مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الثانية

العدد العاشر، مارس 2015

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 الثانية

العدد العاشر، مارس 2015

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 العاشر (مارس 2015)

م	العنوان	الكاتب	ص
1	في هذا العدد	جمال الجزيري	4
	دراسات حول الومضة القصصية		
2	جماليات الومضة الحوارية: قراءة في ومضة "إحباط" لحسونة العزابي	د. جمال الجزيري	7
3	وقفة مع ومضتيّ "براغماتية" و"ميكافيلية" لحسونة العزابي	د. هيفاء حمودة	15
4	السرد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله	د. جمال الجزيري	19
5	قراءة في ثلاث ومضات لحنان الجاي	د. جمال الجزيري	41
6	قراءة في ومضة "سباق" لحنان الجاي	عصام الشريف	48
7	جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد	د. جمال الجزيري	50
8	جمالية المفارقة في في ومضة "تضاد" لناجي حمّاد	بسّام جميدة	58
	نجمة العدد: هيفاء حماد: بوح ياسمين		
9	هيفاء حماد وبوح ياسمين	يوسف الكميتي	61
10	عندما يصرخ الكاتب من داخل النص: تأثير الحالة الإنسانية والإبداع في التعبير والتناص	بسّام جميدة	63
11	قراءة في ومضة "شموخ" لهيفاء حمّاد	د. هيفاء حمّودة	67
12	قراءة في ومضة "دفء" لهيفاء حمّاد	د. هيفاء حمودة	71
13	الولادة من رحم الموت في ومضة "لقاء" لهيفاء حمّاد	بسام جميدة	74
14	عندما تبوح روائح الياسمين: قراءة في كتاب "بوح ياسمين" لهيفاء حماد	عصام الشريف	78
15	قراءة نقدية في ومضة "غربة (2)" لهيفاء حماد	عباس طمبل	81
16	سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حماد	د. جمال الجزيري	85
17	الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد	د. جمال الجزيري	90
18	الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حمّاد	د. جمال الجزيري	104
	ترجمات من الإنجليزية		
19	مقدمة الترجمة: مذكّرات الستّ كلمات	د. جمال الجزيري	117
20	50 مذكّرة ست كلمات	ترجمة: د. جمال الجزيري	121

في هذا العدد

ينقسم هذا العدد إلى ثلاثة أقسام. ويحتوي القسم الأول منه على عدة دراسات عن بعض كُتَّاب الومضة في مجموعة سنا الومضة، فنجد دراستين عن الكاتب الليبي حسونة العزابي بقلميّ جمال الجزيري وهيفاء حمودة، ودراستين عن الكاتبة المغربية حنان الجاي (حنان نصري) بقلميّ عصام الشريف وجمال الجزيري، ودراستين عن الكاتب الليبي ناجي حماد بقلميّ بسّام جميدة وجمال الجزيري، ودراسة عن الكاتب المصري إيهاب عبد الله بقلم جمال الجزيري.

أما القسم الثاني ففيه عدة دراسات عن مجموعة الومضات القصصية للكاتبة السورية هيفاء حماد "بوح ياسمين" التي صدرت في الكتاب الخامس من سلسة كُتَّاب السَّنا عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني في فبراير 2015. فنجد فيه دراسات وقراءات بأقلام بسّام جميدة وهيفاء حمودة وعصام الشريف وعباس طمبل ويوسف الكميتي وجمال الجزيري.

والقسم الثالث قسم جديد في المجلة وقد أنشأناه للترجمة، وننوي أن ننشر فيه ترجمات من اللغات الأجنبية (وخاصة الإنجليزية) إلى اللغة العربية، وهي ترجمات لنصوص قصصية أقرب للومضة القصصية في اللغة العربية مثل مذكّرات الست كلمات والقصة النانو وما إلى ذلك من

أنواع قصصية متناهية في الصغر. وينقسم هذا القسم إلى قسمين فرعيين: القسم الأول عبارة عن مقدمة بقلم جمال الجزيري حول مذكرات الست كلمات وطبيعتها وإشكاليات ترجمتها، أما القسم الثاني فيشتمل على 50 نصا من نصوص هذه المذكرات (الأدبية) المكونة من ست كلمات في الإنجليزية، دون التقيد بعد الكلمات في العربية نظرا لاختلاف الطبيعة النحوية والتركيبية للغة العربية عن اللغة الإنجليزية.

د. جمال الجزيري

دراسات حول الومضة القصصية

جماليات الومضة الحوارية: قراءة في ومضة "إحباط" لحسونة العزابي

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه المقالة ومضة "إحباط" للكاتب الليبي حسونة العزابي (الذي ينشر ومضاته باسم أبو إبراهيم العزابي) بصفتها ممثلة للومضة الحوارية التي نسعى في سنا الومضة للتأصيل لها نقديا ولإفساح المجال لها إبداعيا بوصفها إحدى أنواع الومضة القصصية التي تستعين بتقنية الحوار المسرحي في خلق ومضة قصصية متميزة. وها هو نص ومضة العزابي:

إحباط

-ألن تحتفل؟

-بلى، وقد بدأتْ

-لا أرى ما يؤكد قولك

-شارتي السوداء. ألا تراها؟!

