# مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

## السنة الأولى

## العدد الثالث، أغسطس 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 الثالث، أغسطس 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 الثالث (أغسطس 2014)


| م | العنوان | الكاتب | ص |
|---|---|---|---|
| | مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (2) | | |
| 1 | استعمال زمنين داخل الومضة | د. جمال الجزيري | 5 |
| 2 | أفعال الكينونة والحالة ودورها في إبطاء الحدث | د. جمال الجزيري | 6 |
| 3 | البداية التمثيلية | د. جمال الجزيري | 7 |
| 4 | البداية الحدثية | د. جمال الجزيري | 8 |
| 5 | البداية الظرفيَّة | د. جمال الجزيري | 10 |
| 6 | تفاوت المنظور أو التفاوت المنظوري | د. جمال الجزيري | 11 |
| 7 | الزمن المضارع وبنية التكرار | د. جمال الجزيري | 13 |
| 8 | السرد المباشر | د. جمال الجزيري | 14 |
| 9 | المفارقة المنظورية | د. جمال الجزيري | 16 |
| 10 | المكان السردي | د. جمال الجزيري | 18 |
| 11 | المغالطة المنظورية | د. جمال الجزيري | 19 |
| 12 | المنظور الخارجي | د. جمال الجزيري | 20 |
| 13 | الومضة البَصَريَّة أو ومضة الصورةِ | د. جمال الجزيري | 22 |
| 14 | الومضة الشعرية والومضة القصصية | د. جمال الجزيري | 25 |
| 15 | الومضة المَشْهَدِيَّة | د. جمال الجزيري | 26 |
| | دراسات | | |
| 16 | دراسة في بِنْيَةِ ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب | د. جمال الجزيري | 29 |
| 17 | ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل | د. جمال الجزيري | 53 |
| 18 | هوامش على ومضة "تحرُّر" لجمعة الفاخري | د. بهاء مزيد | 82 |
| 19 | العلاقة العضوية بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدًا | عبَّاس طمبل | 85 |

# مفاهيم نقدية خاصة بالومضة القصصية (2)

# استعمال زمنين داخل الومضة

د. جمال الجزيري

يمكن استعمال أكثر من زمن داخل الومضة الواحدة إذا كان هناك غرض فني يستدعي ذلك، كأن يستعمل الكاتب زمنا ماضيا وينتقل فجأة إلى الزمن المضارع وفي الغالب يكون ما بين الزمنين أحداث محذوفة عن عمد نستشفها من خلال الدلالة الناتجة من الضوء الذي يلقيه كل حد من الحدثين على الحدث الآخر. وقد يبدأ الكاتب بالزمن المضارع الذي قد يدل على سرد مباشر على الهواء أو يدل على استحضار مشهد من الذاكرة يَعْلِقُ بذاكرة الراوي كأنه متجسد أمامه على الدوام أو يدل على حدث ذي طبيعة تكرارية وكأنه بزمنه المضارع يتكرر حدوثه في كل قراءة بقوم بها أي قارئ وكأنه أيضا يجسد ما يحدث للراوي من خلال الديمومة والاستمرار. وبعد هذا الزمن المضارع ينتقل الراوي إلى الزمن الماضي ليستحضر مشهدا دالا وموحيا له علاقة قوية بالمشهد المسرود بالزمن المضارع ويلقى لنا ضوءا تأويليا ساطعا عليه بحيث تنتج دلالة الومضة من التقاء الحدثين في نص واحد. وقد تجمع الومضة بين الزمنين المضارع والمستقبل من خلال فعل الأمر مثلا الذي لا يدل على حدث في الحاضر وإنما على تمنّي حدوث حدث في المستقبل القريب في الغالب.

# أفعال الكينونة والحالة ودورها في إبطاء الحدث

د. جمال الجزيري

أفعال الكينونة مثل كان والحالة مثل يشبه ويبدو أفعال تقترن بالسكون في الغالب ولا تدل على حركة أو تحول أو انتقال أو فعل/عمل أو حدث. وبالتالي لا يمكن الإكثار منها في الومضة. ويُفضَّل عدم استعمالها إلا إذا كانت الومضة ستقوم بتوظيف دلالتها بعد ذلك، كاستعمال "صار" بعد "كان" أو استعمال "اتضح" مثلا بعد "بدا" للدلالة على التفاوت مثلا بين الانطباع الأول أو المظهر الخارجي والحقيقة أو الجوهر مثلا. وإذا تم استعمال فعل من مثل هذه الأفعال التي توحي بالسكون لابد من تعويض هذا السكون الذي يُبطئ الحدثَ أو يوقفه من خلال استعمال أفعال تدل على حدث أو تغير أو تحول وما إلى ذلك.

# البداية التمثيلية

## د. جمال الجزيري

البداية التمثيلية في الومضة عبارة عن بداية تقوم بتجسيد حالة مماثلة للحالة التي يتم التعبير عنها أو سردها في نص الومضة بحيث تقرّب دلالة الحدث المراوغة للقارئ وتخلق عالما موازيا ومتقاطعا مع عالم السرد الأساسي.

# البداية الحدثية

## د. جمال الجزيري

قد تكون البداية القصصية بداية حدثيَّة – نسبة إلى الحدث – بحيث يدخل الراوي في الحدث مباشرة دون مقدمات أو بدايات من أي نوع، فالتركيز ينصبُّ على الحدث الدال في حد ذاته والذي يتم اصطياده سرديا من زاوية رصد متميزة. وهنا تكون النهاية نهاية حدثية في الغالب أيضا. ويمكننا أن ننظر إلى الومضات التي من هذا النوع على أنها تدخل في الحدث مباشرة أو على أنها تقدم بداية الحدث ونهايته وتطرح فيما بينهما العديد من الأسئلة المضمرة غير المذكورة في النص التي تجعلنا نربط بين طرفي الحدث. وفي حالة النظر إليها على أنها تدخل في الحدث مباشرة، يمكننا النظر إلى البداية النصِّية – نسبة إلى النص وليستْ إلى العالم المتخيَّل الذي ينقله لنا النص – على أنها تفترض أحداثا سابقة غير مذكورة في النص وبالتالي تتحول البداية إلى بداية للنص فقط وليست بداية للحدث، وكذلك الأمر بالنسبة للنهاية، فهي مفتوحة وتفترض أحداثا لاحقة غير مذكورة في النص أيضا كما في ومضتي "فاتورة" و"تراشق" ليوسف الكميتي. وقد لا يشتمل النص على بداية للحدث ولا نهاية له، وإنما يركز على لقطة واحدة تفترض أحداثا قبلها وتفترض أحداثا بعدها، وهنا يركز الراوي على لحظة حاسمة في الصراع أو على لقطة ذات

دلالة مميزة تجعلنا نستشف الكثير بطريقة ضمنية حول الأحداث السابقة واللاحقة غير المذكورة في النص.

# البداية الظرفيَّة

## د. جمال الجزيري

قد تأتي بداية الومضة ظرفيَّةً توحي لنا بمكان وزمان الحدث، وهنا يكون ذلك الظرف ظرفا للمكان أو للزمان أو يتم الإيحاء بالمكان والزمان من خلال استعمال تعبير آخر غيْرَ ظرفيٍّ في شكله وتقتصر ظرفيَّتُه على مضمونه. وهنا يلعب التعبير الظرفي أو التعبير الذي يحل محله دور المحدِّد لسياق الحدث ودور التشويق السردي الذي يجعلنا نتلهف على معرفة ما سيحدث في هذا المكان أو الزمان المميَّز.

# تفاوت المنظور أو التفاوت المنظوري

د. جمال الجزيري

لا توجد قصة بدون منظور يتم التقاط زاوية السرد بناء عليه. والمنظور عبارة عن العين التي يتم من خلالها سرد الحدث ولا يرتبط بالضرورة بالراوي. فقد يقوم الراوي بسرد الحدث من منظور شخصية أخرى إذا كان السرد بضمير الغائب. وقد ينقله من منظوره الخاص إذا كان السرد بضمير المتكلم. وحتى عندما يكون السرد يشتمل على راوٍ يتكلم بلسان نفسه ويسرد حدثا خاصا به أو به وبشخصية أخرى/شخصيات أخر يعيشون في العالم المتخيَّل الذي يقوم بسرد حدث أو أكثر منه، لا يعني أن المنظور خاص بالراوي الذي يقوم بالسرد. فالراوي الذي يقوم بالسرد بضمير المتكلم يتميز عن شخصيته التي يقوم بسرد ما يجري لها، فقد يقوم الراوي مثلا بسرد حدث مر به عندما كان صغيرا أو ينتمي لفترة زمنية سابقة على زمن السرد. وهنا لابد أن نميز بين منظور الشخصية بوصفها فاعلة في الحدث عندما كانت جزءا منه ومنظور الراوي بوصفه راويا يقوم بسرد متأخر لحدث حدث من قبل وكان جزءا منه باعتباره شخصية. فإذا قام الراوي بتحجيم منظوره وتضييقه بحيث يلتزم برؤية الشخصية للحدث ساعة حدوثه يلتزم الحياد ويتركنا – كقراء – لنرى الحدث من منظور الشخصية وهي تعيش الحدث من داخله. أما إذا أضاف الراوي خبرته اللاحقة ومداركه التي اتسعت

بناء على تأمل لاحق أو على معارف جديدة اكتسبها أو على تقيم لاحق للحدث الذي كان فيه شخصية، نجد أنفسنا هنا أمام منظور الراوي وليس أمام منظور الشخصية. وفي الحالة الأولى، يكون منظور الشخصية نقيا وداخليا فيما يتعلق بنفسها، وخارجيا فيما يتعلق بالشخصية أو الشخصيات الأخرى. وفي الحالة الثانية، يكون المنظور ذاتيا للراوي ولا يمت للشخصية بصلة، وتتبع الذاتية هنا من قيام الراوي بتحميل ما اكتسبه لاحقا من خبرات وتأويلات وتفسيرات وتأملات ومعارف على الشخصية التي لم تكن تمتلك كل ذلك ساعة انخراطها في الحدث.

# الزمن المضارع وبنية التكرار

د. جمال الجزيري

بالإضافة إلى وظيفة الزمن المضارع باعتباره وسيلة تمكّن الراوي من أن يقدم لنا سردا حيا ومباشرا على الهواء، يمكن للزمن المضارع أيضا أن يقوم بوظيفة سردية تكرارية. ورصدنا حتى الآن استعمالين لهذا الزمن بهذه الطريقة. أولا، قد يقوم الراوي باستحضار مشهد من ذاكرته ويرويه بزمن المضارع نظرا لدلالة هذا المشهد في حياته ولعدم قابليته للانمحاء من ذاكرته ولبناء رؤية الومضة عليه. وثانيا، قد يستعمل الراوي الزمن المضارع لسرد حدث يتكرر على الدوام وهنا يحل المضارع محل التكرار بحيث يكون المشهد حاضرا دائما أمام القارئ وكأنه في عرض متكرر ومستمر.

# السرد المباشر

## د. جمال الجزيري

السرد المباشر أو السرد الحي أو السرد على الهواء سرد يقترن باستعمال الزمن المضارع في نقل الحدث. والحدث يحدث أمام الراوي مباشرة وينقله لنا في حينه مباشرة دون أدنى تدخل منه، على الأقل في الومضتين اللتين بين أيدينا هنا وهما "حضن" و"اتجاه". وقد يقوم الراوي بالتعليق بشكل مباشر أو غير مباشر، فأسلوب السرد المباشر مستقى أساسا من البث الحي في التليفزيون والراديو مثل نقل مباريات كرة القدم أو نقل وقائع مؤتمر. وقد يكتفي المذيع بنقل الحدث دون توصيف أو قد يقوم بالتعليق عليه أو قد يقوم باستعمال كلمات واصفة تنم عن تقييمه لما ينقله أو وجهة نظره فيه. وبالعودة إلى ومضتي "حضن" و"اتجاه"، نجد أن الراوي ينقل فيهما حدثا يحدث أمامه مباشرة وهو غير مشارك فيه وإنما يوجد في مكان الحدث في نقطة تسمح له بأن ينقل لنا ما يراه مباشرة وكأننا واقفين بجانبه نشاهد ما يشاهده. وكشف لنا تحليل ومضة "اتجاه" أن الحدث مباشر فعلا ويحدث في نفس التوقيت الذي ينقله لنا الراوي. أما تحليلنا لومضة "حضن"، فكشف لنا أن الراوي يستحضر مشهدا من ذاكرته وينقله لنا في زمن المضارع، الأمر الذي يوحي بأن الحدث حاضر على الدوام في ذاكرته من خلال الزمن المضارع ومن

خلال ارتباط الراوي – الذي يغيّب نفسه ويتكلم بضمير الغائب عن نفسه – بهذا الحدث ودلالته الكبيرة في حياته.

# المفارقة المنظورية

## د. جمال الجزيري

المفارقة المنظورية عبارة عن تباين في المنظور، سواء أكان ذلك المنظور يتعلق بعملية السرد ذاتها أو بنظرة الشخصيات لبعضها البعض. بالنسبة للمنظور السردي، قد يبدو لنا للوهلة الأولى أنه يندرج تحت نوع معين من أنواع المنظور الذي يتم بناء عليه سرد الحدث، ونكتشف من خلال التحليل المتأني للومضة وما يكشف تأويلُها أنه ينتمي لنوع آخر. ففي ومضة "حضن" ليوسف الكميتي على سبيل المثال، ننظر للمنظور الذي يتم من خلاله نقل أحداث العالم السردي المتخيَّل على أنه منظور خارجي إذ يمكن لأي شخص يقف في المكان أن يرصد الحدث من نفس الزاوية التي قام الراوي برصد الحدث منها. ولكننا نكتشف أن مكان الحدث ذاته – "تحت اللحاف" – لا يسمح بوجود أي راصد ولا يمكن أن يقوم بنقل الحدث ذاته إلا الشخصية التي يتم الكلام عنها بضمير الغائب في الومضة. كيف يكون شخصية وغائبة وفي الوقت ذاته تقوم بعملية سرد الحدث الذي لا يمكن لأحد غيرها أن يرصده؟ إذن هو منظور خارجي في ظاهره داخلي في باطنه، فالشخصية يتم الحديث عنها بضمير الغائب في حين أنها تمثل الراوي ذاته وهو راو ينظر إلى نفسه على أنه غائب أو آخر بأن يُمَوْضِعُ ذاته، أي يحوّلها إلى موضوع من خلال استحضار مشهد من الذاكرة خاص به ويصوّره على أنه مشهد يخص

شخصا آخر. وتتمثل هذه المفارقة المنظورية هنا أيضا في أن زمن السرد غير زمن الحدث، فمن الواضح أن زمن الحدث ينتمي للماضي البعيد وزمن السرد ينتمي للحاضر. ويقوم الراوي باستعمال زمن المضارع لنقل الحدث البعيد من خلال نقل مشهد لا ينمحي من الذاكرة – وهو مشهد ينتمي للماضي بطبعه – ولكن الراوي ينقله كما لو كان يحدث مباشرة أمام أعيننا. أما عندما تتعلق المفارقة المنظورية بالشخصيات داخل الومضة، فتتمثَّل في الاختلاف الماثل أو الكائن بين منظوريّ شخصيتين في النص، فالشخصية الأولى قد تنظر إلى نفسها ووضعها ولما تقوم به في السياق الأصغر داخل النص نظرة تجعلها تعتبر نفسَها مميَّزة داخل هذا السياق الأصغر. ثم تأتي الشخصية الثانية بوضعها وفعلها لتنسف ذلك المنظور الذي بنت عليه الشخصية الأولى تميُّزَها، وتضع لمسة نهائية على الحدث الوارد في الومضة وتصبُّه في رؤية أوسع تُفْقِدُ الشخصية الأولى تميُّزَها وتقوّضُ منظورَها ووضعَها وتحيلهما إلى نقطةِ ضعفٍ تؤدي بها إلى نهاية مأساوية كما في "عيون" ليوسف الكميتي أو نهاية ساخرة كما في "منظار" ليوسف الكميتي أيضا.

# المكان السردي

د. جمال الجزيري

نظرا لقِصَرِ نصِّ الومضة وكثافته التعبيرية، قد يتم التعبير عن المكان من خلال كلمة في النص أو يتم الإيحاء به من خلال طبيعة الحدث (عندما نجد طائرا يمَثِّل محور الحدث المسرود، يمكننا أن نستشف مكانا مفتوحا كالبحر والسماء عندما يكون الطائر نورسا على سبيل المثال، أو السماء والمروج عندما يكون الطائر نسرًا مثلا، أو مكانا ريفيا أو زراعيا عندما تدور الومضة حول حدث مرتبط بضفدعة على سبيل المثال، أو مكانا مغلقا كالبيت مثلا عندما يتم ذكر كلمة "سرير" على سبيل المثال). وغالبا إذا كان المكان يلعب دورا في الحدث يتم ذكره، أما إذا كان لا يلعب دورا في الحدث ففي الغالب لا يتم ذكره. وفي حالات كثيرة يتم الإيحاء بالمكان وطبيعته من خلال طبيعة الحدث ذاتها. فالشخصية التي تقف أمام مرآة على سبيل المثال توجد في مكان مغلق في الغالب يمثل نوعا من الخصوصية لهذه الشخصية إذا كانت المرآة تلعب دورا يساعد الشخصية على تأمل ذاتها. واستعمال كلمة "السيارة" مثلا تحيلنا مباشرة إلى شارع أو مكان مفتوح وعام دون الحاجة إلى ذكر ذلك المكان إلا إذا كان الراوي يريد لفت انتباهنا إلى سمة معينة في هذا المكان. وأحيانا يكون المكان رمزيا بأن يكون مثلا داخل ذات الشخصية أو الراوي أو ذاكرته أو تخيلاته، الخ.

