هؤلاء الأهل نظرة تعاطف تتجاوز موقف الإدانة الذي يظهر على سطح الومضة، فربما كان هناك نقص في

الوقود الحديث أو في المواد التي يمكن إشعالها ولم يجد هؤلاء الأميون سوى كتب المكتبة ليشعلوا بها النار، خاصة وأن الراوي يذكر زمن الحدث - وهو الشتاء، وهو زمن معروف - على الأقل في ثقافتي المصرية وأنا كقارئ يمكنني النظر إلى النص من خلال خلفيتي الثقافية والبيئية والاجتماعية والاقتصادية - بأزمات متكررة في مصادر الوقود المنزلي على الأقل.

وأؤكد هنا على ضرورة رسم الشخصية بدقة في الومضة وضرورة خلق سياق قصصي متكامل داخل نصّها، ونجد ذلك متحققا في الومضة التي بين أيدينا الآن: فهنا توجد شخصيتان أو بالأحرى نوعان من الشخصيات، شخصية الراوي من جهة وشخصية الجماعة أو المجموعة التي (كان) ينتمي إليها من جهة أخرى. ومن خلال تحليلنا للكلمات القليلة التي تم استخدامها في صياغة هذه الومضة رأينا كيف أن الراوي له ملامح مميزة: فهو متعلم ومتقف ويهتم بتتقيف أهله ويريد أن ينتشر ما لديه من علم وما يمكن أن يوفره من خلال قدرته المادية كسواء كتب مثلا وهو يسكن في مدينة وهو ينتمي أصلا للقريبة، وهناك أهله على الطرف الآخر الذين يتم تقديمهم على أنهم كتلة واحدة وشخصية واحدة لأن هدف السرد هنا لا يتمثل في التمييز بينهم وإنما في إبراز سلوكهم الجماعي إزاء ما قام به، وهم يعيشون في مجتمع قروي ويعيشون بشكل جماعي أشبه بالقبيلة أو الأسرة الكبيرة وهم لا يهتمون بالعلم كثيرا ولا يرون في الكتب

إلا وسيلة أو مادة ورقية خام يمكنهم أن يستفيدوا منها في تلبية احتياجاتهم من الطاقة الوقود. ونصّ الومضة ذاته منفتح على التأويل ولا يقصر الحدث على مجرد الأمية الواردة في العنوان. وهنا أذكر مثلا الناقد الروسي ميخائيل باختين الذي كان مطارداً ومدحّنا، وعندما لم يتوفّر لديه "ورق البفرة" الذي يلف فيه السجائر استعمل مخطوطات العديد من كتبه بديلا عن ذلك الورق. هل نعتبر سلوكه هذا "أمية"؟ لا أظن. ومن المعروف أن المجتمعات الريفية – وأنا كقارئ هنا (كنتُ) أنتمي إليها – تنظر إلى كل شيء على أنه وسيلة تستخدمها في تلبية احتياجاتها، وبالتالي عندما تبرز الحاجة إلى مصدر من مصادر الوقود أو يشتد البرد كثيرا في الشتاء وتكون كل المواد الأخرى القابلة للاشتعال قد نفذت، يتم استعمال الكتب والجرائد والمجلات الموجودة بالبيت، خاصة إذا كانت تخص شخصا مغتربا من أفراد الأسرة وبالتالي ينظرون إليه على أنه ليس في حاجة إلى مثل هذه الأوراق التي تمكن الاستفادة منها في التدفئة أو المساعدة في اشعال أغصان أشجار لم تجف بعد جفافا تاما. وبوجه عام، نص الومضة لا يدين هؤلاء الأشخاص ولا سلوكهم. وفكرة ذكر زمن محدد هنا – وهو زمن الشتاء – له دلالة خاصة في البيئة الريفية التي قد يتجمّد فيها الإنسان ويموت من البرد يضع منظور الراوي في الومضة في منطقة الحياد الذي لا يستحسن ولا يستهجن، وإنما يكتفي بنقل الحدث كما هو مجردا من أي تقييم.

ومن الملاحظ أن المدى الزمني لهذه الومضة طويل قد يمتد لشهور أو سنوات ما بين إهداء المكتبة الذي لم يكن في الشتاء بالضرورة لأن مجرد ذكر كلمة الشتاء في الشق الثاني من الومضة يوحي بأن المكتبة تم إهداؤها في فصل آخر، وإلا لكان الراوي قد ذكر كلمة "الشتاء" بعد كلمة "مكتبة" مباشرة للتأكيد على أن المكتبة تم إهداؤها في ذلك الفصل. ويمكننا أن نبرر استعمال هذا الزمن الطويل في الومضة بأن الومضة لا تقدم لنا حدثاً ممتداً، وإنما تقدم لنا فعلاً في بدايتها وتحذف ما بعده من زمن إلى أن تصل إلى عملية الإحراق، وكأن الراوي يتذكّر الفعلين/الحدثين معا ويجرّدهما مما بينهما من أحداث وامتداد.

بالرغم من أن المكان غير مذكور في نص الومضة هنا، يمكننا أن نستنتج من خلال تحليلنا للعلاقة بين الشخصيات وخلفياتهم المعرفية والاجتماعية ونظرة كل منهم للكاتب.

ومن هنا أؤكد على ضرورة اهتمام كاتب الومضة بالشخصية ورسمها بحرفية واقتدار من خلال الألفاظ الموحية التي تفتح لنا عالماً كاملاً من التأويل والنظر والربط والاستنتاج، وضرورة الاهتمام بمكان وزمان الحدث وإن كان بالإيحاء وليس بالتصريح المباشر، وضرورة اختيار حدث له دلالة إنسانية كبيرة والخروج من دائرة الموضوعات الاجتماعية أو الدينية الضيقة التي تقتصر على الحكمة أو السخرية من فئة من فئات المجتمع أو تنميط المرأة أو الرجل أو الانحصار في التعاطف

مع اليتيم أو التركيز على الأم وجود الأبناء أو إدانة العاهرات والراقصات. الومضة هنا ركزت على موضوع دال في المجتمع وهو موضوع الأمية أولاً وما قد يتفرع عنه من مشاكل اقتصادية يعاني منها المجتمع الريفي وبلغة موجزة ومكثفة وانتقاء بارع للألفاظ وإدخال هذه الألفاظ في تركيبين لغويين قالاً مئات الكلمات مع أن عدد كلمات الومضة خمس كلمات فقط.