ومضة حوارية جيدة، يظهر فيها الفرق بين الشخصيتين المتحاورتين: شخصية ترى في الاحتفال مظهرا خارجيا ليس له علاقة فعليه بما يحدث،

وشخصية ترى الحزن الكامن خلف مظاهر الاحتفال الخارجية، فتكتفي بالشارة السوداء احتفالا بالموت الذي يطغى على كل شيء.

تقوم الومضة الحوارية على اعتماد البنية المسرحية وسيلة للسرد القصصي، فتكتفي بالحوار الكاشف والدال على الموقف الذي توجد فيه الشخصيتان المتحاورتان، وقد يصاحب هذا الحوار إرشادات مسرحية تأتي بين قوسين للدلالة على حالة الشخصيتين أو لإضافة السرد إلى الحوار، وقد لا تصاحبه هذه الإرشادات. وهنا نجد حوارا فقط بين شخصيتين، وتشارك كل شخصية من هاتين الشخصيتين بجملتين في الحوار، الأمر الذي يدل نصِّيًّا على تساويهما في العالم المتخيَّل المنقول منه هذا الحوار، فلا يستحوذ أحدهما على نصيب أكبر من نصيب الآخر في الحوار، ويؤكّد العزابي ذلك من خلال جانب آخر من جوانب النص قد لا يفرق على مستوى الدلالة العام، ولكنه له دلالته الخاصة هنا: فبالإضافة إلى أن كل شخصية من الشخصيتين المتحاورتين لها جملتان في الحوار، ولكل منهما سؤال، نجد أن عدد كلمات نص الومضة 14 كلمة، ويتم توزيع الكلمات بالتساوي على الشخصيتين، ليكون نصيب كل شخصية منهما 7 كلمات.

وتبدأ الومضة الحوارية هنا بسؤال وتنتهي بسؤال، الأمر الذي يدل على أنها ذات بنية دائرية: أي أنها تنتهي بما بدأت به – وهو البنية الاستفهامية هنا – حتى لو تغيرت دلالة السؤال في الحالتين. وهذه البنية

الدائرية تجعلنا ندرك أن الشخصيتين في عالم الومضة تدوران في دائرة مُفَرَّغة سيتكرر فيها الحوار وما يكمن خلفه من أحداث إلى ما لا نهاية، الأمر الذي يؤكد طابع الانقسام الذي وصلت إليه مجتمعاتنا العربية.

تبدأ الشخصية الأولى بسؤال موجه للشخصية الثانية ويتعلق بسلوك هذه الشخصية. وهذه نقطة مهمة جدا في الومضة الحوارية، فالكثيرون من الكتاب يعتبرون الومضة الحوارية عبارة عن أي حوار عن أي شيء، فيتناولون فيها قضية فكرية في الكثير من الأحيان وكأنهم يناقشون هذه القضية على لسان الشخصيتين. والومضة الحوارية – كي تتخذ شكلا سرديا قصصيا فنيا – لابد أن تتناول جانبا من حياة شخصية واحدة على الأقل من الشخصيتين المتحاورتين، ومن الأفضل أن يدور الحوار حول جانب من الحياة المشتركة أو العلاقة الماثلة بين هاتين الشخصيتين.

والسؤال الذي تبدأ به هذه الومضة الحوارية للكاتب الليبي حسونة العزابي يستفسر من الشخصية التي يوجه لها السؤال عن مدى نيتها الاحتفال بشيء ما غير مذكور في النص، وهو سؤال يوحي بأن شخصيات كثيرة بمن فيها السائل ذاته قد بدأت في الاحتفال البهيج بشيء ما. وعندما نتأمل رد الشخصية الثانية، نجد أنها تؤكد على قيامها بالاحتفال بالفعل، ولكنه احتفال مختلف، وهنا يبرز للقارئ التباينُ بين رؤيتيّ الشخصيتين المتحاورتين للاحتفال الذي يجمعهما: فشخصية ترى في الاحتفال تعبيرا عن فرح بحدوث

شيء ما من المؤكد أن له صلة بحتاتهما معا وحياة أفراد كثيرين في المجتمع وربما المجتمع ككل، وشخصية ترى أن الاحتفال فاقد لمعناه وأنه لابد أن يتخذ طابعا آخر غير الفرح والابتهاج.

ولكن الشخصية الأولى المنغلقة على مفهومها عن الاحتفال تستنكر إجابة الشخصية الثانية وتعبر عن عدم تصديقها لرد هذه الشخصية، كأنه يشكك في صدقها. وهنا يكتسب الاحتفال معنى المفارقة التي تدل على شيئين: معنى احتفالي ابتهاجي يهلل لشيء حدث ما، ومعنى جنائزي ينعي نفس الحدث ويعبر عن حزنه تجاهه.

وتأتي نهاية هذه الومضة الحوارية لتقدم للسائل البرهان على احتفال الشخصية التي يوجّه لها السؤال، وذلك بأن يذكر المسئول الشارة السوداء التي يرفعها، ويختم كلامه بسؤال موجّه للسائل: ألا تراها؟ وكأن السائل الأول أعمى لا يرى مظاهر الحزن المتفشية حوله والتي تستدعي احتفالا خاصا به، بإعلان الحداد أو أي وسيلة أخرى تعبر عن هذا الحزن.