# المغالطة المنظورية

د. جمال الجزيري

المنظور طريقة للنظر وزاوية محددة محكومة بحدود الزمان والمكان والرؤية تتيح لمن يقف فيها أن ينقل ما هو متاح أمامه عن طريق السرد في الومضة القصصية وكل أنواع السرد. وعندما تكون الومضة بضمير المتكلم ويكون الراوي هو الشخصية الرئيسية فيها، لا يمكن لهذا الراوي أن ينقل لنا ما يدور في أذهان شخصية أخرى يروي عنها بضمير الغائب أو ينقل مشاعرها أو انفعالاتها الداخلية التي لا تظهر على ملامحها. وعندما يقوم الراوي بذلك، يرتكب راوي الومضة ما أسمه المغالطة المنظورية، إذ أنه تجاوز الحدود المنطقية والطبيعية التي يتيحها له وَضْعُه داخل العالم المتخيَّل، فهذا الراوي اختار منذ البداية موضعا يقيد رؤيته ولا يمكِّنُه أن ينقل لنا الشخصيات الأخرى إلا من الخارج أو من خلال انطباعاته عنهم.

# المنظور الخارجي

## د. جمال الجزيري

يتمثل المنظور الخارجي في أن يقوم الراوي بتصوير الشخصية من الخارج أو نقل ما يمثل أمام عينيه فقط في العالم المتخيل الذي تدور أحداث الومضة فيه. وليس هذا المنظور مقصورا على الراوي غير المشارك، فيمكن أن يستعمله الراوي المشارك أيضا بالنظر إلى نفسه وإلى الآخرين وإلى الأشياء الموجودة في العالم السردي المتخيَّل. وقد يكون المنظور خارجيا في ظاهره فقط ولكن منطق السرد يحتّم علينا أن ننظر إليه على أنه داخلي، كأن لا يشتمل العالم المتخيَّل على زاوية يمكن لأي ملاحظ أن يرى من خلالها ما هو ماثل أمامه، كما في ومضة ليوسف الكميتي ينقل فيها مشهدا يدور تحت لحاف لا توجد تحته إلا الشخصية والراوي في هذه الومضة غير مشارك ولا توجد زاوية منطقية يمكن لهذا الراوي أن يرى الحدث أو يرصده من خلالها. وبالتالي يكون الراوي هنا غير مشارك على مستوى السرد فقط وهو مشارك على مستوى الحدث، إذ يقوم بتحويل ذاته التي يسرد أفعالها وتنتمي لنقطة زمنية ماضية تسبق عملية السرد إلى موضوع أو آخر يمكن للراوي في حاضره أن يتأمل من خلاله ذاته السابقة أو يستحضر مشهدا من ماضيه كان له أثر كبير عليه أو لا يفارق ذاكرته حتى الآن. ويندرج ذلك أحيانا تحت ما أسميته في

موضع آخر "المفارقة المنظورية" وهو مصطلح سيتم تناوله في مدخل مستقل لأنه له تشعبات مفاهيمية لا تنحصر في هذا المعنى فقط.

# الومضة البَصَرِيَّة أو ومضةُ الصورةِ

د. جمال الجزيري

الومضة البصرية نوع من أنواع الومضة القصصية تعتمد على الصورة باعتبارها وحدة البناء الأساسية في حركة السرد والانتقال من خطوة سردية لأخرى بتغير الصوة تلو الصورة. ويتم فيها استعمال السرد المشهدي الذي يتم استعماله أيضا في الومضة المشهدية التي تناولناها في باب مستقل من أبواب هذا المعجم المصغَّر. ويتم فيها توظيف الصورة في سرد حدث تصاعدي أو تجاوري: تصاعدي لأن العبارات الاسمية التي يتم استعمالها عوضا عن الأفعال في الومضة تكون ذات دلالات تراكمية وكأن الراوي يمسك بكاميرا متحركة ويلتقط صورا متعاقبة تشكل حدثا متناميا؛ وتجاورية لأن الراوي يقوم بتوظيف تقنيات السرد المستعملة في الفنون التشكيلية والفوتوغرافية والسينمائية التي تعتمد على التحرك في المكان بوصفه أداة سردية وليس التحرك في الزمان كما في فنون السرد القولية كالقصة والرواية والملحمة. وتتوقف جودة هذا النوع من الومضات على التقاط الصورة المعبرة والدالة ومراكمة الصور وراء بعضها البعض بحيث يشكل مجموعها فسيفساء سردية تبرز زوايا منتقاه لعدسة تستطيع السرد ببراعة دون اللجوء للأفعال الدالة على الحركة. وفي تعليق على ومضة من هذا النوع، لفت الأستاذ عبد الحميد محمد نظرنا إلى تقنية الكتابة التلغرافية والكلمات المتقاطعة بوصفهما عنصرين

أو أسلوبين حاضرين بقوة في مثل هذا النوع من القصص. وبناء على خبرتي الشخصية في كتابة هذا النوع من الومضات القصصية منذ سنوات وكما لاحظته عند بعض أعضاء مجموعة سنا الومضة القصصية مثل عادل بكر وحسونة العزابي وهيفاء حماد، أظن أن هذا الأسلوب يستطيع أن يثبت حضوره وفاعليته في تطوير الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا أيضا، لأن فكرة السرد بالصورة موجودة في جوانب كثيرة من حياتنا. وذكرتُ منها في فصل من رسالتي للدكتوراه عام 2002 وكان عن القصص المشهدية أمثلة من قبيل الصور على جدران المعابد الفرعونية والسرد في اللوحات الفنية والسرد السينمائي. ويمكنني أن أضيف لهم الآن السرد بالصور الفوتوغرافية التي يتم التقاطها من زاوية مميزة في الصورة الواحدة التي تحكي قصة كاملة أو في مجموعة الصور المتتابعة التي يحل تتابعها المكاني محل السرد القولي الذي يمثل حركة في الزمان. وبما أن مثل هذا النوع من الومضات القصصية يقوم على الأسماء والصفات وما يلزم أحيانا من حروف جر، لابد أن يتم تمثيل النص بصريا على السطر بشكل يجعله مقسَّما إلى وحدات سردية لتخفيف الإجهاد عن ذهن المتلقي الذي قد يبذل مجهودا ذهنيا كبيرا للربط بين الأسماء والصفات المنفصلة عن بعضها البعض، كأن نضع الفاصلة بين العناصر التي تنتمي للوحدة السردية الواحدة ونضع النقطة بين الوحدات المتتابعة. ومن الأفضل أيضا كبديل عن الخيار الأول أن يتم استعمال

تراكيب لغوية أخرى غير الاسم المجرد من الأوصاف، كبنية المضاف والمضاف إليه أو الاسم وبعده جار ومجرور أو الصفة والموصوف التي تسمح لنا بتكوين علاقات بين الكلمات المتناثرة هنا، لأن استقلال كل اسم بنفسه كوحدة سردية منفصلة يُرهق ذاكرة القارئ، خاصة وأن الومضة قد يصل طولها إلى 15 كلمة كما هو معمول به الآن في مجموعة سنا الومضة القصصية، وأبدى القاص الأردني المتميز محمود الرجبي ملاحظة متميزة تصب في هذا السياق على نفس الومضة التي علَّق عليها الأستاذ عبد الحميد وهي ومضة "ضياع" لهيفاء حماد، ويقول في هذه الملاحظة: "المشكلة في هذا النوع من الومضات أن الرابط الخفي بين الكلمات قد يضيع بسرعة كلما زاد عدد الكلمات لذا أرى ألا يتجاوز عدد الكلمات الخمس أو الست كلمات"، وهذا حلٌّ آخر يمكن أن يضاف للاقتراح الذي اقترحته أعلاه بتقسيم الومضة إلى وحدات سردية، فالكلمات المفردة التي لا تدخل في تركيبات لغوية تربط بينهما ستكون بمثابة عوالم منفصلة وإذا زاد عددها سيفقد القارئ قدرته على التركيز وعلى الربط بين المفردات التي تمثِّل عناصر الومضة البصرية أو الصورة السردية. وربما كان لعنوان ومضة هيفاء حماد المذكورة دور في هذا الشتات اللفظي – إذا جاز لنا استعمال هذا التعبير – الذي يوحي بصريا بالضياع المذكور في العنوان.

# الومضة الشعرية والومضة القصصية

د. جمال الجزيري

تتحدد هوية ونوع الومضة وفقا للعنصر المهيمن عليها. فالومضة القصصية يهيمن عليها الطابع السردي الذي ينقل لنا حدثا محدد المعالم يمزج ما بين التصريح والإضمار وقد يستفيد من فنون السرد الأخرى كالفنون التشكيلية والفنون السينمائية والفنون التصويرية/الفوتغرافية. أما الومضة الشعرية فهي أقرب لحالة غنائية، وأقصد بالغنائية الشعر الغنائي الذي يعبر عن دواخل الذات ويجسد حالة وجدانية معينة قد تكون أقرب للسكون، لا للحركة التي يتطلبها السرد. وهذا لا ينفي أن تقوم الومضة القصصية على الجوانب الوجدانية، وهنا تلجأ إلى ما يسمى بسرد المشاعر والانفعالات التي تتضمن انتقالا وتحولا من انفعال لآخر أو من شعور لآخر. وأحيانا يكون الخط الفاصل بين النوعين واهيا بحيث يراوح الكاتب/الصوت/الراوي بين السرد والشعرية فلا نستطيع أن نميز أحدهما عن الآخر. وتمثل مثل هذه النصوص معضلة للناقد الذي يحللها بغية محاول الوصول إلى بعض ملامح الومضة القصصية. ولذلك من الأفضل أن يكون الخط السردي مهيمنا على الومضة القصصية في الوقت الحالي على الأقل. وبعد أن تتضح المعالم السردية للومضة والعناصر المكونة لها يمكن للكاتب أن يوظف السرد الشعري في بناء الومضة القصصية.

# الومضةُ الْمَشْهَدِيَّةُ

د. جمال الجزيري

كنتُ قد اشتققتُ من قبل مصطلح القصة المشهدية scenic narrative في بحث لي في تمهيدي الدكتوراه بجامعة القاهرة عام 1999 وكتبت عنه فصلا كاملا في رسالتي للدكتوراه بجامعة عين شمس 2002. وكنتُ أعني به آنذاك القصيدة السردية التي تتكون من مشهدين أو حالتين يتم دمجهما في قصيدة واحدة وهي قصيدة قصيرة جدا في الغالب لا تتجاوز بضعة أسطر، حيث يتمثّل الراوي أو الشخصية حالةَ شخص آخر في موقف آخر أو أن يقوم الراوي أيضا بسرد مشهد في مقطوعة قصيرة جدا وفي المقطوعة التالية يقوم بسرد مشهد آخر يتباين معه في الغالب أو يستكمل دلالة المشهد الأول بأن ينقل مكان وزمان الحدث إلى سياق آخر. وفي الومضة القصصية، نجد هذا الأسلوب أيضا ويتمثَّل في عدة مظاهر، منها على سبيل المثال: 1- يقوم الراوي بسرد حدث ما ثم ينتقل فجأة إلى حدث آخر يشتمل على الشخصية أو الشخصيات ذاتها ولكن في موقف تتباين دلالته مع دلالة الحدث الأول، وهنا لا يوجد فاصل زمني طويل، ففي العادة يكون المشهد الثاني مترتب على المشهد الأول والعلاقة بينهما علاقة سابق ولاحق أو تتابع حتى لو كان تتابعا عبثيا تستلزمه طبيعة الموقف، وليست هذه العلاقة سببية بالضرورة، فقد تكون سببية وقد تكون مجرد تتابع على مستوى الزمن وعلى مستوى الحدث؛ 2- يقوم الراوي

بذكر حدث في بداية الومضة ثم ينتقل لحدث آخر يوجد فاصل زمني قد يكون طويلا بينه وبين الحدث الأولى للتعبير مثلا عن افتقاد دلالة الحدث الأول لدى الشخصية الغائبة أو المتكلمة في الحدث الثاني؛ 3- يقوم الراوي بسرد مشهد ينتمي لعالم معين ويجسد موقفا له سمات محددة، ثم ينتقل إلى مشهد آخر يجسد موقفا آخر ويشترك مع المشهد الأول في السمات نفسها؛ 4- يجسد الراوي مشهدا في الوقت الحاضر ثم يقوم عن طريق الاسترجاع السردي بسرد مشهد من وقت مضى ويشترك المشهدان في نفس الدلالة بالنسبة للراوي؛ 5- يقوم الراوي بسرد موقف في الوقت الحاضر يخصه ويخص شخصية أخرى مخاطبة في السرد ثم ينتقل بعد ذلك لمشهد افتراضي يخص تلك الشخصية في المستقبل القريب؛ 6- ....

# دراسات

# دراسة في بِنْيَةِ ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

يوسف الكميتي قاص ليبي وُلِدَ في ترهونة عام 1971 واسمه بالكامل يوسف حسن سالم الكميتي. يغلب على ومضات الكميتي القصصية استعمال ضمير المتكلم في السرد. وفي هذه المقالة القصيرة سأتناول بعض ومضات الكميتي المكتوبة بضمير الغائب وأترك الومضات المسرودة بضمير المتكلم لدراسة أخرى.

تتكونّ بعض ومضات ضمير الغائب عند يوسف الكميتي من لقطتين: يرصد الراوي في اللقطة الأولى حدثا ما يحمل دلالة متميزة أو نقطة تحوُّلٍ أو موضعَ مقارنةٍ، ثم يرصد في اللقطة التالية التي تمثل قَفْلَةَ الومضة أو نهايتها مُفَارقَةً تلقي الضوء على النتيجة المباغتة وغير المتوقعة للحدث الماثل في اللقطة الأولى.

ففي ومضة "فاتورة" على سبيل المثال، **"لم يستطع شراء الخبز، فاشترى رصاصـــــــــــــــة"** نجد هنا شخصية مجهولة لا يذكر الراوي اسمها ولا صفتها ولا نتعرف عليها إلا من خلال الفعلين المستعملين في الومضة، وأحدهما فعل منفي، وعدم تعريف الشخصية أو الإفصاح عن هويتها هنا ينبع من أن هذه الشخصية نكرة في مجتمعها،

سواء أكان هذا التنكير تجهيلا وتهميشا من المجتمع أو النظام الحاكم أم كان تنكيرا راجعا إلى أن هذه الشخصية غير قادرة على زرع الحياة. ومن الملاحظ أن الراوي يستعمل الفعل المنفي "لم يستطع" الذي يوحي بأن عدم القدرة يرجع إلى أسباب خارجية أيضا ليست للشخصية طاقة عليها. وتعتمد هذه الومضة على مفارقة الموقف: فالذي لا يستطيع أن يشتري الخبزَ/يزرع الحياةَ/يكسب قوتَ يومه، ربما يخرج من هذه الحياة بالموت جوعا مثلا. ولكنه هنا يشتري رصاصة ربما ليقتل بها مَنْ كاد يوصله إلى الموت جوعا. ولا يخفى علينا هنا البُعد السياسي لهذه المفارقة.