ولكن ورود "شارتي السوداء" يمكنه أن يقلب تأويل الومضة رأسا على عقب وأن يحول هذا التأويل إلى مسار آخر مختلف تماما. فالشارة السوداء في وقتنا الحالي يمكن فهمها بمعنيين: المعنى الأول يتعلق بالشارة السوداء التي تضعها القنوات التليفزيونية في أحد الجانبين أعلى الشاشة

حدادا على حادث مؤسف راحت ضحيته عدة ضحايا وماتوا غدرا، أو موت أحد الرؤساء أو الملوك وما إلى ذلك مما يرتبط بالموت. أما المعنى الثاني فله علاقة بالعلم الأسود الذي تتخذه المنظمات أو الجماعات الإرهابية مثل داعش شعارا لها. وكان تفسيري للومضة أعلاه يتبنى المعنى الأول للشارة السوداء وارتباطه بالمفهوم الجنائزي وإعلان الحداد العام أو الخاص.

ولو نظرنا للومضة نظرة مغايرة بناء على المعنى الثاني للشارة السوداء، سنعاود قراءتها بشكل مختلف. فبدلا من كون الشخصية الثانية هي التي تعلن الحداد ولا تبتهج بالاحتفال، أي بدلا من كونها ضحية للإرهاب، تتحول إلى صانعة لهذا الإرهاب، وبذلك تكون الشخصية الأولى ترمز لحدث بهيج يتعلق بالجماعة أو المجتمع الذي تنتمي له الشخصيتان، وتصير الشخصية الثانية نقيضا للشخصية الأولى، فهي ستنسف هذا الاحتفال وهذا الابتهاج وترفع الشارة السوداء في وجه كل المحتفلين.

وتأكيد هذه الشخصية الثانية على أنها "قد بدأت" يدل على أنها بدأت بالفعل في التخطيط لتجسيد الرمز الذي ترمز لها شارتها السوداء وستحوّل كل هذه الاحتفالات إلى مآتم. ومن هنا يتحول الإحباط الوارد في العنوان إلى إحباطات وليست إحباطا واحدا، فحسب تأويلنا للومضة يتوقف معنى الإحباط ومدى تأرجحه نحو جهة أو أخرى ليصيب الشخصية الأولى أو الشخصية الثانية أو حتى القارئ نفسه، فالقارئ هنا يرى الشخصيتين اللتين

ربما تمثلان فئتين من المجتمع أو المجتمع ككل المنقسم على ذاته إلى حزبين أو فئتين أو جماعتين متقابلتين ومتناقضتين – يرى حالتهما هذه إحباطا لتطلعات المجتمع ككل.

باختصار، ومضة "إحباط" للكتاب الليبي حسونة العزابي ومضة قصصية حوارية مكثفة جدا تقوم على المفارقة والرمز وتعدد الدلالة، وهي ومضة مشحونة بالألم والمرارة وقابلة لتأويلها أكثر من تأويل.

وأود أن أنهي مقالتي هنا بإبراز أهم ملامح الومضة الحوارية كما نستشفها من هذه الومضة ومن ومضات أخرى لي ولغيري من الكتّاب على سنا الومضة. الومضة الحوارية عبارة عن ومضة قصصية تستعمل الحوار لنقل أحداث القصة من خلاله، وهذا الحوار ليس حوارا عاما حول قضية ما أو فكرة ما، وإنما يدور هذا الحوار حول جانب من جوانب الحياة المشتركة بين طرفيه.

وكما هي العادة في الومضة القصصية بوجه عام، يركز هذا الحوار على لحظة فارقة في العلاقة بين الشخصيتين المتحاورتين أو في حياة أحدهما ويكون الطرف الآخر في الحوار على صلة وثيقة بالشخص الذي تتناول الومضة جانبا من حياته نظرا لمعرفته به وقربه منه وما إلى ذلك من

أبعاد العلاقة بينهما. وتكون الومضة الحوارية أفضل أذا كان موضوع الحوار يجسد علاقتهما سويا.

ويكون الحوار بوجه عام دالا ومكثّفا وعميقا بحيث تصير لكل كلمة دلالتها وإيحاءاتها ولزومها في سياق الحوار، كما أن هذا الحوار ليس نابتا في فراغ، فهو يوحي لنا بأشياء سابقة على الحوار أو بأبعاد إضافية تتعلق بالعالم الذي تعيش فيه الشخصيتان المتحاورتان، أي أن الحوار يسلط الضوء على هذه اللحظة المهمة من حياتهما ويفترض وجود حياة كاملة خارجه ينبني عليها الحوار. وسأختم مقالتي هنا بفقرة كنتُ قد كتبتها من قبل ونشرتها على مجموعة سنا الومضة:

عندما تكون الومضة القصصية عبارة عن حوار بين شخصيتين، لابد أن يتعلق مضمون الحوار بالعلاقة بين الشخصيتين، أما إذا كان موضوع الحوار يدور حول قضية عامة، فهنا تتحول الومضة إلى فكرة ليست لها علاقة بالسرد أو الومضة القصصية أو الأدب بوجه عام. ففي هذه الحالة سيتلاشى المنظور السردي وسيكون النص فكرة عامة منفتحة لا تجمعها بؤرة، ومن هنا يفتقد الحوار قيمته السردية والقصصية والفنية ويمكن أن يأتي الكلام الوارد في النص على لسان أي شخصيتين دون أن تكون لشخصيتي الومضة الحوارية أدنى خصوصية. باختصار، الومضة القصصية الحوارية بها شخصيتان محددتان يدخلان في حوار حول جانب

من حياتهما معا، وهذا الجانب يمثل لحظة فارقة أو موقفا حاسما يتم إبرازه في الجمل الحوارية التي تتبادلها الشخصيتان.

وقفة مع ومضتيّ "براغماتية" و"ميكافيلية" لحسونة العزابي

د. هيفاء حمودة، سوريا

(براغماتية[1])

تعوّد أن يتنازلَ عن بعض قصائده لتُنشرَ بأسماء آخرين، يوم تأبينه رثاه الجميع إلا أولئك.

تنازلات <<< الغاية تبرر الوسيلة

أعتبر هذه الومضة مهمة في موضوعها الواسع والثري، فهي تظهر حالة متمظهرة في مجتمعاتنا، وفي كل مجتمعات العالم على اختلاف الاعتقاد بهذه الذهنية من مجتمع إلى آخر. وهي سرد لملامح عالم يسعى للوصول إلى أهدافه المادية بكل الوسائل المتاحة، ويرفض ويبرر كل الأبعاد المادية والأخلاقية والدينية والقانونية في سبيل الوصول إلى المنفعة المادية في عالم تحولت فيه القيم إلى أدوات، وأبيحت فيه أمور مشينة مغطاة بغطاء أخلاقي وهمي.

تقوم ومضة "براغماتية" على جملتين سرديتين، تبدأ الأولى بالفعل "تعوَّد"، وهو فعل يدل على تكرار الحدث من قبل الشخصية التي قد ترمز بدلالاتها هنا للفرد أو المجتمع. (أن يتنازل)، والتنازل هنا خسارة إنسانية،

[1] حسونة العزابي. "20 ومضة". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني الذي تصدرة مجموعة سنا الومضة. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، 2014. ص 39.

والتعود عليها خسارة أكبر. ولكن لمن هذه التنازلات؟ (لأولئك) المنتفعين (الآخرين) الذين يبررون تصرفاتهم بوضع قناع الأخلاق من الخارج بهدف تحقيق غاياتهم. وبرأيي أن كاتب الومضة تعمّد جعل الشخصية شخصية شاعر، لتكون الخسارة ذات وقع مأساوي أكبر. ثم (تنازلَ عن بعض قصائده) لأن البعض جزء من كل، والقصائد بالنسبة للشاعر الحقيقي تعتبر جزءاً من الروح، وثمرة فكر وتجربة وحياة، وبالتالي فهي ليست رخيصة بجزئها أو كلِّها.

لغوياً؛ في الفعل (لِتُنْشَر)، نجد اللام التعليلية التي تهدف لتفسير ما بعد الفعل، وكذلك جاء الفعل بعدها بصيغة البناء للمجهول ليرمز بالتالي إلى عالم قاسٍ ورهيب.

أما (أسماء) و(آخرون) فقد وردتنا بصيغة النكرة، وكأنها إشارة إلى عالم محموم مستغل.

في الجملة السردية الثانية، وفيها اللحظة الفارقة التي أظهر فيها الكاتب طريقة وطبيعة الذهنية النفعية الوصولية التي تنسى وتهمل الآخرين، وذلك بعد أن تنتهي وسيلتها المحمومة من أجل غاياتها. والـ (آخرون) النفعيون يبتزون الضحية ثم لا يسألون عنها، وما ذلك إلا لأن مصلحتهم قد انتهت.

في القسم الثاني المتمثل بالنتيجة، فإن المفارقة تُظهر تنكر هؤلاء الأشخاص لمن كان يقوم بهذا الفعل، سيما عند غياب كلماتهم عن رثائه بعد أن أغدق عليهم الكثير من قصائده، على حين بخلوا عليه ببعض الكلمات.

في فنيات الومضة؛ نجد أن الكاتب اعتمد السرد بضمير الغائب، وذلك من منظور الرؤية الخارجي حين فتح الصورة على المشهد، حيث استرجع من خلال لحظة التأبين وقائع طبيعة تلك الشخصية. وبعيداً عن النص؛ فقد جاء العنوان مناسباً، ومتضافراً مع إيحاءات النص. كذلك وجدنا إمكانيات توظيف الضمائر التي أعطت جرسها المطلوب .. (تأبينه، رثاه).

على نفس خط الرؤية، كانت مدلولات وإيحاءات الومضة الثانية وهي بعنوان: (ميكافيلية[2])

(انخفضت نسبة توزيع المجلة، قررت إدارتها زيادة نسبة الأصفر في ألوانها)

تتحدث هذه الومضة عن العالم المجنون البعيد عن القِيم، متيمناً بمقولة "الغاية السامية تبرر الوسيلة" مهما كانت، والفائدة النفعية هي الأهم. من المعروف أن زيادة الأوراق الصفراء في المجلات لها رموزها ومدلولاتها الاجتماعية والاقتصادية.

[2] حسونة العزابي. "20 ومضة". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني الذي تصدرة مجموعة سنا الومضة. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، 2014. ص 39.