في ومضة "فاتورة"، المدى الزمني للحدث هنا قصير جدا يقارب اللحظة أو اللحظات القليلة. الشخصية معلومة من خلال سلوكها في النص. البداية بداية حدثية – نسبة إلى الحدث – يقدمها لنا الراوي من خلال الفعل المنفي الذي يدل على العجز أيا كانت أسباب هذا العجز كما أسلفنا. النهاية نهاية حدثية أيضا، فالحدث ككل يتكون من بداية ونهاية دون أن يوجد بينهما شيئا مذكورا في النص إلا عن طريق الإضمار: لماذا لم يستطع أن يشتري الخبز؟ ما الذي دفعه إلى شراء رصاصة؟ ومن أين اشترى الرصاصة؟ وهل في مجتمع الشخصية الرصاصةُ أرخصُ من الخبزِ؟ كلها أسئلة الإجابات عليها مضمرة وتربط هذه الإجابات بين البداية والنهاية. بالنسبة لمكان الحدث، هو مكان غير معلوم في النص،

ولكن يمكننا أن نستدل عليه من سياق النص بأنه مجتمع ينتشر فيه الفقر والسلاح معا، بل أن السلاح والرصاص فيه أكثر وفرةً من الخبز ذاته، الأمر الذي يوحي بقابلية هذا المجتمع للانفجار في أي وقت. وبالنسبة لزمان الحدث، فهو الزمن الماضي غير المحدد. ولكن العنوان "فاتورة" الذي يوحي بأن المجتمع سيدفع فاتورة حرمان الشخصية من قوت يومها يوحي بأنه زمن أقرب للزمن الذي يعيش فيه الكاتب. بالنسبة لأسلوب السرد، الومضة مروية بضمير الغائب. والمنظور السردي منظور خارجي في الغالب، خاصة في الجزء الأخير، فعند شراء الرصاصة يمكن لأي شخص أن يرى الشاري أثناء عملية الشراء، أما بداية النص التي تأتي في صيغة النفي ففي الغالب مروية من منظور داخلي، فلو كان الراوي موجودا افتراضيا مع الشخصية، هل سيستطيع أن يرصد عدم الاستطاعة من الخارج دون أن يدخل في نفس الشخصية؟ في الأحوال العادية، لن يستطيع ذلك. أما إذا أخذنا الومضة على محمل رمزي ونظرنا إليها على أن الكاتب كتبها لتوصيل فكرة في المقام الأول، فيمكننا أن نقول إن الراوي يتكلم بوجه عام وبالتالي يستعمل المنظور الخارجي. وهذا الكلام بوجه عام ليس مستحبًّا في النص السردي الذي لابد أن يتم سردُه من منظورٍ مُحَدَّدٍ. العنوان هنا عنوان تقييمي يشي بالمغزى من وراء النص ويقوم بتأويله تأويلا معينا، ويمثل وجهة نظر للمؤلف يمكننا من

خلالها أن ننظر إلى النص وهو عنوان مستقل عن النص ويمكن فهم النص وتأويله بمعزل عنه.

ونجد المفارقة تتخذ الطابع السياسي أيضا في ومضة "تراشق": **"تحطم الصنم؛ فتراشقوا بأحجاره".** وبالرغم من الاختزال الشديد في هذا النص وبالرغم من استعمال ضمير الغائب الجمع الذي قد يوحي بالتعميم الشديد، تجسد الومضة سياقا محددا وثريا من خلال استعمال كلمة "الصنم" بما توحي به من اجتماع الشخصيات ربما حول عبادة هذا الصنم وربما حول تحطيمه. لا يذكر لنا الراوي من الذي حطّم الصنم ويركز فقط على ما بعد تحطيمه، وكأنه يريد إبراز دلالة أنه صنم فقط وما يوحي به هذا الصنم، كما أنه يقوم بتعريف كلمة الصنم وكأنه يشير إلى صنم محدد يعرفه هؤلاء الأشخاص. وبما أن حياتنا المعاصرة تخلوا من الأصنام بمعناها المادي، فلابد أن ينصرف ذهن القارئ إلى شخص جعل من نفسه إلها أو جعله آخرون كذلك. ومن المؤكد أو الراجح أن الشخصيات التي في الومضة هنا لها علاقة بهذا الصنم بشكل أو بآخر، سواء أكانوا يعبدون هذا الصنم أم فُرِضَت عليهم عبادته بالمعنى الرمزي والسياسي لكلمة عبادة، ومن الأرجح أنهم شاركوا في تحطيم هذا الصنم، أو بالأحرى تحطُّمِه، لأن استعمال الراوي للفعل المطاوع "تحطم" يوحي بأن هذا الصنم كان آيلا للسقوط. ويتكئ الراوي على المفارقة في الشق الأخير أو اللقطة الثانية من هذه الومضة ويربط هذه اللقطة باللقطة السابقة من خلال

الهاء في أحجاره، وهو ضمير يجعل الومضة مترابطة ومتماسكة وكذلك من خلال الفاء التي تدل على الترتيب وأيضا من خلال كلمة الحجارة التي صار إليها الصنم بعد تحطمه. ومن المفروض أن يدفعَ فعلُ التحطمِ هؤلاءَ الأشخاصَ إلى بدايةِ عهدٍ جديدٍ يتناقضُ مع العهدِ الذي كان فيه الصنم كلَّ شيء: أي أن يبدؤوا عهدَ بناءٍ وتخلُّصٍ من الآثار السلبية التي كانت مترتبة على وجود الصنم في حياتهم. ولكن الحدث لا يسير في هذا الاتجاه: فبدلا من ذلك، يلجأ هؤلاء الأشخاص إلى التنازع والاختلاف والتراشق بأحجار الصنم الساقط، الأمر الذي يصب الومضة في نهاية مُفَارِقَةٍ. وربما لذلك السبب يشتق الكميتي عنوان هذه الومضة من الفعل تراشقوا الذي يبرز مفارقتها. وجاء العنوان دالا على ما تجسده الومضة وما تسعى إلى إبرازه، الأمر الذي يجعلنا نتخلص من المقولة التي يروج لها من يتحدثون باسم الومضة ويقولون إن العنوان لا يمكن أن يكون كلمة مستمدة من النص.

بالنسبة للمدى الزمني في هذه الومضة فهو قصير يمتد منذ بداية التحطم إلى التراشق بالحجارة التالي لهذا التحطم مباشرة. وبالنسبة لمكان الحدث، من الواضح أنه المكان الذي كان الصنم منصوبا فيه. وبالنسبة لزمان الحدث، الحدث مروي في الزمن الماضي. وبالنسبة لأسلوب السرد، الراوي غير مشارك في الحدث ويروي هذا الحدث من منظور خارجي كأنه واقف في موضع افتراضي يسمح له برؤية ما يدور أمامه

ولا يدخل في باطن الشخصيات. والشخصيات هنا عبارة عن مجموعة تكاتفت لإنجاز مهمة ما وهي مهمة تحطيم الصنم، ثم اختلفوا بعد ذلك وأخذوا يتراشقون بأحجاره. والحدث هنا عبارة عن بداية ونهاية فقط، ونستشف بينهما مجموعة من الأحداث غير المذكرة من قبيل اختلافهم وعدم اتفاقهم على هدف معين أو مغزى من وراء تحطيم الصنم أو أن الغضب فقط هو الذي كان يقودهم دون أن يجمعهم هدف واحد أو يضعوا خطة لما بعد السقوط وما إلى ذلك من أحداث مضمرة. البداية بداية حدثية وكذلك النهاية. والعنوان هنا عنوان وصفي يصف ما يدور في نهاية الومضة فقط وهو مستمد من النص ذاته ومشتق من الفعل "تراشقوا"، ولا يقوم هذا العنوان بتقييم موضوع النص وإنما يكتفي بالوصف المحايد. وهو عنوان مستقل عن النص أيضا، فالنص قائم بذاته بمعزل عن ذلك العنوان.

ونجد نفس الشيء في ومضة "منظار":

**التقيا. الطويل: أنا أرى أبعد منك.**

**ابتسم القصير وهو ينظر لسوءته.**

فعنوان هذه الومضة مشتق من الفعل "ينظر" في الومضة وهو عنوان يجسد الحدث الوارد في الومضة، أو بالأحرى يوازيه بحيث يكون انعكاسا له ويدل على ما يفعله الشخصان في الومضة وعلى نسبية فعل

النظر في حد ذاته. والمفارقة في هذه الومضة مفارقة قولية ولا أقول مفارقة لفظية، فالمفارقة اللفظية تقتصر على استعمال اللفظ المفرد المفارق للسياق الطبيعي الذي يُستعمل فيه. أما المفارقة القولية فتشمل جملة أو كلاما كاملا، وتعني أن ظاهر القول غير باطنه، على الأقل من وجهة نظر السامع وليس بالضرورة القائل. فالراوي هنا ينقل لنا كلام الشخص الطويل وفق مقتضيات الحوار المسرحي بأن يذكر الشخصية ويضع بعد اسمها أو صفتها نقطتين رأسيتين، ثم ينقل كلامها مباشرة بدون علامات تنصيص، وكأن هذا التوظيف للحوار المسرحي يريد أن يلفت انتباهنا إلى أن ما يقوم به أو يقوله الشخص الطويل مجرد عرض أو تمثيل أو أداء ويحق للمشاهد – الشخص القصير هنا – أن يفسر ما يقوله الشخص الطويل على أنه حوار مسرحي لابد من أخذه في سياقه الأكبر. يتمثل قول الشخص الطويل في عبارة "أنا أرى أبعد منك"، وهي عبارة يقول ظاهرها إن طول الشخص يمكِّنُه مِنْ أن يرى الأشياء البعيدة التي لا يستطيع أن يراها الشخص القصير. ولكن الغرض من هذا القول هنا أنه يسخر من الشخص القصير ويحقِّره، وهذا نوع من المفارقة القولية بدوره. وتتضاعف هذه المفارقة من خلال الوضع المتميز الذي يشغله الشخص القصير الذي في موضع سخرية من الشخص الطويل: فقصره الذي يسخر منه الشخص الطويل يتحول إلى ميزة تجعله يبصر سوءة الشخص الطويل ويحوله إلى موضع سخرية هو الآخر. وتتمثل هذه

المفارقة في مفارقة الموقف، فالتميز الذي يراه الطويل في طوله يتحول إلى نقطة ضعف في موقفه وموضعه تُحسب عليه. والومضة هنا ومضة حوارية مسرحية تتخذ الحوار أساسا لبنائها ومعمارها الفني، ولكن هذا الحوار ليس مجردا، فيوظف الكاتب الأسلوب المسرحي الذي يقوم على وضع اسم الشخصية أمام كلامها، وبدلا من وضع الاسم، يقوم الكميتي هنا بوضع الصفة المميزة للشخصية المتمثلة في الطول والقصر هنا. توظف هذه الومضة نوعين من المفارقة: المفارقة القولية ومفارقة الموقف. تتمثل المفارقة القولية في قول يقصد به قائله معنى معينا ولكن الشخصية الأخرى تفهمه بمعنى مفارق للمعنى المقصود، أو على الأقل تقوم الشخصية الموجه إليها القول بهدم الأساس الذي يقوم عليه هذا القول وتوجيه مغزاه إلى مغزى مخالف لما يقصده القائل. أما مفارقة الموقف فتنبع من الوضع النسبي الذي تحتله الشخصيات في النص، وهو وضع يجعل الشخصية تحيل اتجاه النص واتجاه الحدث إلى مسار غير المسار المقصود من قِبل الشخصية التي ابتدأت الحدث وتحوّلُ وضعَ الشخصية الأخرى إلى مأخذٍ ونقيصةٍ.

المدى الزمني لهذه الومضة قصير جدا يمتد فقط لحظة واحدة تمثل كلام الشخص الطويل ونظرة الشخص القصير وابتسامته. تجمع هذه الومضة ما بين السرد والحوار. الحوار منقول على شاكلة الحوار المسرحي من خلال ذكر اسم الشخصية أو صفتها ووضع نقطتين

رأسيتين يليهما كلام الشخصية مباشرة. وينقل لنا السرد سلوك الشخص القصير واستجابته أو رد فعله على كلام الشخص الطويل بعد تأويله لهذا الكلام واستغلاله طول الشخص الطويل الذي يتفاخر به. بالنسبة لمكان الحدث، هو مكان مفتوح يوحي به امتداد النظر الذي يتفاخر به الشخص الطويل. بالنسبة لزمان الحدث، الحدث مروي في الزمن الماضي. بالنسبة للحدث ذاته، لا توجد له بداية ولا نهاية، فقط يركز الراوي على لقطة تفترض وجود بداية غير مذكورة مثل تنافس الشخصين مثلا أو دخولهما في صراع من قبل. والنهاية مضمرة في سلوك الشخص القصير وهي نهاية نصية في الغالب وليست نهاية للحدث، فنهاية الحدث قد تتضمن صراعهما اللاحق أو تشاجرهما أو انسحاب الشخص الطويل وخجله من انكشاف عورته وما إلى ذلك مما لا يذكره النص، فالنص يركز فقط على الحدث وما يشتمل عليه من نسبية الأشياء والأوضاع. بالنسبة للشخصية، لدينا هنا شخصيتان مذكوران بالصفة داخل النص وهما طرفا الحدث الوحيدان. بالنسبة للعنوان، العنوان مستقل عن النص وهو عنوان وصفي وتقييمي في الوقت ذاته: وصفي بمعنى أنه يصف ما يتم من نظر داخل النص وتقييمي بمعنى أنه يبرز نسبية المنظور التي يعبر عنها النص.

ونجد نفس النوع من مفارقة الموقف في ومضة "عيون": **"بحذر يراقب الضفدع ناموسة، افترسته بومة"**. ومن الملاحظ أن العنوان هنا له علاقة بالنظر والمنظار كما في الومضة السابقة، كما أن بنية هذه

الومضة تتقاطع من بينية ومضة "منظار"؛ فهنا توجد شخصيتان أيضا: شخصية الضفدع الذي يقوم بالمراقبة وشخصية الناموسة التي تتعرض للمراقبة. ولكن شخصية الناموسة تقبع في خلفية الحدث بوصفها شخصية ساكنة أو ثانوية تمثل دور ضحية مُرْتَقَبَةٍ. ينظر الضفدع إلى نفسه على أنه قادر – بوضعه المتميز وبقدرته على القنص – على اصطياد الناموسة والتهامها. وهنا تظهر على الساحة شخصية أخرى تصنع المفارقة في هذه الومضة، وهي مفارقة يمكننا أن نصنفها على أنها مفارقة منظورية (نسبة إلى المنظور أو المنظار كما في الومضة السابقة التي تتخذ هذه الكلمة عنوانا لها). تقوم البومة بنسف منظور الضفدع وتقويض رؤيته لنفسه ولوضعه المتميز الذي قد يمكنه من الفتك بالناموسة: فأثناء قيام الضفدع بمراقبة الناموسة تقوم البومة بمراقبته ورصده كي تتمكن منه، ويستعمل الكميتي الفعل "يراقب" مع الضفدع والفعل "افترسته" مع البومة، ومن المعروف أن فعل الافتراس أقوى من فعل المراقبة، مع العلم بأن المراقبة تهدف إلى افتراس لاحق، ولكن هذا الافتراس لا يتحقق على يد الضفدعة وإنما على يد البومة التي تقف خارج المشهد الذي تصوره الومضة في البداية. ويمكننا أن نعرّف المفارقة المنظورية بناء على ما ورد في هذه الومضة وومضة "منظار" على أنها مفارقة تنبع من الاختلاف في المنظور بين شخصيتين حيث تنظر الشخصية الأولى لوضعها ولما تقوم بها وللسياق الأصغر الذي تتواجد فيه نظرة تجعلها متميزة في هذا السياق

لتأتي الشخصية الأخرى بموضعها وفعلها لتضع لمسة نهائية على الحدث الوارد في الومضة وتصبه في رؤية أوسع بحيث تقوّض منظور الشخصية الأولى ووضعها وتحيلهما إلى نقطة ضعف، لا نقطة قوة.

المدى الزمني هنا عبارة عن لحظات قليلة تمتد ما بين المراقبة والافتراس، أو بالأحرى المراقبة والافتراس يحدثان في نفس التوقيت مع فارق زمني طفيف جدا. الومضة مروية على لسان راوٍ غير مشارك في الحدث يقوم بنقل الحدث من منظور خارجي ولكنه يلتقط أو يختار اللقطة الدالة التي توحي بتدخله في المشهد بشكل غير مباشر. والمنظور الخارجي في الومضة – أي ومضة – لابد أن يكون ذكيا واحترافيا بحيث ينتقي اللقطة التي يمكنها أن تكون ذات دلالة فنية مكثفة. ومكان الحدث مكان مفتوح كأن يكون في حقل أو حديقة أو بالقرب من مجرى ماءٍ وفي الغالب يشتمل المكان على موضع مرتفع كجدار أو شجرة تربض فوقها البومة، أما الضفدع والناموسة فيوجدان في مكان منخفض. وبالنسبة للزمان، الحدث يتم في زمن الماضي، ويأتي الفعل المضارع "يراقب" في أعطاف "بحذر" للدلالة على استمرار المراقبة قليلا، ويأتي الفعل "افترسه" صريحا في الماضي للدلالة على أن فعلَ الافتراسِ فعلٌ خاطفٌ لم يستغرق وقتا. ويمكننا أن ننظر للنص على أنه حدث فقط بدون بداية ونهاية أو على أنه بداية ونهاية فقط. وبالنسبة للشخصيات، لدينا هنا ثلاث شخصيات، شخصيتان منهما فاعلتان في النص وهما الضفدع والبومة،

أما شخصية الناموسة فهي شخصية خاملة تتمثل في كونها ضحية محتملة للضفدع ولكن افتراس البومة لذلك الضفدع ينقذها من وقوعها ضحية له. وبالنسبة للعنوان، هو عنوان وصفي يشير إلى شخصيتي الضفدع والناموسة ودلالة عيونهما التي تقوم بدور الرصد للضحية هنا بمعزل عن أحدهما الآخر، وهذا العنوان مستقل بنائيا عن النص والنص قائم بذاته ويشتمل على كل عناصر بقائه بمعزل عن هذا العنوان.