وهنا لدينا أيضاً جملتان سرديتان، الجملة الأولى تبدأ بالفعل (انخفضت) وكأن شيئاً كارثياً قد حلّ بالمنفعة المادية لسلطة ما يجب تداركه بأي وسيلة كانت. الجملة السردية الثانية اتسمت بالحلّ الذي يتبعه أمثال هؤلاء، وكان على لسان الفعل (قررت) وهو في هذا الموضع يدل على عزيمة لا رجوع عنها، ولا يهمّ معها إلا تحقيق الأرباح المادية والوسيلة (الأوراق الصفراء). من المعروف أن زيادة عدد الأوراق الصفراء في المجلات يدل على رموز ومدلولات اجتماعية واقتصادية تشغلها الإعلانات المصورة، والصور المثيرة والثرثرات الفارغة، التي يمكن أن تتلهى فيها بعض العقول دون حساب لمنظومة الأخلاق والدين والفكر. إن الومضة في تعبيرها وإيحاءاتها ترمز إلى شيء سائدٍ متغلغل في كل المجتمعات البشرية في عالم محموم يسعى وراء غاياته ومنفعته.

السرد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه الدراسة بعض ومضات الكاتب المصري إيهاب عبد الله لألقي الضوء على تجربته في كتابة الومضة. ولم يستقر إيهاب عبد الله على أسلوب خاص أو رؤية خاصة به في كتابة الومضة القصصية حتى الآن، فنجده يتأرجح ما بين الومضات الجيدة والومضات التي تشوبها بعض المشاكل السردية وسأبدأ دراستي بتناول ومضتين جيدتين له، ثم أتناول بعد ذلك المشاكل التي تعاني منها ومضات أخرى لنفس الكاتب.

ها هو نص ومضة له مكتملة نصِّيًّا بعيدا عن العنوان وترصد لنا لحظة دالة في حياة الشخصية وتتمثل في التباين بين تجهُّم جيل الكبار/الأب هنا وبراءة الأطفال وإن كانت تعتمد بشكل غير مباشر على التلاعب بلفظي "حادة" و"منفرجة":

زوايا

في نبرة حادة ناداها، هبت قائمة، تعلقت بعنقه، بادرته بضحكة منفرجة، سكن.

تبدأ ومضة "زوايا[3]" لإيهاب عبد الله بجملة فعلية بها فعل يشتمل على الفاعل والمفعول أيضا. ونجد هنا شخصيتين: شخصية رجل يبدو أنه أب وشخصية أنثى يبدو أنها طفلة ذلك الرجل. وقبل الفعل نجد شبه جملة تقوم بدور الحال أو كيفية القيام بالفعل، وتدل هنا دلالة صريحة على الحدة في النداء، الأمر الذي يدل على توتر بين الشخصيتين، ومن الواضح أن الأب غاضب من ابنته بسبب فعل أو تصرف ما قامت به هذه الابنة الطفلة. وعندما ننتقل إلى الجملة الثانية، نجد أن الابنة تستجيب استجابة فورية لنداء الأب الغاضب، مما يوحي به الفعل "هبّت" ومن الواضح أن الابنة كانت جالسة.

إلى هنا، يوجد نداء غاضب من الأب واستجابة فورية من ابنته، الأمر الذي قد يوحي باحتمال نشوب صراع أو شجار غير متكافئ بينهما. ولكن الجملة الثالثة تنقل الحدث إلى آفاق أخرى تلغي هذا الصراع أو الشجار، فالابنة هنا لا تقف مستكينة مثلا أمام أبيها، وإنما تتعلق برقبته، والتعلق يدل على براءة الطفلة وعدم إدراكها لغضب أبيها، وكأنها تظن أنه يناديها ليلعب معها أو يلاعبها على سبيل المثال. فالنص هنا يحبط التوقعات التي ولدتها فينا الجملتان السابقتان اللتان توحيان بأن الابنة ستقف مستكينة أمام أبيها

[3] إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. الكتاب الثاني في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. 40-41. ص 40.

وتأخذ نصيبها من التعنيف أو اللوم أو أي شيء من هذا القبيل، ويخلق توقعات جديدة تتضاد في الغالب مع توقعاتنا السابقة.

والجملة الرابعة تبني على ما بدر في ذهن القارئ من توقعات جديدة، فها هي الطفلة تضحك له ببراءة تجسد طفولتها ونظرتها للأب، إذا ترى في كل تصرفاته مداعبة لها. وربما تجعلنا التجربة العملية مع أطفالنا نقرأ في رد فعل الطفلة حنكة في التصرف. فعندما يدرك الطفل الذكي أنه سيقع في دائرة العقاب يبتسم أو يضحك ليفرّغ الشحنات الانفعالية السلبية لدى من ينوي أن يقوم بالتعنيف، وفي الغالب يكون الأب أو الأم.

وتأتي نهاية الومضة لتحقق المراد – المقصود أو غير المقصود – من ضحكة الطفلة، فها هو انفعال الأب أو غضبه ال يتم امتصاصه. واستعمال الفعل "يسكن" يوحي بأن هذا الغضب أو الانفعال كان هادرا، ولكنه لا يتناسب على أي حال مع الطفولة المتمثلة في الابنة. فعالم الكبار قد يكون فيه الانفعال قاتلا. وعالم الصغار لا يعرف معنى هذا العنف اللفظي الذي قد يتحول إلى عنف جسدي. وهنا تلعب ضحكة الطفلة دور حلقة الوصل بين العالمين ليلتقيا في نقطة وسطى.

ومن الواضح هنا أن العنوان يستلهم المفهوم الهندسي الخاص بالزوايا، وهي زوايا تتجسد في الومضة في حدة نبرة الأب وانفراج ضحكة الابنة،

وأرى أن العنوان هنا عنوان ساخر يسخر من الصرامة الهندسية أو التأديبية التي يتبناها الأب في بداية الومضة ويكشف أنها لا تتناسب مع عالم الطفولة والبراءة الذي تمثله الابنة. كما أن الزوايا تلقي الضوء أيضا على تباين من نوع آخر، وهو أن الزاوية الحادة أصغر بكثير من الزاوية المنفرجة، وهذا التفاوت في المقياس أو الحجم يوضّح لنا حجم التباين بين الغضب والضحكة، بين عالم الأبوة وعالم البنوة، بين جيل الكبار وجيل الصغار، وكأن الغلبة لجيل الأبناء وأن تجهم الآباء لا يجدي شيئا مع جيل مقبل على الحياة بالضحك والابتسام.

وسأنتقل الآن إلى تناول ومضة جيدة أخرى لإيهاب عبد الله يتجسد فيها أيضا عالم الأبوة وعالم البنوة، ولكن لا يوجد تباين بينهما، وإنما يشتركان في هم مشترك يقترن بالفقر وقصر ذات اليد. يقول الراوي في هذه الومضة:

عجز

مر بمحل للعب، على واجهته رسم صورة ابنه بزفير آهاته. لمح ابتسامته. مسح رسمه وانصرف.

تبدأ ومضة "عجز[4]" بداية حدثيّة، إذا يدخلنا الراوي مباشرة في الحدث من خلال استعمال الفعل "مرّ" الذي يشي بالحركة وانتقال الشخصية من مكان إلى مكان، ويدل هنا على توقّف هذه الشخصية أمام محلّ اللعب المذكور. والتوقف أمام محلّ له صفة محددة ومتخصص في مجال معين يدل على أمرين: إما أن الرجل هنا يريد أن يشتري لعبة لطفل هو في الغالب طفله، أو أنه يشاهد الألعاب المعروضة للبيع ليختار منها لعبة معينة أو يقارن بينها وبين الألعاب المعروضة في محلات أخرى.

وعندما ننتقل إلى الجملة التالية في الومضة، نجد أنها تحوّل مسار دلالات الجملة الأولى إلى مسار مختلف أو آخر. فمازال الرجل واقفا عند واجهة المحل، ولكنه لا يتفحّص الألعاب المعروضة، وإنما يقوم بعمل تخييلي – قائم على التخيّل الذي ينتقل من مرحلة التصوّر في الذهن إلى مرحلة التجسّد على واجهة المحل. ويتعلق فعل التخييل هنا بأن الرجل يقوم برسم صورة ابنه على واجهة المحل. ويرسمها بزفير آهاته، الأمر الذي يوحي بالوجع والحسرة والعجز الوارد في العنوان. ويهدف التخييل هنا إلى خلق حالة من التواجد المكاني بين الألعاب والابن، وكأن وجود صورة الابن

[4] إيهاب عبد الله. "4 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ديسمبر 2014. ص 67.

بجوار الألعاب تحقق معنويا الغرض الذي جعل الرجل يتوقف أمام محل الألعاب، ألا وهو امتلاك ابنه لإحدى هذه الألعاب، أي أن فعل الرسم يحقق إشباعا نفسيا ومعنويا، الأمر الذي يشي بأن هذا الرجل عاجز في الغالب عن تحقيق هذا الإشباع على مستوى الواقع. ويتواصل الإشباع المعنوي في الجملة الثالثة، فنجد الصورة التي رسمها لابنه تبتسم لوجودها وسط هذه الألعاب أو لامتلاك لعبة أو أكثر منها.

يمكن للومضة أن تنتهي عند هذا الحد وفي هذه الحالة تصير الجملة الأخيرة زائدة عن الحاجة في النص. ولكن الكاتب يصر على عدم انتهاء النص هنا وكأنه يريد أن يحقق هدفا آخر أو أنه يؤكد على أن اللحظة ليست لحظة إيهام أو إشباع نفسي عن طريق الحلم وحسب. ففي هذه الجملة الأخيرة التي تمثل نهاية النص أو قَفْلتَه يقوم الرواي بإلغاء كل ما حدث في الومضة من قبل. وهو ليس إلغاء بالمعنى الحرفي، وإنما هو نوع من الشطب الذي يدل على الغياب والحضور معا. فتصير واجهة المحل هنا أقرب لمفهوم الطِّرْس عند جيرار جينيت. والطِّرْس في العربية هو الصحيفة التي كُتِبَتْ ثُمّ مُحِيَتْ كما يقول العباب الزاخر أو الكتاب الذي مُحِي ثمّ كُتِبَ كما يقول لسان العرب، ويُجمع على أطراس. ويقصد به جينيت اللوح الذي تمت الكتابة عليه ثم تم مسح هذه الكتابة. والكتابة الممسوحة لا تختفي أو تتلاشى من وجهة نظر جيرار جينيت، وإنما تظل في خلفية الكتابة الجديدة وتؤثر في