يقول الراوي في ومضة "حضن" ليوسف الكميتي: **"تحت اللحاف، يرسم اليتيم حضنا وينام فيه."** نحن هنا أمام شخصية واحدة تقوم عليها الومضة. ويحدد الراوي هذه الشخصية داخل الومضة ولا يكتفي بضمير مثلما يفعل الكثيرون. تبدأ الومضة بما يحدد المكان الذي يدور فيه الحدث الوحيد في الومضة، وهو مكان مغلق أو قابل للانغلاق أو الانطواء على الشخصية. وبعد تحديد مكان الحدث، ينتقل الراوي إلى الحدث مباشرة ويلتقط زاوية متميزة. وهذا الحدث يتشكل بطبيعة المكان الذي يقع فيه: فالمكان/اللحاف يدل على الزمان بطريقة غير مباشرة ويفترض الشتاء والبرد. وهنا تبرز شخصيةُ اليتيم بوحدتها وغربتها في هذا الفضاء الخالي إلا منه. ويتشكل الحدث في هذه الومضة من فعلين يتممان بعضهما بعضا: يوحي الفعل الأول – "يرسم" – بالتخييل الذي يلجأ إليه اليتيم لتعويض افتقاده لأبويه وافتقاده للدفء في حياته بوجه عام وكأن لا أحد يهتم به أو يرعاه أو يعوّضه عن حنان الأبوين وحضنيهما، ولذلك يلجأ

إلى حضن يستحضره من خياله ويرسمه على السرير بجانبه. ومن الملاحظ أن الحضن المرسوم يقتضي استعمال حرف الجر "على" على سبيل المثال، ولكن الراوي يستعمل بدلا منه حرف الجر "في" وكأن اليتيم يريد أن يدخل في رحم أمه على سبيل المثال أو كأن هذا الحضن الذي قام برسمه ثلاثي الأبعاد ويمكن النوم فيه بالفعل. ومن الملاحظ هنا أن المفارقة بمعناها المباشر غائبة عن الومضة، الأمر الذي يدل على أن المفارقة ليست لبنة أساسية من لبنات بناء الومضة القصصية، فهي مجرد تقنية قد تحضر في النص كما في ومضات "فاتورة" و"تراشق" و"منظار" و"عيون" وقد تغيب عنه كما في ومضتي "حضن" و"اتجاه".

المدى الزمني في "حضن" مدى قصير عبارة عن الوقت الذي يقوم فيه اليتيم برسم الحضن. مكان الحدث تحت اللحاف الذي يوحي بغرفة أو بيت ما. زمان الحدث هو فصل الشتاء بما يوحي به اللحاف من برد. أما بالنسبة للشخصيات، فهناك شخصية واحدة هي شخصية اليتيم الموجودة أمامنا. وهناك شخصية متخيَّلة يستحضرها اليتيم من خلال فعل التخييل الماثل في الرسم، وهي على الأرجح شخصية الأب أو الأم. بالنسبة لبداية الحدث، هي بداية مكانية تتمثل في ظرف المكان والاسم الوارد بعده. والحدث الأساسي هنا يتمثل في عملية الرسم وتأتي النهاية القصصية متمثلة في عملية النوم في ذلك الحضن الذي تم رسمه، وهي نهاية تنقل التخييل من الافتراض إلى الواقع. بالنسبة لأسلوب السرد، الومضة مروية

من خلال راوٍ لا يشارك في الحدث ويستعمل ضمير الغائب. أما بالنسبة للمنظور المسرود منه الحدث، فيمثل إشكالية نقدية، فالشخصية يتم تقديمها من الخارج ويأتي المنظور الداخلي الذي يلقي الضوء على باطن الشخصية منظورا غير مباشر، فالحدث الخارجي ذاته يوحي بما يعانيه اليتيم من افتقاد وغربة وحرمان. وتتمثل الإشكالية هنا في مكان الحدث، فهذا الحدث يدور تحت اللحاف كما تبين لنا البداية القصصية. ونظرا لخصوصية هذا المكان وضيقه وعدم إمكان وجود شخص آخر ولو بشكل افتراضي تحت هذا اللحاف – والومضة ذاتها تؤكد على ذلك – كيف تمكَّن الراوي من أن ينقل لنا الحدث على ضوء استحالة وجوده تحت اللحاف؟ وهذه مفارقة منظورية من نوع آخر، فالمنظور الخارجي لا يسمح لنا بنقل حدث هكذا، ولكن الراوي يستعمل هذا المنظور الخارجي لنقله، وهي مفارقة يمكننا أن نفسرها مثلا على أن الراوي يستحضر مشهدا من ذاكرته الشخصية وكأنه هو اليتيم ذاته، ولكنه ينظر إلى ذاته الماضية على أنها موضوع خارجي قابل للنقل بدون تدخل مباشر فيما تفعله الشخصية. ويمكننا أن نعزز تأويلنا هذا من خلال استعمال الراوي لزمن المضارع الذي يوحي بأن الحدث ماثل في ذاكرته لا يريد أن يفارقها ويوحي باستمرارية الحدث وكأن الراوي أخرجه من ذاكرته ونقله لنا بوصفه حدثا يفارق الزمان ويتوحد مع كل الأزمنة. بالنسبة للمفارقة، لا توجد مفارقة هنا نظرا لاختلاف العالمين اللذين يتقاطعان في الومضة.

عملية النوم في الحضن في حد ذاتها عملية مفارقة، ولكنها تنتمي لعالم التخييل وعملية الرسم تنتمي لعالم الواقع وتمهّد لهذا التخييل، وبالتالي تكون العلاقة بين العالمين علاقة تكاملية. أو أنها تخييل وتلقي الضوء على بؤس الواقع. وبالنسبة للعنوان، يشير هذا العنوان إلى أحد عناصر العالم السردي وهو الحضن الذي يرسمه اليتيم، وهو عنوان وصفي يقوم بإبراز أحد عناصر العالم المتخيَّل، ولكن اختياره في حد ذاته يوحي بالمضمون أو القيمة المفتقدة في النص.

في ومضة "اتجاه" التي تقول: **"برغم الريح العاتية، مازال يطير عكس اتجاهها، ذلك النسر"** يستعمل الكميتي أسلوبا سيبلوره أكثر في ومضاته المكتوبة بضمير المتكلم، ألا وهو عدم الإفصاح عن الشخصية إلا في نهاية الومضة، الأمر الذي يجعلها تجمع بين السردية والشعرية. تبدأ الومضة بتحديد المكان بطريقة غير مباشرة وبيان الطبيعة القاسية لهذا المكان والعراقيل التي يفرضها: فالريح العاتية يمكنها أن تقتلع الأشجار وتشل حركة البشر في المكان وتعطل الطيور المحلقة وتسقطها. ويستعمل الراوي كلمة "برغم" التي توحي بأن الشخصية لا تستسلم لهذه الأحوال الجوية. ويستعمل الراوي "مازال" التي تدل على استمرار ما تقوم به الشخصية، فالحدث متواصل من قبل أن تصير الريح عاتية وسيتواصل برغم عتوها، وكأن الشخصية لا تأبه بالمعوقات ولا تعترف بالعراقيل، الأمر الذي يوحي بصلابتها ومقاومتها وتحديها لكل الظروف.

والاتجاه الذي يبرز في العنوان يوجد داخل الومضة أيضا ويقترن بالريح التي صارت عاتية وهو اتجاه ظاهر، وأظن أن العنوان يشير إلى الاتجاه العكسي الذي تسير فيه الشخصية هنا. وأخيرا يُظهر لنا الراوي الشخصية التي يسرد ما تفعله لنكتشف أنها شخصية "نسر" مشار إليه بـ "ذلك" التي توحي ببعد المسافة بين الراوي والنسر، الأمر الذي يحيلنا إلى المنظور الخارجي المروي منه الحدث في الومضة إذ يقف الراوي موقف الملاحظ الراصد للريح وحركة النسر معا، ومن الواضح أن الراوي يرصد حركة النسر لفترة طويلة نستشفها من "مازال". ولا يستعمل الراوي المفارقة في هذه الومضة أيضا، إذ أنه اعتمد فقط على رصد الحدث الذي يلاحظه أو يراه أمامه ليؤكد على عزيمة النسر ومقاومته الداخلية التي لا تعترف بالمعوقات ولا الهزيمة أمام الريح العاتية، وكأنه مصمم على تحقيق هدفه والوصول إلى مبتغاه ومحطته برغم كل شيء.

المدى الزمني لهذه الومضة عبارة عن لقطة من حدث مستمر، فاستعمال "مازال" يدل على أن ما أمامنا جزء من كُلٍّ يرصدُ منه الراوي لحظةً واحدة يراها أمامه لحظة قيامه السرد. وهذا يقودنا بدوره إلى ما أسميته من قبل في رسالتي للدكتوراه "السرد على الهواء" أو "السرد الحي" أو "السرد المباشر" على غرار البث التليفزيوني الحي والبث المباشر. البداية القصصية هنا بداية تحدد لنا العوائق التي يمكنها أن تمنع الحدث من الوقوع، وهي بداية تخلق نوعا من التشويق وتثير اهتمام

المتلقي للتركيز على الحدث وما تقوم به الشخصية من تحدٍّ للعوائق التي يمكنها أن تمنعها من أن تقوم بالتحليق. والنهاية القصصية هنا نهاية غير عادية، فهي نهاية تكشف عن الشخصية التي لم يتم ذكرها من قبل في النص ذاته. والمنظور المروية منه الومضة هنا منظور خارجي، فالريح العاتية يمكن لأي أحد في موضع قريب من الحدث مثل الراوي أن يرى أثرها ويحس به، وكذلك الأمر بالنسبة لتحليق النسر. وصياغة الحدث ذاته توحي بأن الراوي يراقب النسر منذ فترة طويلة وعندما راق له هذا الصمود الماثل في النسر وإصراره على التحليق نقل لنا الحدث في حالة استمراريته وتواصله وسط هذه الأجواء غير المواتية. ومكان الحدث هنا مكان مفتوح يقترن بالسماء التي يحلق فيها النسر وبالمكان الآمن نسبيا الذي يرصد منه الراوي الحدثَ. وزمان الحدث يشير إلى النهار في الغالب الأعم. وبالنسبة للشخصيات، هناك شخصية النسر التي تقوم بدور البطولة الفعلية والمجازية في النص، وشخصية الريح العاتية التي تلعب دور الخصم أو العوامل المعاكسة التي قد تقضي على الحدث. وبالنسبة للعنوان، هو عنوان مستمد من الومضة ذاتها ويصف اتجاه حركة النسر، أي أنه عنوان مكاني في ظاهره على الأقل. ويحتمل هذا العنوان بعدا يتعلق بالموضوع ويؤكد على فكرة تمسك النسر باتجاهه وهدفه برغم كل المعوقات. بالنسبة للمفارقة، لا توجد مفارقة هنا، فالحدث الأساسي يجسد التحدي فقط. والراوي يستعمل "برغم" التي تورد العوامل المعاكسة لما

يقوم به النسر، أي أن هذه العوامل ليست حدثا في حد ذاتها حتى يكون سلوك النسر مفارقة له. لو قال الراوي مثلا: "يزداد عتو الريح، يحلق النسر عكس اتجاهها"، ستكون الريح شخصية رئيسية هنا، ولكن العبارة التي يستعملها الراوي بالفعل تدل على أنه قام بتحويل الريح وفعلها إلى مجرد ملابسات للحدث الوحيد، ولا تارك فيه مشاركة فاعلة، والأدق أن النسر يُبطِلُ مفعول الريح العاتية من خلال عزيمته التي تدفعه لمواصلة التحليق والمُضيِّ قُدُمًا في الاتجاه الذي خطَّه لنفسِه.

باختصار، تركز ومضات الكميتي المكتوبة بضمير الغائب على مدى زمني قصير جدا عبارة عن لحظة أو لحظات معدودة. وقد تتكون الومضة من لقطتين أو فعلين في الومضات التي تشتمل على مفارقة خاصة بالموقف في الغالب. وقد تشتمل على لحظة واحدة مع بيان ملابسات الحدث أو مكانه أو سياقه من خلال البنية الظرفية أو أي بنية أخرى تنقل لنا السياق الذي يدور فيه الحدث بشكل مكثف جدا، وهنا تختفي المفارقة من الومضة نظرا لقيام الراوي بالتركيز على لحظة واحدة وحدث وحيد والاتيان بالحدث الآخر أو سياقه في بنية تابعة للحدث الأساسي وبالتالي لا يكون هذا الحدث الآخر حدثا بالمعنى المعتاد ولا يكون رئيسيا، الأمر الذي يجعله يخدّم على الحدث الرئيسي فقط.

وقد تكون البداية القصصية بداية حدثيَّة – نسبة إلى الحدث – بحيث يدخل الراوي في الحدث مباشرة. وهنا تكون النهاية نهاية حدثية أيضا.

ويمكننا أن ننظر إلى الومضات التي من هذا النوع على أنها تدخل في الحدث مباشرة أو على أنها تقدم بداية الحدث ونهايته وتطرح فيما بينهما العديد من الأسئلة المضمرة غير المذكورة في النص التي تجعلنا نربط بين طرفي الحدث. وفي حالة النظر إليها على أنها تدخل في الحدث مباشرة، يمكننا النظر إلى البداية على أنها تفترض أحداثا سابقة غير مذكورة في النص وبالتالي تتحول البداية إلى بداية للنص فقط وليست بداية للحدث، وكذلك الأمر بالنسبة للنهاية، فهي مفتوحة وتفترض أحداثا لاحقة غير مذكورة في النص أيضا كما في ومضتي "فاتورة" و"تراشق". وقد لا يشتمل النص على بداية للحدث ولا نهاية له، وإنما يركز على لقطة واحدة تفترض أحداثا قبلها وتفترض أحداثا بعدها، وهنا يركز الراوي على لحظة حاسمة في الصراع أو على لقطة ذات دلالة مميزة تجعلنا نستشف الكثير بطريقة ضمنية حول الأحداث السابقة واللاحقة غير المذكورة في النص.

وقد تأتي البداية بداية ظرفية توحي لنا بمكان وزمان الحدث، وهنا يكون ذلك الظرف ظرفا للمكان أو للزمان أو تعبيرا يوحي بهما بدون استعمال هذا الظرف أو ذاك. وهنا يلعب التعبير الظرفي أو التعبير الذي يحل محله دور المحدِّد لسياق الحدث ودور التشويق السردي الذي يجعلنا نتلهف على معرفة ما سيحدث في هذا المكان أو الزمان المميَّز.

وبالنسبة للمكان والزمان، لا يتم التعبير عنهما بشكل مباشر في الغالب، ولكن سياق الومضة يحيلنا إلى تصور مكان معين وزمان معين. وفي الغالب يدور الحدث في ومضات الكميتي في مكان مفتوح يوحي بأن الراوي منفتح على المجتمع الذي يعيش فيه ويقوم برصد لقطات مميزة تحدث في هذا المكان المفتوح كأن يرصد لنا لقطة في الطبيعة أو لقطة في المجتمع لها دلالة خاصة.

وبالنسبة للشخصيات، شخصيات الومضة محدودة نظرا لطبيعتها المكثفة. فقد تشتمل الومضة على شخصية واحدة مذكورة في النص بشكل مباشر أو غير مباشر تقوم بفعل دال له مغزى إنساني أو مجتمعي أو سياسي، الخ. وقد تكون الشخصيات غير مذكورة إلا من خلال ضمير الجمع الذي يوحي بالكثرة، وهذا الأسلوب لا يستعمله الكميتي كثيرا، وهو أسلوب خطير قد يُخرج الومضة إلى نطاق التعميم والقول الوصفي أو الإخباري ويحتاج إلى براعة كبيرة حتى يتمكن الراوي من إبقاء الومضة في نطاق التخصيص الذي يتطلبه السرد بوجه عام. وقد تحتوي الومضة على شخصية رئيسية وشخصية تابعة، وأقصد بذلك أن الحدث تقوم به الشخصية الرئيسية وتأتي الشخصية التابعة بوصفها عاملا مساعدا يساعد على إبراز دلالة الحدث، سواء أكان هذا العامل المساعد يؤازر الحدث أو يقف ضد حدوثِه. وقد تشتمل الومضة على شخصيتين رئيستين يوجد نوع من الصراع المباشر أو غير المباشر بينهما، وقد تدخل هاتان الشخصيتان

في تفاعل مباشر من خلال الحدث كما في ومضة "منظار"، أو تقوم كل شخصية منهما بحدث منفصل ويتكامل الحدثان في النهاية ليجسدا المفارقة التي تقوم عليها الومضة، كما في "عيون" التي بها شخصية ثالثة ولكنها شخصية خاملة لا تقوم بشيء وتمثّل فقط شيئا يقوم الضفدع برصده.

وبالنسبة لمنظور السرد، هو منظور خارجي في الغالب، وعادة ما يقترن السرد بضمير الغائب بالمنظور الخارجي وإن كان بإمكانه أيضا أن يشيء بمنظور داخلي بطريقة غير مباشرة. وأحيانا يفرض المكان الذي يدور فيه الحدث شروطه على المنظور ويصبغه بصبغته، فكما رأينا في ومضة "حضن"، الحدث في ظاهره مروي من الخارج، ولكن كون الحدث يتم "تحت اللحاف" وكون الراوي غير موجود تحت اللحاف مع الشخصية بالضرورة يجعنا نقوم بتأويل هذا المنظور تأويلا مغايرا، فهو خارجي في ظاهره، ولكن باطنه وزاوية رصد الحدث يوحيان بأن الراوي يستعمل منظورا داخليا على نفسه ويقوم باستحضار موقف خاص به من الذاكرة وينقله لنا وكأنه يتحدث عن شخص آخر، وهذا ما دعانا لأن نصف استعمال المنظور هنا بأنه مفارقة منظورية.