فهمنا وتأويلنا لها، وكأنها نوع من التناص أو التقاطع بين الكتابتين، فالكتابة الممسوحة غائبة وحاضرة في الوقت ذاته. وفي ومضة إيهاب عبد الله، تظل الصورة المرسومة على واجهة المحل بكل ما فيها من إشباع وابتسامة الطفل حاضرة في خلفية الجملة الأخيرة في الومضة. فمسحها هنا لا يعني غيابها، وإنما يعني وعي الرجل بأن الإيهام أو التخييل لن يحقق إشباعا حقيقيا لابنه، وربما يعني أيضا سخط الرجل على وضعه القائم ورغبته الدفينة في التمرد، أو على الأقل في تعبيره عن إدانة كل الظروف الاقتصادية والوظيفية والاجتماعية التي تخلق هذا العجز الذي يقتل البهجة في نفوس الأطفال. وآخر كلمة في الومضة تلغي هي الأخرى بدورها التوقف الكامن في الفعل مرّ الذي بدأت به الومضة، وكأن الومضة ذاتها لحظة عابرة لا تستمر ولا تتحقق في زمن الشخصية.

في الجزء المتبقي من هذه الدراسة، سألقي الضوء على بعض الأخطاء التي يقع فيها الكاتب نظرا لأنه لديه موهبة لو ركز فيها سيبدع في كتابة الومضة. هناك ومضات له يمكنها أن تصير متميزة، ولكن غموضا لغويا يسودها فيفقدها قدرا من جمالها، ونجد فيها لَبْسًا دلاليا وتركيبيا أحيانا في بعض الومضات، كما في ومضة "مادة[5]":

[5] إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. الكتاب الثاني في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني الذي تصدره مجموعة سنا الومضة. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، 2014. ص 40.

قالت: ما عرفني أحد مثلك، ثم لوَّحت مودِّعة من زجاج سيارة زوجها الأسود.!

فلو قرأنا الومضة بصياغتها وبنيتها اللغوية ربما وصلنا أن الزوج هو الأسود، وهي عبارة عنصرية بالتأكيد. ولو اعتبرنا أن الزجاج هو الأسود، كيف تظهر تلويحة الزوجة من وراء هذا الزجاج الذي لا يكشف شيئا؟

كما أن غياب التنصيص للقول المباشر هنا وغياب المخاطب بعد فعل القول يؤثر على الومضة من ناحية البناء، فلا نعرف هنا إن كانت الومضة مروية بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، الأرجح هنا أنها مروية بضمير المتكلم وكأن هناك كلمة "لي" ناقصة بعد الفعل "قالت". وعلينا أن نتساءل حول سبب غياب ضمير يعود على الراوي أو شخصية الرجل في الومضة باستثناء الكاف الورادة في الكلام على لسان المرأة. وهي كاف خطاب مرهونة بسياق ناقص هنا، فمعناها يتكشف من خلال السياق، لأنها أداة لغوية سياقية يتغير معناها حسب تغير المخاطب، والسياق هنا لا يحدد شيئا لأن فعل القول ليس مرتبطا بأحد.

وسنفترض أن المعرفة التي تتحدث عنها المرأة هنا خاصة بمعرفة المخاطب لأسرارها وتفاصيل حياتها وشخصيتها – وهي أسرار وتفاصيل لا يعرفها القارئ لأنها غير واردة في النص وتحيل إلى سياق في ذهن الكاتب

لم يخرج على الورق في نَصِّ الومضة. ولذلك على الكاتب أن يحرص على أن يكون النص مكتملا في حد ذاته، وعلى أن يخرج التصور الذهني للنص كما يتشكل في ذهن الكاتب على الورق في النص، وإلا وقع القارئ في دائرة التخمين غير الفني. وهنا يتجلى لنا الفرق بين التأويل والتخمين. فالتأويل يُبْنَى على ما هو موجود في النص بالفعل وكل قارئ يؤّول النص حسب فهمه وقدراته بشرط أن يكون النص مكتملا. أما التخمين فيدل على وجود خلل في النص، أي أن سمة الإخبار أو الإبلاغ غير متوفرة فيه، وعندما لا يجد القارئ أمامه معلومات سردية كافية يضطر للتخمين القائم على الظن، وليس على معلومات متحقّقة في النص.

كما أن الغموض التركيبي الذي أشرتُ إليه أعلاه – ويدل على أن تركيب الجملة أو الجمل ليس واضحا ويؤدي إلى لبس يضر بالومضة، خاصة إذا كان هذا اللبس يؤدي إلى تباين في التأويل – قد يجعلنا ننظر للكاتب على أنه عنصري وينظر نظرة تصنيفية دونية إلى فئة من فئات المجتمع، فكما أشرتُ أعلاه، لا نعرف إن كان الزوج هو الموصوف بالسواد أم أن الزجاج هو الموصوف بذلك، والأرجح أن الزوج هو الموصوف بذلك، لأن الزجاج الأسود لا يكشف حركة اليد من ورائه، ولن يرى الراوي تلويحة الوداع التي تقوم بها الزوجة.