وبالنسبة للمفارقة المنظورية، تتخذ شكلين في ومضات يوسف الكميتي: الشكل الأول يخص المنظور السردي الذي تناولناه أعلاه فيما يتعلق بومضة "حضن"، وهو منظور خارجي في ظاهره داخلي في باطنه، الشخصية يتم الحديث عنها بضمير الغائب في حين أنها تمثل

الراوي ذاته وهو راو ينظر إلى نفسه على أنه غائب أو آخر، أي أنه يُمَوْضِعُ ذاته، أي يحوّلها إلى موضوع من خلال استحضار مشهد من الذاكرة خاص به ويصوّره على أنه مشهد يخص شخصا آخر. وتتمثل هذه المفارقة المنظورية هنا أيضا في أن زمن السرد غير زمن الحدث، فمن الواضح أن زمن الحدث ينتمي للماضي البعيد وزمن السرد ينتمي للحاضر. ويقوم الراوي باستعمال زمن المضارع لنقل الحدث البعيد من خلال نقل مشهد لا ينمحي من الذاكرة – وهو مشهد ينتمي للماضي بطبعه – ولكن الراوي ينقله كما لو كان يحدث مباشرة أمام أعيننا، وهذه نقطة سنبلورها عند الحديث عن السرد المباشر أدناه.

أما النوع الآخر من المفارقة المنظورية فيتمثل – كما في ومضتي "عيون" و"منظار" ولا تخفى علينا دلالة استعمال عنوانين لهما علاقة بالنظر هنا – في أنها مفارقة تنبع من الاختلاف الماثل أو الكائن بين منظوريّ شخصيتين في النص، فالشخصية الأولى قد تنظر إلى نفسها ووضعها ولما تقوم به في السياق الأصغر داخل النص نظرة تجعلها تعتبر نفسَها مميَّزة داخل هذا السياق الأصغر. ثم تأتي الشخصية الثانية بوضعها وفعلها لتنسف ذلك المنظور الذي بنت عليه الشخصية الأولى تميُّزَها، وتضع لمسة نهائية على الحدث الوارد في الومضة وتصبُّه في رؤية أوسع تُفْقِدُ الشخصية الأولى تميُّزَها وتقوّضُ منظورَها ووضعَها وتحيلهما

إلى نقطةِ ضعفٍ تؤدي بها إلى نهاية مأساوية كما في "عيون" أو نهاية ساخرة كما في "منظار".

السرد المباشر أو السرد الحي أو السرد على الهواء سرد يقترن باستعمال الزمن المضارع في نقل الحدث. والحدث يحدث أمام الراوي مباشرة وينقله لنا في حينه مباشرة دون أدنى تدخل منه، على الأقل في الومضتين اللتين بين أيدينا هنا وهما "حضن" و"اتجاه". وقد يقوم الراوي بالتعليق بشكل مباشر أو غير مباشر، فأسلوب السرد المباشر مستقى أساسا من البث الحي في التليفزيون والراديو مثل نقل مباريات كرة القدم أو نقل وقائع مؤتمر. وقد يكتفي المذيع بنقل الحدث دون توصيف أو قد يقوم بالتعليق عليه أو قد يقوم باستعمال كلمات واصفة تنم عن تقييمه لما ينقله أو وجهة نظره فيه. وبالعودة إلى ومضتي "حضن" و"اتجاه"، نجد أن الراوي ينقل فيهما حدثا يحدث أمامه مباشرة وهو غير مشارك فيه وإنما يوجد في مكان الحدث في نقطة تسمح له بأن ينقل لنا ما يراه مباشرة وكأننا واقفين بجانبه نشاهد ما يشاهده. وكشف لنا تحليل ومضة "اتجاه" أن الحدث مباشر فعلا ويحدث في نفس التوقيت الذي ينقله لنا الراوي. أما تحليلنا لومضة "حضن"، فكشف لنا أن الراوي يستحضر مشهدا من ذاكرته وينقله لنا في زمن المضارع، الأمر الذي يوحي بأن الحدث حاضر على الدوام في ذاكرته من خلال الزمن المضارع ومن

خلال ارتباط الراوي – الذي يغيّب نفسه ويتكلم بضمير الغائب عن نفسه – بهذا الحدث ودلالته الكبيرة في حياته.

# ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

عايدة حسين كاتبة أردنية تنشر أعمالها على مجموعة سنا الومضة القصصية باسم أميرة أمير، وهي تكتب القصة بكل أنواعها ما بين ومضة وقصيرة جدا وقصيرة وكذلك قصيدة النثر وقصيدة الهايكو. وكانت انطلاقتها في كتابة الومضة القصصية بعد انضمامها لمجموعة سنا الومضة القصصية منذ بداية إنشائها تقريبا. وهي كاتبة تستعمل في ومضاتها جميع الضمائر وإن كان يغلب عليها استعمال ضمير الغائب. وسأركز في هذه الدراسة على بعض الومضات التي توظف ضمير المتكلم بالاقتران بضمير المخاطب لما لهذه الومضات من خصوصية، فهي قد تجمع بين السرد والشعر أو يطغى أحدهما على الآخر وقد تمزج بين الأزمنة.

عندما تستعمل عايدة حسين ضميرَ المتكلم يأتي في الغالب مقترنا بضمير المخاطب، وتتكئ الومضة في هذه الحالة غالبا على مظاهر الطبيعة في تشكيل عالمها السردي ووضع نهاية عضوية للنص. فعلى سبيل المثال، في ومضة "حرير"، توظّف الراوية التي تستعمل ضمير

المتكلم في سرد قصتها مراحل تشكل الفراشة ويلعب المخاطب/الرجل هنا دورَ عاملِ الحَفْزِ الذي يساعد الفراشة على النمو. يقول نص هذه الومضة: **"كنتُ شرنقة، بدفئكَ اكتملتُ، طرتُ فراشة، تذكَّرتُ.. الفراشات لا تعيش طويلا"**. تمثِّل الراوية حياة الوحدة أو العزلة أو حياتها الخالية من الحب ومن وجود الرجل بالشرنقة. ويحيلنا العنوان إلى دودة القز، ولكن الراوية تستعمل الشرنقة التي تحيط بهذه الدودة أو اليسروع للإشارة إلى نفسها. ومن المعروف أن الشرنقة تلعب دور الحامي للدودة أو اليسروع وتساعده في النمو بحيث يكون صالحا لأن يصير فراشة بعد الخروج من الشرنقة، الأمر الذي يوحي بأن تصوير الراوية لنفسها بالشرنقة ربما كان حيلة دفاعية تحمي بها نفسها من تجارب سابقة كادت تعصف بها على سبيل المثال. وهذه الشرنقة تعيدها إلى المرحلة الجنينية أو إلى الرحم الذي تتمتع فيه بالحماية، ولكنها شرنقة وتوحي بعدم اكتمالها وبضرورة الانتقال إلى مرحلة تالية من مراحل النمو حتى تتحقق ذاتها، فالتشرنق في حد ذاته إذا زاد عن حده يتحول إلى جمود وسكون. وهنا يبرز دور المخاطب في الومضة حيث يمد هذه المتشرنقة بالدفء الذي يساعدها على اكتمال نموها، ويتحقق نموها بالفعل وتتحول إلى فراشة. ولكن الراوية تعي جيدا كونها فراشة، وتستعمل الفعل "تذكرت" الذي يدل على أنها ربما كانت فراشة في مرحلة سابقة أو أنها تعرف الكثير عن حقيقة

حياة الفراشات، وبالتالي تختم الومضة بإلقاء الضوء على حياة الفراشات وبطريقة غير مباشرة على علاقتها بذلك الرجل المخاطب في الومضة.

ومن الملاحظ هنا أن المدى الزمني للحدث في ومضة "حرير" طويل نسبيا قد يمتد ليوم أو يومين أو أكثر. فهو يمتد من نهاية التشرنق إلى اكتمال النمو ويوحي بالامتداد إلى ما بعد هذا الاكتمال قليلا حسب عُمر الفراشة، الأمر الذي يوحي بأن النص قد يكون واقعا في منطقة وسطى بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، ولكنني أميل إلى إدراجها في نطاق الومضة لسبب أساسي وهو أن المدى الزمني هذا طوله وهمي، بمعنى أن الفعل "كنتُ" لا يدل على حدث مثل الفعل "اكتملتُ" الذي يدل على حدث رئيسي في الومضة، فـ "فكنتُ" فعلُ كينونةٍ والكينونة تدل على حالة ثابتة أو جامدة أو صفة وليست على حدث وحركة، ولذلك يمكننا النظر إلى "كنتُ شرنقة" على أنها مجرد وصف يمهّد الطريق للحدث وليست حدثا في حد ذاتها، فالحدث الفعلي في الومضة يبدأ من "بدفئكَ اكتملتُ" وصياغة النص يمكن قراءتها على أنها: "شرنقةٌ أنا بدفئكَ اكتملتُ". ومن الأفضل الابتعاد في الومضة عن مثل هذه الأفعال التي قد تُربك القارئ وتجعله يرى مدى زمنيا طويلا غير موجود في الومضة في الحقيقة. ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى بداية الومضة على أنها بداية زمنية تؤسس للحدث وليست حدثا في حد ذاتها وبالتالي تأتي مدرجةً في ثنايا الحدث بالرغم من ظاهرها الذي يقول

باستقلاليتها تركيبيا. كما أن النهاية هنا تبعد عن المفارقة بمعناها المألوف وتركز على إلقاء الضوء على مغزى الحدث وقابليته للانتهاء في القريب العاجل أو الآجل، أي أنها نهاية مفتوحة نوعا ما، ولكنه انفتاح يوحي بالانغلاق أو انتهاء الحدث بشكل أو بآخر من خلال توظيف حياة الفراشة في بناء الحدث. ومن الملاحظ أن العنوان مستقل عضويا وتركيبيا عن بنية النص، وهو استقلال يفيد العنوان ونص الومضة معا، ويكتفي بإبراز ما تنتجه دودة القز في فترة ما بعد خروجها من الشرنقة، وهو عنوان يخفف من وطأة النهاية المأساوية أو الحتمية للفراشة في الومضة. وبالنسبة لمكان الحدث، الومضة لا تذكر مكانا محددا، إلا إذا كانت الشرنقة في حد ذاتها مكانا.

وبوجه عام، بعيدا عن الشرنقة، المكان الذي يدور فيه الحدث مكان مفتوح يسمح بطيران الفراشة وانطلاقها. وبالنسبة للحدث ذاته، يتمثل الحدث هنا في اكتمال النمو وما قبله تمهيد أو مقدمة أو تحديد لمكان أو للزمان، وما بعده من تذكر يمثل تأملا في طبيعة الحدث ذاته واستحضارا لما تحتويه ذاكرة الراوية عن حياة الفراشات وعمرها القصير وبالتالي هو لا ينتمي لزمن الحدث ولا لزمن السرد وإنما ينقل لنا معلومة تقوم الراوية بتذكرها كي تعبر عن نظرتها لحدث الومضة ومدى قرب انتهاء هذا الحدث.

وبالنسبة لأسلوب السرد في ومضة "حرير"، الراوية مشاركة في الحدث وتستعمل ضميري المتكلم والمخاطب والغائب في سرد هذا النص القصير: ضميرا المتكلم والمخاطب ضميران أساسيان في السرد، أما ضمير الغائب فيمثل هنا سرد أو نقل المعلومة التي تتذكرها الراوية وبالتالي لا ينتمي هذا الضمير للضمائر المستعملة في السرد. أما بالنسبة للمنظور السردي، فهو منظور داخلي وخارجي في نفس الوقت وإن كان يميل أكثر إلى المنظور الداخلي. فكون الراوية شرنقة بما تحمله الشرنقة من رمز ومجاز يمثل وجهة نظرها الشخصية ونظرتها إلى نفسها، واكتمال النمو في حد ذاته قد يل على منظور خارجي، ولكن إقران هذا الاكتمال بدفء المخاطب هنا يجعل المنظور داخليا. فقط عبارة "طرتُ فراشة" هي التي تمثل منظورا خارجيا خالصا لأن أي أحد يمكنه أن يرى الفراشة الطائرة إذا كان في موضع يسمح له بذلك. ولكن كما قلنا، الومضة تقوم على المجاز أساسا وهو مجاز يوحي بالذاتية، فالتمثيل هنا ليس موضوعيا أو واقعيا وإنما هو تمثيل رمزي يوحي بالعلاقة الكائنة بين الراوية والمخاطب. وكذلك الجزء الأخير الذي يبدأ بالفعل "تذكرتُ"، فالتذكر في حد ذاته حدث داخلي ويجسد منظورا داخليا هنا.

ويمكننا أن نلخص بعض المشاكل التي قد تسببها هذه الومضة عند بعض القراء فيما يلي: أولا، قد ينظر بعض القراء إلى المدى الزمني هنا على أنه مدى زمني طويل لا تحتمله الومضة القصصية، وعملية التأويل

التي قمنا بها لفعل الكينونة وهو تأويل قد يُخرج هذا الفعل من نطاق الحدث – هذه العملية قد لا تحدث في أذهان كل القراء. وكذلك اعتماد الومضة على ثلاثة ضمائر في السرد – حتى ولو كان أحدها ضميرا تابعا وليس أساسيا – قد يسبب بلبلة أيضا، ولا يعني هذا أننا نقول بوجوب الامتناع عن الخلط بين الضمائر، بالعكس هو خلط جميل ولكن ينبغي التعامل معه بحذر كي لا يسبِّبَ بلبلة واضطرابا في الرؤية وخروجا عن التكثيف المطلوب. والمشكلة الثالثة – وأظن أنها هي المشكلة التي تتسبب في المشكلتين السابقتين – تتمثل في غلبة الطابع الشعري على هذه الومضة: فالحدث يقتصر فقط على فعلين يأتيان متتابعين في وسط الومضة وقبلهما وبعدهما أفعال لا تساعد في نمو الحدث أو تسليط الضوء عليه أو تكثيفه.

وإذا كان المخاطب في ومضة "حرير" لا يظهر إلا في "الكاف" في "دفئكَ"، يظهر المخاطب أكثر في ومضة مثل "أنت (2)" حيث يلعب المخاطب الدور الأكبر في الحدث ويقتصر دور الراوية المتكلمة على حالة التماثل بينها وبين النورس المخاطب في هذه الومضة: **"كم تشبهني أيها النورس، بانتظاركَ منذ الأزل، حَلِّقْ"**. تبدأ هذه الومضة بإبراز التشابه بين الراوية والنورس. وتستعمل الراوية "أيها" التي تدل على خطاب البعيد، والبعد هنا يحافظ على هوية النورس التي تتمثل في تحليقه في الأفق أو المدى حيث الحرية والبحر والانطلاق. وهنا تحيلنا الراوية

إلى تكوين شخصيتها بطريقة غير مباشرة من خلال هذا التشبيه الماثل في الفعل "تشبهني". ومن الملاحظ أن الراوية لا تستعمل أداة تشبيه مثل "الكاف" و"مثل"، وإنما تستعمل الفعل مباشرة لتجسيد هذا التشبيه والتأكيد على عمق التشابه بينها وبين النورس. وبعد تأكيد هذا التشابه، تؤكد الراوية على انتظارها لهذا النورس منذ الأزل. ونتوقف أمام هذا التأكيد لسببين: أولا، فعل الانتظار في حد ذاته يوحي بأن الراوية تبحث عن معادل موضوعي لانطلاقها وما يكمن داخلها من حرية، وكأنها محرومة من البحر ومن الانطلاق، أو أن هذا البحر كانت له مكانة عالية في حياتها واضطرت لتركه أو حُرِمَتْ منه لسبب أو لآخر؛ ثانيا، عبارة "منذ الأزل" تدخل في إطار المبالغة البليغة أو الموحية هنا، فأظن أن المقصود هنا هو التأكيد على قِدَمِ الانتظار أو طوله. وتأتي نهاية الومضة بصيغة فعل الأمر الموجّه إلى النورس المخاطب في هذه الومضة، وهو فعل يحافظ على هوية النورس وحريته وانطلاقه، الأمر الذي يوحي بأن فعل الانتظار انتظار للانطلاق، للتوحد مع الطبيعة المتحررة من القيود، للحفاظ على هوية الآخر دون تقييده بالذات أو الاستحواذ عليه أو امتلاكه، وكأن الراوية التي تسعى للحرية والانطلاق تحافظ على هاتين السمتين في النورس المخاطب وتجد في حريته حريتها.

والمدى الزمني في ومضة "أنت (2)" مدى قصير جدا يتمثل في الفعل "حلِّقْ"، فكل ما قبل هذا الفعل عبارة عن تمهيد أو استحضارا

استدعته رؤية النورس، ونظرا لأن الومضة القصصية لا تحتمل التمهيد – خاصة إذا كان هذا التمهيد يشغل سبع كلمات، في حين أن الحدث ذاته عبارة عن كلمة واحدة – يمكننا أن ننظر لهذه الومضة على أنها أقرب للومضة الشعرية. فالفعل "تشبهني" ليس فعلا حدثيا، فهو مثل "كنتُ" في ومضة حرير يدل على حالة وهي حالة تشابه هنا. ويبدو أن للومضة التي تجمع ما بين المتكلم والمخاطب لها خصوصيتها التي لا تعتمد على الحدث كثيرا، أو أن الحدث فيها لا يميل كثيرا إلى الحدث المادي المتمثل في أفعال أو أعمال أو تصرفات ملموسة ويمكنها أن تؤثر في الآخرين وتستولد أفعالا وأعمالا وتصرفات عندهم. من وجهة نظري، عملية السرد الرئيسية هنا تتمثل في سرد المشاعر أو الحالات الانفعالية أو ما تدركه الراوية من علاقة خاصة بينها وبين النورس. فحتى لو تأملنا الفعل "حلِّقْ" سنجد أنه في صيغة الأمر أو التمنى، وهي صيغة لا تدل أيضا على حدث وإنما على رغبة في حدوث حدث، أي أن يحافظ النورس على طيرانه وحريته وانطلاقه هنا وكأنه هو المعادل الموضوعي لما يكمن داخل الراوية من حالات مماثلة أو مشابهة. باختصار المدى الزمني هنا مدى قصير جدا يتمثل فيما بين رؤية الراوية للنورس وإدراك التشابه بينها وبينه والتعبير عن انتظارها له منذ زمن طويل وطلب التحليق في نهاية الومضة. وهو مدى قد يستغرق دقيقة أو أقل.

ونوعية السرد هنا هو سرد للمشاعر والانطباعات والانفعالات في الأساس. ويبدو أن الحدث يدور أساسا داخل الشخصية، فمنطقيا لن يستطيع النورس المحلق الذي تخاطبه الراوية بالإشارة للبعيد أن يسمعها، وبالتالي كل ما في النص أمامنا عبارة عن حدث انفعالي أو عاطفي يقع داخل الشخصية ويتشكل بهذا الداخل من ناحية طبيعة الحدث ونوع السرد. ونظرا لطبيعة هذا الحدث الانفعالي الخاصة، يغيب الحدث الخارجي المتمثل في حركة في الزمان ويفسح المجال لداخل الشخصية بحيث يكون هذا الداخل هو مسرح الحدث ويكون المخاطب مثيرا قام بجعل الراوية تقوم بإخراج شخصيتها والتعبير عما أحدثه هذا المثير داخلها من انفعالات ومشاعر.

وبالنسبة للشخصيات، توجد شخصيتان هنا: شخصية الراوية الحاضرة في الومضة بضمير المتكلم وشخصية النورس الحاضر في الومضة بضمير المخاطب. ونظرا للطبيعة الخاصة للفضاء النصي هنا – وأقصد به تحليق النورس في الهواء وبعده عن الراوية والامتداد أو الانفساح المكاني بينهما – يطغى ضمير المتكلم وشخصية الراوية على الومضة ويظل النورس المخاطب في عليائه وتتجلى شخصيته من خلال أوجه التشابه التي تبصرها الراوية بينها وبينه. وفكرة الانتظار هنا لا توسّع المدى الزمني للومضة، فهو انتظار يتم التعبير عنه في نفس اللحظة التي تبصر فيه الراوية النورس. ومكان الحدث هنا مكان مفتوح يسمح

بتحليق النورس ويتيح للراوية تجسيد فكرة الانطلاق والتحليق من خلال اختيار هذا المكان الذي يتسع لحركة النورس ويتسع للراوية كي تنطلق هي الأخرى على شاطئ البحر.

وبالنسبة للبداية السردية هنا، هي بداية يستدعيها أو يبتعثها وجود النورس في نطاق رؤية الراوية وتكشف عن إدراكها لنقاط التشابه بينها وبين ذلك النورس. وتأتي عبارة "بانتظارك منذ الأزل" في منتصف الومضة لتستحضر علاقة الراوية بهذا النورس والنوارس بوجه عام. ويبدو أن الراوية ابتعدت عن مكان النوارس منذ فترة طويلة في الغالب وانتقلت إلى مكان ليست به نوارس ولذلك عندما أبصرت نورسا رأت فيه علاقتها بالنوارس في المكان القديم وأدركت أن الفترة التي ابتعدت فيها عن المكان القديم طويلة جدا للإيحاء بمدى شوقها لمعانقة التحليق والانطلاق من خلال تماهيها من هذا النورس.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية مفتوحة من ناحية الحدث، ففعل الأمر هنا يوحي – على مستوى التمني على الأقل – بأن هذا النورس سيواصل التحليق. وهي نهاية أيضا تدل على انفتاح الراوية على خصوصية الكائنات وعدم رغبتها في تملُّكِ النورس، لأن جوهر العلاقة بينهما سينمحي لو طلبت منه أن يقترب أو رغبت في امتلاكه، وبالتالي يظل النورس في عالمه وتظل الراوية في عالمها ويتواصلان أو يتماهيان

من خلال الانطلاق بعيدا عن القيود ومن خلال إحساس الراوية الذي تجدد بروية هذا النورس واستحضارها للنوارس من ذاكرتها.

وبالنسبة لعنوان الومضة، هو عنوان يتكرر في بعض ومضات عايدة حسين، فهي تضعه لبعض الومضات التي تجمع في طريقة سردها بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وكأنها تريد أن تبرز المخاطبَ في عنوان الومضة للتأكيد على أهميته القصوى في حياة الراوية.

وفي ومضة "أنت (1)، يحضر النورس أيضا ولكن من خلال التشبيه المباشر: **"أشم فيكَ رائحة البحر.. طعم الملح.. كأنكَ أحد النوارس حيث كنتُ صغيرةً..."**. يقوم السرد هنا على الجمع بين صورتين: صورة داخلية تنقلها لنا الراوية من خلال حاسة الشم وصورة خارجية تستحضرها الراوية من ذاكرة طفولتها. وهو سرد أقرب للسرد الغنائي – إذا جاز لنا استعمال هذا المصطلح – فهو يستعمل أسلوب الشعر في نقل قصة بطرية غير مباشرة عن طريق الإيحاء والإضمار، فالحدث هنا مضمر: هل عملية الشم يمكننا أن نصفها بأنها حدث أم أنها توحي بحدث؟ من الواضح هنا أن الراوية تحضر في اللقطتين: اللقطة الحاضرة من خلال الفعل "أشم" واللقطة الماضية من خلال الفعل "كنتُ" والصفة الواقعة خبر كان هنا "صغيرة". إذن الراوية تُسْقِطُ لحظةً حاضرة على مشهد من ماضيها، وتتماهي هنا أيضا مع النورس الذي لا يأتي مفردا، وإنما يأتي نورسا وسط مجموعة من النوارس، وكأن هذه النوارس

تمثل المجتمع "البشري" الذي كانت تعيش فيه الراوية وكان أحدها مقرَّبا منها بحيث تكون علاقتها به أكثر قربا ودفئا وحميمية وتواصلا. من الواضح أن اللقطة الحاضرة تخاطب فيها الراوية رجلا ما يلعب الدور الذي كان يلعبه ذلك النورس في طفولتها، ويتواصل ماضيها وحاضرها من خلال الرائحة التي تمثِّل سمة أساسية في النورس لاقترانه بالبحر وما يشتمل عليه من ملح.

ومن الملاحظ أيضا أن الراوية لا تشخّص أو تُؤَنْسِنُ النورس بأن تجعله إنسانا مثلا، وإنما تقوم بعملية عكسية، ألا وهي نَوْرَسَةُ الإنسان، أي النظر إليه بأنه نورس، وتنشأ علاقة الراوية بالرجل هنا انطلاقا من هذه النورسة أو سمات النورس الحاضرة فيه التي تجعل الراوية تنظر إليه على أنه امتداد لتاريخها القديم أو ماضيها الذي ابتعدت عنه لسبب غير مذكور في النص. وحضورُ المخاطبِ هنا من خلال السمات المحددة التي تجذب الراوية إليه حضورٌ لماضيها ولعلاقته المنطلقة بالبحر ورموزه.

المدى الزمني في ومضة "أنتَ (1)" قصير جدا يتمثل في لحظة الشم فقط. والزمن هنا زمن المضارع الذي يوحي بأن شخصية المخاطب موجودة مع الراوي، وقد يوحي أيضا بأنها تخاطب شخصا غائبا ولكنه له وجود خاص في حياتها. وتعتمد هذه الومضة على أسلوب السرد الداخلي الذي يتمثل في جانبين هنا: كون الراوية مشاركة في الحدث أو هي مُنشئة الحدث وبالتالي تنقله لنا من داخل العالم المتخيَّل للومضة، وكونها تسرد

لنا الحدث وتقدم لنا الشخصية من خلال حاسة الشم وهي حاسة خاصة بها هنا وليس بالضرورة أن يشم أي شخص هذه الرائحة أو يبصرها في المخاطب.

وبالنسبة للشخصيات، توجد ثلاث شخصيات هنا: شخصيتان رئيسيتان وهما الراوية والخاطب وشخصية تحضر في النص فقط من خلال التشبيه ويمثل وجودها أو استحضارها حلقة الوصل التي تجمع بين الشخصيتين. وتستخدم الراوية "كأنك" التي توحي بالتشابه وليس التماثل، كأن المخاطب هنا يشبه تاريخها أو ماضيها أو الطبيعة التي تسعى الراوية وراء الالتحام بها من خلال هذا المخاطب. المكان هنا غير محدد، ولكن يوجد مكان ضمني لا يدل بالضرورة على مكان الحدث، وهو البحر وأجواؤه وشاطئه، سواء أكان ذلك في الشطر الأول من الومضة الذي يركز على نقل ما تلتقطه حاسة الشم أو في الشطر الثاني الذي يستحضر بحرا آخر ينتمي لحياة الراوية في طفولتها، وما يربط بين البحرين هو الراوية ذاتها بوجودها الحقيقي الآن أو الكائن قديما من خلال التشبيه في هذين المكانين.

بالنسبة للزمان، طبيعة المكانين تستدعي استعمال زمانين مختلفين: زمن الحاضر الماثل في الراوية وحاضرها وما تنقله لنا عن المخاطب وزمن الماضي الماثل في ماضي الراوية أيضا وعلاقتها بالنوارس في ذلك الماضي. ولا يحضر الزمانان معا بنفس القوة، فالزمن المضارع هو

الأساسي وزمن الماضي يأتي مدرجا في ثنايا الزمن المضارع من خلال أداة التشبيه. لا توجد مفارقة في هذه الومضة، فليس كل حدث في حياتنا يشتمل على مفارقة.

وبالنسبة للعنوان، هو عنوان يستحضر ضمير المخاطب من نص الومضة ذاتها ويشترك مع ومضات أخرى لنفس الكاتبة في عنوانها، ولذلك قامت الكاتبة بترقيم العناوين. ويبدو أن عايدة حسين تريد أن تلح على ضمير المخاطب في العنوان للتأكيد على طبيعة ضمير المخاطب في ومضاتها الثلاث التي تتخذ "أنت" عنوانا لها، ومن هنا يكون هذا العنوان عنوانا شكليا: يشير إلى شكل النص وليس إلى مضمونه، من خلال إبراز ضمير المخاطب المستعمل في سرد النص بالاشتراك مع ضمير المتكلم. وقامت الكاتبة بإبراز ضمير المخاطب وليس المتكلم للتأكيد على دلالة وجود هذا المخاطب في حياتها. ومن الملاحظ أن ضمير المخاطب مستعمل أيضا في ومضة "رحلة" من خلال الفعل "اختفيتَ" ولكن الكاتبة لا تضع "أنت" عنوانا لها، فهذا العنوان يوجد أعلى الومضات التي تكون فيها العلاقة بين الراوية والمخاطب علاقة حضور وليست علاقة غياب. وكذلك الأمر في ومضة "حرير"، فهي ومضة تستعمل ضميري المخاطب والمتكلم في سرد الحدث، ولكن العلاقة بين الراوية والمخاطب علاقة آفلة ولن تستمر طويلا أو بالأحرى لم تستمر، وبالتالي غاب عنوان "أنت" عنها.

وتوظف عايدة حسين عناصر الطبيعة في ومضة أخرى بعنوان "رحلة" وتعتمد على ضمير المخاطب أيضا: **"كشجرةٍ اختفى ظلُّها رويدًا رويدًا مع أوراقِها كلَّ خريفٍ، اختفيتَ"**. وتقوم هنا باستعمال وجه من وجوه التشبيه مثلما استعملت "تشبهني" في "أنت (2)" و"كأنك" في "أنت (1) والاستعارة في "حرير"، فتقوم في "رحلة" باستعمال "الكاف" التي تدل على التشابه بين الشجرة والشخصية المخاطَبة.

ومن الملاحظ هنا أن التشبيه يستحوذ على القدر الأكبر من نص الومضة، بينما يأتي المخاطب في كلمة واحدة فقط بنهايتها وهي الفعل "اختفيتَ". واختفاء المخاطب من النص وعدم ظهوره إلا في آخر كلمة فيه يجسد اختفاءه الفعلي من حياة الراوية تجسيدا نصِّيًّا، أي أن شكل النص يوحي بهذا الاختفاء، ففي الجزء الأكبر من النص تظهر الشجرة على الساحة، وهذا الشجرة أيضا تعاني اختفاءً تدريجيا. وبالرغم من أن الشجرة تأتي في إطار التشبيه داخل الومضة، فإنها تستحوذ على المساحة السردية لدرجة تجعلها هي الشخصية الرئيسية في هذه الومضة وتجعل المخاطب مجرد شخصية ثانوية بالرغم من أن الراوية توجه ومضتها وسردها له في المقام الأول والأخير. تشترك الشجرة من المخاطب في فعل الاختفاء: ولكن هذا الاختفاء يقتصر في الشجرة على ظلها في حين أنه يشمل المخاطب ككل. اختفاء ظل الشجرة اختفاء تدريجي ويستمر لفترة طويلة من خلال استعمال "كل خريف" التي تدل على استمرارية

الحدث لسنوات. ولأن الكاتبة تدرك أن نصها ومضة قصصية لا تحتمل الإطالة الزمنية كثيرا، تقوم بإيراد هذا الزمن الطويل في ثنايا التشبيه، وتكتفي بالفعل "اختفيتَ" زمنا رئيسيا للومضة بحيث يصير كل ما سبقه مدرجا في ثناياه.

تستعمل الراوية ضمير المخاطب كتقنية رئيسية في السرد هنا ولا تستعمل ضمير المتكلم معه كما استعملتهما معا في "حرير" و"أنت (1)" و"أنت (2)". ومن الملاحظ أن المخاطب هنا ليس له وجود كثيف في النص والفعل الوحيد الذي يقترن به هو "اختفيتَ" الذي يدل على غيابه، ولا نستدل على وجوده السابق في حياة الراوية إلا من خلال التشبيه بالشجرة التي يتلاشى ظلها على مر الزمن.

ومكان الحدث هنا مكان رمزي وهو حياة الراوية ذاتها، فالمخاطب كان موجودا في حياتها وخرج منها تدريجيا.

وبالرغم من أن صياغة الومضة لا تشتمل على أي إشارة للمضارع، يمكننا أن ننظر إلى زمن السرد هنا على أنه المضارع، في حين أن زمن الحدث هو الماضي، فصيغة الخطاب ذاتها وتوجيه الراوية سردها للمخاطب يدلان على أنها تتكلم الآن وتخاطب شخصا غائبا.

وبالنسبة لبداية الومضة، هي بداية تمثيلية إذا جاز لنا استعمال هذا المصطلح، وأقصد به أن البداية تقوم بتجسيد حالة مماثلة لحالة المخاطب

المسرود عنه هنا كي تجسد لنا الحدث من خلال صورة أقدر على تمثيل فعل الاختفاء.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية فعلية على مستوى الحدث وعلى مستوى النص: فعلى مستوى الحدث، آخر ظهر للشخصية كان ظهورا افتراضيا أو بالأحرى نحويا في النص، فالفعل الذي يدل عليه لا يدل على ظهوره أو حضوره وإنما على اختفائه من العالم الذي يجسده النص. أما على مستوى النص، فالفعل "اختفيتَ" هو كل الحدث الرئيسي هنا وهو آخر فعل كذلك، ويتصل لفظيا ودلاليا مع الفعل "اختفى" المقترن بظل الشجرة. إذن يتكوّن عالمُ النصِّ من جانبين: جانب الشجرة وظلها وجانب الشخصية كاملة، ويلتقيان في فعل الاختفاء.

ومن الملاحظ أن استعمال الراوية للتشبيه في بناء ومضتها حيلة سردية منها لتجسيد عدم وجود الشخصية أساسا أو بالأحرى لتجسيد السرد عن شخصية غير موجودة ولا توجد أفعال لها، وكأن غيابها هو الحدث الرئيسي الذي يجب الاحتفاء به في السرد أو إبرازه على الأقل. واستعمال الراوية لصورة الشجرة في تجسيد الحدث بالومضة يتماشى مع اتكاء عايدة حسين على الظواهر الطبيعية في بناء ومضاتها التي تستعمل ضمير المخاطب كتقنية رئيسية في بناء العالم السردي.

وبالنسبة للمفارقة التي يلح عليها من يتوهّمون التنظير للقصة الومضة، لا توجد ومفارقة هنا والنص مكتمل وجيد بعيدا عن توظيف المفارقة.

وبالنسبة للعنوان "رحلة"، يمكننا أن ننظر إليه على أنه مجاز مرسل يشير للكل في حين أن النص ذاته يدل على نهاية الرحلة فقط وكأن وجود المخاطب في حياة الشخصية كان مجرد رحلة أو تسلية أو مرحلة عابرة لن يكون لها امتداد في المستقبل.

في ومضة "كذبة" التي يقول نصها: **"أبدأ من عينيكَ صباحي، مسائي أغمضه على عينيكَ، بينهما كان الوهم"**، تستعمل عايدة حسين زمنين داخل النص وكلاهما زمن أساسي ويأتي مستقلا وليس تابعًا للزمن الآخر. ويمكننا أن ننظر مبدئيا إلى هذه الومضة على أنها مكونة من ومضتين: الومضة الأولى مروية في زمن المضارع وتشغل ثماني كلمات من الإحدى عشرة كلمة التي تتكون منها الومضة ككل، أما الومضة الثانية فمروية في زمن الماضي وتشغل الكلمات الثلاث الأخيرة من الومضة ككل. وتتكون الومضة الأولى من فعلين: "أبدأ" و"أغمضه" والجملتان لهما نفس التركيب الدلالي وإن اختلف بينهما التركيب النحوي قليلا، ربما لكي تؤكد الراوية على تجاور "صباحي" و"مسائي" وكأنه لا يوجد فاصل زمني بينهما. ومن الملاحظ أن الراوية توجد في الفعلين بصفتها فاعلا وفي "صباحي" و"مسائي" من خلال ياء الملكية، في حين

أن المخاطب يوجد فقط في كاف "عينيك" المكررة مرتين، وكأن وجود الراوية بالنسبة للمخاطب 4 إلى 6 أو إلى 5 إذا اعتبرنا التكرار يدل على نفس الشيء وبالتالي يمثل حدوثه مرة واحدة. وهذا الحضور الكثيف للأنا في مقابل المخاطب/الآخر يعزز ورود الوهم في نهاية الومضة ككل.

وصيغة المضارع هنا لا تدل على مضارع فعلي في السرد، فالفاصلة الموجودة بعد كلمة "صباحي" توحي بأن الجملة منطوقة دفعة واحدة ولا يوجد بينهما سوى فاصل صغير لالتقاط الأنفاس عند الفاصلة. ولذلك لا يمكننا أن ننظر إلى هذا المضارع على أنه زمن للسرد ينقل لنا حدثا على الهواء مباشرة من خلال السرد الحي الذي تحدثنا عنه في مقالة أخرى بعنوان "دراسة في بِنْيَةِ ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب". وإنما هو مضارع يدل على التكرار، فمن الواضح سرديا أن عملية البدء وعملية الإغماض يتكرران في حياة الراوية. إذن، المدى الزمني للشق الأول من الومضة يمتد ما بين الصباح والمساء وطبيعة هذا الزمن تكرارية.

وأسلوب السرد ومنظوره في هذا الشق الأول أو الومضة الأولى داخليان، فالراوية تسرد حدثا هي الشخصية الأساسية فيه وبناء على انطباعها عن عيني المخاطب هنا، أي أن الحدث الذي يُفترض أن يكون خارجيا ويمكن لأي ملاحظ افتراضي أن يرى الراوية وهي تبدأ صباحها وتغمض مساءها هو حدث داخلي في جوهره لأنه مرتبط بعيني المخاطب

الذي ليس بالضرورة أن تكون مخاطَبَته في حضوره. ومكان الحدث هنا غير محدد وغير ضروري ولذلك لم تذكره الراوية، فالتركيز هنا على يوم من حياة الراوية وما تفعله في هذا النطاق الزمني. وبداية الومضة بداية فعلية – نسبة إلى الفعل – تُدخلنا في الحدث مباشرة بدون مقدمات وهي بداية حدثية – نسبة إلى الحدث – أيضا. والحدث هنا نهايته فعلية وحدثية أيضا تتوازى مع البداية شكلا ومضمونا وكأن النص بداية ونهاية فقط بدون أي شيء بينهما سوى الفاصلة. والشخصيات هنا عبارة عن شخصيتين: شخصية الراوية بحضورها الكثيف من خلال استحواذها على الفعلين ومن خلال ياء الملكية وشخصية المخاطب الذي يحضر فقط من خلال عينيه وكاف الخطاب المقترنة بهاتين العينين.

أما بالنسبة للعنوان، فهو عنوان جدلي: هل قامت الراوية بوضعه أم أن الكاتبة هي التي وضعته لتقييم ما في الومضة وإبراز وجهة نظرها فيما يسرده النص؟ لو كانت الراوية هي التي وضعته، ربما تريد أن تقيّم ما يحدث في الومضة على لسانها وتصفه بالكذب. وإذا وصفته بالكذب، ستكون صادقة إذا صدَّقناها: فكيف تكون صادقة وكاذبة في نفس الوقت؟ وإذا كانت كاذبة، سيكون ما في الومضة صادقا. وفي كلتا الحالتين، لن نستطيع أن نحسم شيئا. وربما كان العنوان هنا يمثّل منظور الراوية بوصفها راوية وليس بوصفها شخصية داخل الحدث بالرغم من أن الحدث خاص بها وهي تروي عن نفسها: أي يوجد تفاوت زمني بين زمن

التجربة التكرارية داخل النص وإيمان الراوية بصدقها ساعة معايشتها لها وبين نظرتها البعدية لهذه التجربة وتقييمها لها على أن التصوُّر الذي كانت تبني عليه حياتها في ذلك الوقت تصور خاطئ. أما إذا كانت الكاتبة هي التي وضعت هذا العنوان، فهي تقيِّم التجربة السردية ككل وتريد أن تنتقد من خلالها الإفراط في التوهم أو التخيل أو التصور، وكأن الإنسان يغيِّبُ نفسه عندما يقرن حياته بعينين لا يتخذ ما بينهما فعلا ملموسا على أرض الواقع أو عندما يتماهى في الآخر إلى حد نسيان وجوده وذاتيته وفاعليته وما إلى ذلك.

حتى الآن، قمنا بتحليل جزء من الومضة على أنه ومضة مستقلة نظرا لتفاوت توظيف الزمن بين المضارع في هذه الومضة الجزئية والماضي في الومضة الجزئية اللاحقة. وعندما ننظر إلى هذه الومضة الجزئية الثانية التي تأتي بمثابة نهاية للومضة الكبرى، نجدها تشير إلى الومضة الأولى وتترابط معها من خلال ضمير المثنى في "بينهما" الذي يحتمل الإشارة الراجعة إلى العينين أو الفعلين "أبدأ" و"أغمضهما" أو "صباحي" و"مسائي". وكل هذه الاحتمالات واردة في سياق الومضة الكبرى، فالشق الأول منها يعتمد على بنية التثنية اعتمادا كبيرا: بين عينيكَ كان الوهم؛ بين البداية بعينيك والإغماض عليهما كان الوهم؛ بين صباحي ومسائي كان الوهم. الاحتمال الأولى يتعلق بالمخاطب في الأساس، فعيناه لا تقول شيئا مما تبنيه عليهما الراوية. والاحتمال الثاني

يتعلق بالراوية، فكل ما تفعله يتأسس على الوهم ولا وجود له في الواقع. والاحتمال الثالث يتعلق بالراوية أيضا، فَوَقْتُهَا كُلُّه عبارة عن وهمٍ وليس لها زمان خاص بها.

هل الكذبة التي بالعنوان تتقاطع مع الاحتمالات الثلاثة؟ في الغالب، الإجابة موجبة: فعينا المخاطب كذبة لأن الراوية بترجمة لغةِ هاتين العينين ترجمة خاطئة، وما تقوم به من بداية الصباح حتى المساء كذبة لأنه يتأسس على لغة عينين اتضح أنهما لا خاطبانِ الراويةَ أصلا. ونلاحظ هنا التفاوت في الزمن بين الومضة الأولى والومضة الثانية، أو فلنقل الشق الأول والشق الثاني للومضة: الشق الأول مسرود في المضارع، أما الشق الثاني فهو مسود في الماضي. ومنطقيا، يأتي الماضي أولا، ثم ننتقل للمضارع إذا كان هناك مبرر فني. ولكن بنية التكرار في الشق الأول التي أشرنا إليها أعلاه تحوّل مسار المضارع من زمن فعلي يدل على حدث وقت الكلام أو سرد مباشر على الهواء إلى زمن وصفي تكراري يحدث كل يوم. وهذه الطبيعة التكرارية تُكسب الماضي دلالة خاصة في نهاية الماضي. فالراوية تقوم بما تفعله في بداية الومضة على الدوام بالرغم من أنها أدركت منذ زمن أن كل ذلك وهم وكذبة.

بالنسبة لومضة "أنت (3)" التي يقول نصُّها: **"يحذرون في الأرصاد قبل وقوعه، صحوك يشبه وقوف المارد، قلبي يميد.. يترنح "**،

تتفادى هذه الومضة غيابَ الفعلِ والحركةِ عن الومضتين السابقتين اللتين يحملان نفس العنوان. تشتمل هذه الومضة على أربعة أفعال: "يحذرون"؛ "يشبه"؛ "يميد"؛ "يترنَّح". الفعلان الأول والثاني فعلان إخباريان فقط يدلان على حالة وليس على حركة. التحذير فعل قولي لا يدل على حركة، والتشبيه فعل يدل على حالة أو كينونة. والجملتان اللتان يأتي فيهما هذان الفعلان طويلتان نسبيا بالمقارنة بالجملتين اللاحقتين اللتين يشتملان على الفعلين الآخرين. وهما جملتان وصفيتان إخباريتان يمثلان تمهيدا للحدث الذي سيأتي لاحقا. وصيغة المضارع في هاتين الجملتين تشبه المضارع في ومضة "كذبة"، فهو لا يدل على حدوث التحذير في الوقت الذي تقوم فيه الراوية بالسرد، وإنما على حقيقة داخل العالم المسرود، وكأن المخاطب هنا شخص معروف أو ظاهرة طبيعية تقوم نشرة الأرصاد الجوية بالتنبيه عنها أو التحذير منها. فالزمن المضارع الحقيقي هنا يتمثل في الجملتين القصيرتين جدا في آخر الومضة. وما قبلها حدث متكرر. ولو أرادت الراوية التأكيد على حدوثه مرة واحدة لكانت استعملت الزمن الماضي هنا، إذ أن التحذير تم بالفعل قبل صحو المخاطب. ولكنها نقلته في صيغة المضارع للتأكيد على أن صحوه حقيقة مؤكدة تحدث أمامنا في النص على الدوام.

ومن الملاحظ هنا أن المخاطب لا يَجيءُ في النص إلا من خلال "الكاف" في "صحوك"، أما "الصحو" و"الوقوع" المرتبطان به فيأتيان

مدرجان في تحذير نشرة الأرصاد الجوية، أي بصيغة الكلام عن غائب. ويبدو أن الراوية أدركت طول التمهيد الذي قامت به في أول جملتين بالومضة، فهي تحذفُ من نَصِّها سردَ الصحوِ الذي تم بالفعل لهذا المخاطب الذي يشبه المارد وتنتقل مباشرة إلى نتيجة هذا الصحو عليها، الأمر الذي يعوّض البطء السردي الناتج عن الوصف في بداية الومضة. ففي البداية، يأتي الحدث الفعلي الذي يتم التحذير منه والذي سيحدث بالضبط في الجزء المحذوف من الومضة في شكل أسماء تدل على أفعال وحدث وحركة: وقوع، صحو، وقوف. وهي أسماء لو جاءت في ومضة تتكئ على الصورةِ المكوَّنَةِ من أسماء وصفات بوصف هذه الأسماء والصفات لبناتِ العالم السردي للومضة ستدل على الانتقال والتحول في عملية السرد بعيدا عن الأفعال وستكون ذات وقع خاص وفعّال. ولكن الومضة هنا تقوم على الأفعال وليس الأسماء. ويبدو أن الراوية أدركت خطورة الإكثار من الأسماء والأفعال السكونية في أول جملتين بالومضة، ولذلك استعملت فعلين متتاليين في نهاية الومضة لتعوض ذلك وتوصل الحدثَ إلى ذروته من خلال تناميه السريع في نهاية الومضة. فالفعل "يميد" يدل مباشرة على الحركة والاضطراب، وهما مرتبطان بقلب الراوية هنا. والفعل "يترنّح" يدل على نتيجة هذه الحركة المضطربة، وتتمثل هذه النتيجة في التمايل الذي يؤدي إلى السقوط الذي لا يتم ذكره في نهاية الومضة ولكننا نستشفه من الفعلين المستعملين بالنهاية. ومن

الأفضل أن نستعمل "الوقوع" بدلا من السقوط هنا، تماشيا مع الوقوع والوقوف في أول جملتين بالومضة.

بداية الومضة بداية تشويقية، فتذكر الراوية فعل التحذير وتربطه باسم لا يتم تحديد الضمير المقترن به، فلا نعرف من خلال هذه البداية مَنْ/ما الذي تحذر نشرة الأرصاد الجوية من وقوعه. وربما يخفف هذا التشويق من بُطء الحركة في بداية الومضة. وبعد هذا التشويق تنتقل الراوية إلى بيان فحوى هذا التحذير، وهنا يتم الإفصاح عن الضمير المبهم في "وقوعه" ويقترن هذا الإفصاح بما يطلق عليه البلاغيون الالتفات المتمثل هنا في الانتقال من الكلام بالغائب إلى المخاطب بالإشارة إلى نفس الشخص. وهذا الالتفات يمكن أن يكون معادلا بلاغيا وخطابيا للحركة السردية الغائبة نوعا ما، فهو انتقال وتحول على أية حال. وبعد أن قامت الراوية بتعويض غياب السرد في الجملة الأولى من خلال التشويق وفي الجملة الثانية من خلال الالتفات، تنتقل في الجملتين الباقيتين إلى الفعل الذي يدل على الحركة الصريحة.

المدى الزمني لهذه الومضة قصير نوعا، فالجملتان الأولى والثانية لا يمثلان جزءا مباشرا من الحدث وإنما يتم استحضارهما من زمن سابق أثناء عملية السرد على الهواء المتمثلة في آخر جملتين. ويبدو أن السرد المباشر في الجملتين الأخيرتين وما يقتضيه من استعمال الزمن المضارع الذي يدل على حدوث الحدث واستمراره أمام الراوية أو في حياة الراوية

أمامنا هنا – يبدو أن هذا الأسلوب في السرد هو الذي استدعى هذا الاستحضار لإعطائنا مبررا للحدث الماثل أمامنا من ناحية وللتأكيد على الطبيعة التكرارية للحدث الماثل في الجملتين السابقتين، حتى لو كان هذا التكرار لا يحدث بالضرورة مع الراوية، فوجود الأرصاد يوحي بأن أشخاصا آخرين معرضين للتأثر بهذا "المارد" والانفعال بصحوه كما انفعلت الراوية وتأثرت به.

آخر ومضة سأتناولها في هذه الدراسة هي ومضة "أنا لا أهرب" وهي ومضة غير مألوفة إلى حد ما وحتى فكرة تناولها هنا في دراسة خاصة بالومضات التي تجمع بين ضميري المخاطب والمتكلم تناول قد يبدو للوهلة الأولى أنه خارج على السياق وعلى موضوع الدراسة. فنص الومضة ذاته يتخذ بنية مسرحية حوارية وهي بنية تقوم على الحوار ولا يتدخل فيها الراوي إلى من خلال الإرشادات المسرحية التي تأتي هنا من خلال صيغة "الحال" التي تنقل لنا ما تفعله الشخصيتان أثناء حوارهما المسرحي. يقول نص هذه الومضة:

**الأسفلت مداعبا : سأظل أبحث في بقايا الجبناء لتتذوقَ السُّكَّرَ..**

**الصغير ملتهما الفتات : ما هو السُّكَّر ؟!**

وما جعلني أدرج هذه الومضة في هذه الدراسة هو عنوانها، فهذا العنوان يأتي بصيغة المتكلم، وليست الغرابة أو الجدة في استعمال ضمير

المتكلم في عنوان نص قصصي، فكثيرا ما يستعمل المؤلف عبارة مستمدة من داخل النص القصصي أو الروائي وواردة على لسان شخصية من الشخصيات ويضعها عنوانا للنص ككل بحيث يقوم العنوان مثلا بإبراز رؤية أو وجهة نظر الشخصية التي تم أخذ كلام العنوان منها. وعندما نقرأ ومضة "أنا لا أهرب"، نكتشف أن العنوان غير مستَمَدٍّ من النص، وبالتالي يحيلنا إلى المؤلف مباشرة الذي لم يجد له مكانا للكلام في نص يقوم على بنية مسرحية لا يمكن للمؤلف أن يظهر فيها بشخصه أو بصوته مباشرة. استعمال ضمير المتكلم في هذه الومضة بهذا الشكل ينقلنا في الأرجح إلى رؤية الكاتبة للنص الذي بين أيدينا. وعندما نقرأ الومضة لا نجد فيها هروبا من أي نوع كي تنفيه الكاتبة في العنوان، ولذلك ننتقل إلى تأويل آخر يتعلق برؤية الكاتبة هنا، فبدلا من أن يشير هذا العنوان إلى النص إشارة مباشرة، تستعمله الكاتبة لإبراز رؤيتها للكتابة والومضة بوجه عام.

وهذه الومضة هي أحدث ومضات عايدة حسين (اليوم الأحد 6 يوليو 2014)، فلقد أرسلتها للنشر على سنا الومضة القصصية يوم 26 يونيو 2014. وكما نلاحظ أن معظم ومضاتها المكتوبة بضميري المتكلم والمخاطب تتناول العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام وكذلك الأمر بالنسبة لومضاتها المكتوبة بضمير الغائب التي لا نتناولها هنا. وأظن أن عايدة حسين أرادت من خلال هذا العنوان أن تؤكد على أن الفن بوجه عام

ليس هروبا من الحياة ومشاكلها وقضاياها التي تخص الآخرين بقدر ما تخص ذاتَ الكاتبِ.

ولتوقيت كتابة هذه الومضة أهمية دالة تعزز هذا التأويل. فلقد قامت إدارة سنا الومضة القصصية بتثبيت صورة أعلى الصفحة وطلبت من الأعضاء كتابة ومضات مستلهمة من الصورة. وكانت الصورة تجسد طفلا يرتدي ملابس بالية ورثة ويتكئ برأسه على جدار على الرصيف ويأكل بعض الفتات المتناثر على الأرض. لم تكتب عايدة حسين ومضة أو تقوم بكتابة تعليق من أي نوع أسفل الصورة آنذاك واكتفت فقط بالاعتذار على الخاص نظرا لأن منظر الطفل بالصورة آلمها وأدخلها في نوبة بكاء وانفعال شديدين. وبعدها بيومين أرسلت هذه الومضة للنشر كنوع من الاعتذار عن التعليق، أو فلنقل إنه تعليق متأخر ولكن ليس على الصورة فقط، بل وكذلك على طبيعة الفن بوجه عام والومضة القصصية بوجه خاص. ومن الواضح أن الومضة مستلهمة من الصورة أو اللوحة المذكورة أعلاه. وبدون الخوض في تفاصيل هذه الومضة، نجد أنها مفعمة بالمرارة والأسى والحزن الإنساني. الشخصيتان هنا شخصية طفل وشخصية الأسفلت ذاته. وعملية تشخيص أو أنسنة الجماد المتمثل في الرصيف هنا في سياق الفقر والبؤس تلقي ضوءا معاكسا أو متباينا أو ساخرا على البشر بوجه عام. فالجماد يأخذ دورهم ويتألم لحال الطفل الفقير، في حين أنهم يتحولون إلى جماد ولا يشعرون بهذا الطفل. والمدى

الزمني للحدث هنا قصير جدا يتمثل في الوقت الذي يستغرقه نطق الجملتين الحواريتين في الومضة.

# هوامش على ومضة "تحرُّر" لجمعة الفاخري

أ. د. بهاء الدين محمد مزيد

جامعة سوهاج، مصر

## تحرُّر

**اِسْتَلْقَى الظَّلامُ عَلَى صَدْرِ الْمَدِينَةِ.. احْتَمَلَتْهُ قَلِيلاً ثُمَّ اخْتَنَقَتْ بِهِ.. سَحَبَتْ هَوَاءَ الْفَجْرِ إِلَى رِئَتَيْهَا.. نَفَثَتْهُ طَارِدَةً سَوَادًا غَاشِمًا...**[1]

"أشملُ صراعٍ في الوجود هو الصراعُ بين الموتِ والحياة". هكذا كتب الراحل نجيب محفوظ في شذرة بليغة محكمة من شذرات (أصداء السيرة الذاتيّة) – وفيها سوابق مهمّة على طريق القصّة القصيرة جدا. يتّخذ الصراع ما لا حصر له من أشكال وصور، بين الرغبة والرهبة، بين اليأس والأمل، بين الخوف والرجاء، بين الحبّ والكراهية، بين النّور والظلام. يتجسّد هذا الصراع في ومضة جمعة الفاخري من خلال المجاز الذي تصبح فيه المدينة مؤنّثة عاقلة، والظلام مذكّرا غاشما لا يُحتمل، وهواء الفجر خلاصًا من سواده الخانق وقد نسبت الإرادة إلى الجمادات وهي من صفات من يعقل مجازًا بطريق المشابهة.

في الومضة حركات أربع مائزة: الأولى حيث يستلقي الظلام على صدر المدينة، وليس لها هنا إرادة أو قوّة على الفعل أو المقاومة، فالظلام

[1] نُشرت هذه الومضة في مجموعة (عناق ظلال مراوغة" لجمعة الفاخري. الطبعة الأولى (2006). الطبعة الثانية. الإسكندرية: الدار العالمية للنشر والتوزيع، 2014. ص 88.

هو الفاعل في النحو وفي الحقيقة، وهي مجرورة في شبه جملة، والثانية حيث "تحتمل" فترة ثم "تختنق"، والاحتمال فعل سالب، والاختناق أول الموت، وفي الاحتمال توتّر بين المجاهدة والمطاوعة، والثالثة حيث تسحب هواء الفجر إلى رئتيها، في حركة تقاوم الاختناق والموت، والرابعة حيث تستطيع طرد الظلام الغاشم من صدرها، وقد حلّ مكانه هواء الفجر النقيّ.

نستطيع إذًا أن نتصوّر رجلًا "يستلقي" على صدر امرأة من غير حول منها ولا قوّة "فتحتمله" قليلا ثم "تختنق" فتطلب الخلاص والتحرّر من تحت سطوته الغاشمة فيكون لها ما طلبت. ما الذي يبرّر "عقلنة" الجمادات – أو "تجميد" ذوي العقول وذواته - في هذه الومضة؟ لماذا يصبح الظلام رجلًا أسود غاشما لا يبالي بمن يستلقي على صدرها؟ والمدينة أنثى تحتمل ثم تختنق ثم تفلت من قبضة الرجل؟ لأنّ البشر هم من يمنحون الجمادات دلالاتها ومعانيها، وهل المدينة إلا مجموع ساكنيها؟

المجاز إذًا يسير في اتجاهين في ومضة (تحرّر): (1) المدينة أنثى، والظلام رجل ثقيل جاثم (تشخيص) (2) الأنثى مدينة، والرجل ظلام دامس غاشم (تشيؤ). في اتّجاه التشخيص يقترب المتلقّي من معاناة المدينة تحت وطأة الليل الغاشم، ويتعاطف مع محاولاتها التحرّر والهروب إلى الفجر. لا يكون التشخيص مع العرض، ولكن مع الجوهر، فالمراد هنا

ليس حالة منفردة، بل معاناة شاملة خانقة. في اتّجاه التشيؤ، يسمح المجاز للكاتب أن يبتعد قليلا نحو التجريد، وأن يفلت من غواية الكتابة الحسيّة وأن يؤكّد على سطوة الظلام الخانقة على الجميع.

تنغلق الومضة على نهاية مبهجة على كلّ حال، فقد أفلتت المدينة/الأنثى من تحت الرجل/الظلام وتنفّست هواء الفجر النقيّ الجديد بعد أن استردّت قدرتها على الفعل "سحبت هواء الفجر" ثم "نفثته" طاردة ذلك السواد الغاشم.

# العلاقة العضوية بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدًا

عباس طمبل (السودان)

هذه المقالة عبارة عن محاولة للربط بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدًا، وتوضح العلاقة بينهما وفي نفس الوقت توضيح الفارق، إذ أننا منذ تأسيس مجموعة سنا الومضة نؤكد علي أن الومضة القصصية بنت القصة القصيرة جدًا. سأحاول فيما يلي المقارنة بين قصة قصيرة جدا للأديب الليبي جمعة الفاخرى بعنوان "محاكاة" وقصة ومضة لي بعنوان "حداثة" لاستكشاف السمات المحددة لكل من القصة القصيرة جدا والومضة القصصية. وسأبدأ بقراءة قصة "محاكاة" وبعدها ومضة "حداثة"، ثم أعقد مقارنة بينهما في نهاية المقالة. وها هو نص قصة "محاكاة" القصيرة جدا لجمعة الفاخري:

**أمام مِرْآتَهَا .. تُخْرِجُ أَدَوَاتِ التَّجْمِيل .**

**تُنْصِتُ لِلْقَصِيدَةِ..**

**عَلَى وَجْهِهَا**

**تُنَفِّذُ مَا تَقْتَرِحُهُ عَلَيْهَا..**

**تُكْمِلُ مَهَمَّتَهَا..**

**مِنِ جِهَازِ التَّسْجِيلِ يَخْرُجُ لَهَا الشَّاعِرُ ضَاحِكًا :**

**- اِنْتَهَتِ القَصِيدَةُ ..**

**أَطْفِئِي الضَّوْءَ..**

كثيرًا ما يعتمد الراوي علي الرمزية حيث البداية السردية بظرف المكان (أمام مرآتها) لتحديد فضاء القصة ويؤكد وقوع الحدث. ويستعمل الراوي الفعل المضارع الذي يدل علي استمرارية الحدث، يمتد زمن الحدث في هذه القصة بداية من جلوس الشخصية المحورية أمام مرآتها إلى أن تكمل مهمتها.

يتضح لنا أن الشخصية المحورية للقصة هي امرأة تجلس أمام مرآه تقوم بتجميل وجهها ويؤكد ذلك إخراجها لأدوات التجميل. وهذه الشخصية غير موضحة بطريقة مباشرة في النص، إنما يُشار إليها بضمير غائب مفرد، وهي قد تكون معشوقة أو هي أنثى تحلم بأن تكون جميلَةً، معشوقةً، متغزَّلاً بها.. مهتمًّا بجمالها من شاعر، ترى نفسها هي المعنيَّة بالقصيدة، كأنَّ الشاعر عاشقها هي حقيقةً، وتحاول هي أن تكون تلك الأنثى التي تحتفي القصيدة بها.. قد تكون المرأة المنفِّذة الحالمة الواهمة وربما الصادقة الجميلة أصلاً ، أو تنقصها سيماء الجمال فتوهَّمت جمالها، أو حاولت أن تكونَ جميلةً لتلائم الأوصاف التي تنطق بها القصيدة..

تبرز الشخصية الثانية في توظيف الحدث المتنامي وهو جهاز التسجيل إذا اعتبرنا أنه جماد بما أننا يحق لنا استخدام شخصيات في القصص غير الكائنات الحية الإنسان والحيوان. إذن توظيف جهاز التسجيل كشخصية ثانية كضرورة يقتضيها سماع القصيدة بحيث لا يجلس

الشاعر أمام هذه المرأة مباشرة. ولم يدل فضاء القصة المكاني على أن هذه المرأة تجلس في قاعة وتستمع للشاعر مباشرة وهو يلقي هذه القصيدة في مهرجان شعري مثلًا.

الشخصية الثالثة: وهي شخصية الشاعر الناظم لهذه القصيدة الذي ربما يكون العاشق لهذه المرأة ويبرُزُ في عبارته (أَطْفِئِي الضَّوْءَ) التي تدل على ضرورة إسدال الستار على هذه القصَّة التي كان يجمِّلها الشاعر العاشق بخياله، وتنفِّذها العاشقة حقيقةٍ على وجهها، لكن بأدواتِ تجميلٍ، ممَّا يحمِّل القصَّة كثيرًا من الزيف والخداعِ والتلوُّن، وهنا قد تجسِّد النهاية السردية مفارقة ساخرة.

العنوان "محاكاة" ربما يوضح سر العلاقة القوية بين المرأة والمرآة ومداومتها علي الجلوس أمام هذه المرآة وتكرار محاكاة هذه القصيدة ربما كل يوم وقد تمتد لساعات طويلة. وإذا نظرنا إليها على ضوء المحاكاة الغريزيّة في علم النفس، تبدأ العلاقة بين المرأة والمرآة منذ الطفولة وهي عبارة عن عادة سلوكية متعلمة ومكتسبة من البيئة المحيطة عن طريق المحاكاة والتقليد والتكرار والممارسة اليومية للمشاهدة عبر المرآة، ثم تتحول هذه العادة إلى جزء أصيل من الأنشطة الحياتية اليومية وبالتالي تصبح سلوكًا شخصيًا يصعب التخلص منه...

قصة ومضة : حداثة ـ لعباس طمبل

**رمقتْ هاتفًا ذكيًا بنظرة محرومة. وقعتْ في أسره. عزلها عن الناس واستعبدها.**

ربما يحيل عنوان الومضة حداثة إلي حالات الهوس التي أصبحت سمة من سمات هذا العصر لامتلاك مثل هذه الأجهزة الالكترونية، التي تؤدي فعلا إلي عزلك عن الناس خصوصًا مستخدمي "الواتساب" إذا تجدهم يجلسون جوار بعضهم بعض، لكن كل شخص منهمكًا مطأطأ رأسه لهاتفه في خنوع تام ويمرر إصبعه جيئة وذاهبًا في لوحة هاتفه.

في هذه الومضة البداية السردية بداية حدثيه من خلا ل الفعل الماضي رمقتْ تدخل في الحدث مباشرة دون تمهيد، إذ أن الشخصية غير معلومة في النص لكن هنا تستشف سماتها وهي مشار إلية بضمير تاء التأنيث الساكنة ويمكننا أن نعرف سمات الشخصية من خلال النظرة المحرومة التي رمقت بها هذا الهاتف. وقد يعبر عن حرمانها ورغبتها الأكيدة في امتلاك هذا الهاتف. أدامت النظر قد يوحي بامتداد المدى الزمني للحدث ربما لفترة زمنية تقدر بدقائق معدودة. بالنسبة لمكان الحدث فهو مكان غير محدد في نص الومضة لكن يمكننا أن نستشفه من سياق النص، كأن تكون قد وقفت أمام محل بيع الهواتف الكائن في مكان ما مثلًا. فطبيعية الومضة لا تقتضي التوسع في السرد، إنما تعكس لحظة خاطفة من قصة حياة شخصية، ولو توسعت زاوية النظر شئ فشيئًا سيكبر المشهد المشار له في الومضة.

(وقعت في أسره) أي أصبحت أسيرة لهذا الهاتف الذي يعود الضمير هاء له كفاعل لفعل الأسر، وهي سمة من سمات هذا العصر الذي انتاب الناس فيه هوس الحداثة وسعيهم الحثيث لامتلاك هذا النوع من الهواتف حتى إن كانت الحاجة غير ماسه له.

(عزلها عن الناس واستعبدها) أي أنها امتلكت هذا الهاتف بعد أن وقعت في أسره، بمعني أجبرها علي حبه كي تمتلكه. عدم ذكر الراوي لشراء الشخصية لهاتف الذكي هنا يستشف من خلال المفارقة ، وهنا تبرز المفارقة القولية الساخرة التي وضحت من خلال الاستبعاد: أصبح الناس أسرى لهذه التكنولوجيا والعالم الافتراضي وربما انقطعت علاقتهم بمن حولهم من أصدقاء في العالم الواقعي ،وربما هنا السخرية من هوس المجتمع ذاته الذي أصبحت فئات كثيرة منه وفي مراحل سنية صغيرة عملياً هي لا تحتاج لهذه الهواتف أو الأجهزة الالكترونية الأخرى لكن أصبح من قبيل إكمال منظرك أمام الناس.

بالمقارنة مع شخصيات الومضة والقصة القصيرة جدًا نجد في قصة محاكاة للأستاذ جمعة الفاخري ثلاث شخصيات وهي: (المرأة وجهاز التسجيل والشاعر) وفي هذه الومضة نجد شخصيتين (واحدة مشار إليها بضمير وهي امرأة أيا كانت في أي سن وشخصية أخرى وهو الهاتف الذكي)

الومضة القصصية لا تقتضي التوسع في السرد وذكر تفاصيل كثيرة. وتختلف القصة القصيرة جدًا والومضة القصصية في تناول الراوي للحدث. فالراوي في القصة القصيرة جدا قد يتوسع في عدد الشخصيات. ونجد أن الومضة القصصية ربما يوظف الراوي حدثا وشخصيتين: شخصية محورية وأخرى مساعدة وهي تنقص في عدد الشخصيات عن القصيرة جدًا بشخصية تكثِّف الحدث بصورة أكبر عما في القصة القصيرة جدا، بحيث تعرض الومضة جانبا صغيرا من قصة متكاملة بزاوية ضيقة محددة الفضاء والزمان والمكان كما في الومضة أعلاه.