وهناك شيء آخر يضيف لبسا لهذه الومضة، ويتعلق بالعلاقات والمفاهيم الاجتماعية بين الشخصيات في مجتمع كمجتمعنا العربي. فالقارئ يقوم بفهم العلاقات الكائنة بين الشخصيت وتأويلها بناء على معطيات الثقافة المكتوب فيها النص. وهنا نجد "معرفة" و"توديعا": المعرفة يقوم بها المخاطب في الومضة – وهو في الغالب الراوي كما استنتجنا أعلاه – وهذه المعرفة تخص هذه الزوجة المتزوجة من شخص غير الراوي، والتوديع تقوم به هذه الزوجة بعد أن كانت برفقة هذا الرجل/الراوي وبعد تلك المعرفة، وتأكيدها على المعرفة قبل التوديع يدل على أن المعرفة مرتبطة بوجودهما معا قبل هذا التوديع. ويمكنني كقارئ عربي أو حتى إنجليزي لسفر التكوين من العقد القديم/التوراه أن أبصر في المعرفة هنا معرفة جنسية أو جسدية – "فعرفها آدم" – الأمر الذي يُعطي بعدا إضافيا كاشفة للعلاقة بين المخاطب/الرجل/الشخصية/الراوي وبين هذه المرأة المتزوجة. وكل ذلك يصب في مجرى تشكيل علاقة غير شرعية على جميع المستويات بين الراوي وهذه الزوجة.

وعندما ننظر لعنوان الومضة على ضوء كل ما سبق، سنجد فيه في الغالب نوعا من الحقد الطبقي، فالراوي هنا يفسر زواج هذه المرأة – التي يستحوذ عليها أو يقيمان سويا علاقة غير شرعية – من ذلك الرجل "الأسود" الذي يمتلك المال على أنه "امتلاك" للزوجة بالضرورة من وجهة

نظر هذا الراوي. كما أنه لا يتوقف ليسائل نفسه ويرى أنه خائن للزوج، وهذا اليقين المطلق ينتج عن حب الذات والحقد على الآخرين ومحاولة الاستيلاء رمزيا على ما لديهم من خلال إقامة هذه العلاقة غير الشرعية بزوجاتهم. وبذلك يتحول النص الذي من المفترض أن الكاتب كتبه لإبراز أثر المادة على العلاقات العاطفية "السامية" بين المحبين إلى نص يجسد دناءة المحبين وطمعهم وحقدهم وجشعهم وأنانيتهم وعدم احترامهم للقيم ولا لمفهوم الشرف ولا الخصوصية. وهنا يمكننا أن نبصر في شخصية الراوي شخصية منغلقة على ذاتها تفكر في مصلحتها فقط دون أن تراعي القيم التي يقوم عليها المجتمع، ودون أن تعترف بحقوق الآخرين، ودون أن تنظر نظرة مساواة بعيدة عن العنصرية لفئات المجتمع.

وهناك نوع آخر من الاعتداء على الخصوصية، ولكنها تتعلق بخصوصية السرد هذه المرة، كما نجد في هذه الومضة لإيهاب عبد الله:

ظلم

النرجيلة في فمها، رضيعها يلعق ثديها، بقية أطفالها يقتاتون الفتات، من بعيد تأتيهم رائحة الشواء.

يُفتَرض في ومضة "ظلم[6]" أن هناك "نرجيلة" وليست النرجيلة، فالراوي غير مشارك في الحدث، والنرجيلة بالنسبة له "نرجيلة" بصيغة التنكير وليست بالتعريف، وإلا أشارت إلى نرجيلة محددة هو يعرفها أو خاصة به مثلا. وكذلك الأمر بالنسية لألف ولام التعريف في كلمة "الشواء"، فاستخدام صيغة التعريف هنا يوحي بأن الراوي يشير إلى شواء بعينه، وبما أنه لا يشارك في الحدث، فمن المفترض أن الشواء نكرة بالنسبة له وغير قابل للتعريف إلا إذا تم ذكره من قبل في الومضة. ويسري ذلك أيضا على الألف واللام في "الفتات"، فمن المفترض أن الراوي يراه فتاتا وليس "الفتات"، لأن صيغة التعريف تمنح الراوي حقوقا يُفترض أنها ليستْ له، ولذلك يكون منحه لنفسه هذه الحقوق نوعا من الاستبداد السري الذي يغتصب فيه راو غير مشارك حقوق الراوي المشارك.

وهذا يفرض إشكالية تتعلق بوضع الراوي غير المشارك داخل العالم المتخيّل الذي تسرد الومضة حدثا منه. من الذي يراها "النرجيلة" المحددة والمعرَّفة؟ ومن الذي يرى "الشواء" المعرَّف والمحدَّد؟ من الذي يرى "الفتات" بألف ولام التعريف؟ وضع الراوي لا يسمح له بذلك، خاصة وأن المنظور المستعمل في الجملة الأولى وفي الومضة بوجه عام هنا منظور

[6] إيهاب عبد الله. "8 ومضات". **ومضات أغسطس 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 28-29. ص 29.

خارجي. لو كان المنظور داخليا مثلا – والحدث ذاته هنا لا يسمح باستعمال المنظور الداخلي لأن الراوي ينتقد ضمنيا هذا السلوك، في حين الشخصية راضية عن سلوكها – ربما أمكننا أن نرى النرجيلة بعيون الشخصية، وفي هذه الحالة ستكون النرجيلة معرّفة بالنسبة لها.

الراوي غير المشارك لابد أن يحترم خصوصية العالم الذي يقوم بسرد جزء منه. ويتمثل هذا الاحترام في التخلي عن ذاته وعدم ممارسة استبداده على الكائنات التي تَشْغَلْ هذا العالم: فأمامه خياران قد يستعمل أحدهما أو يمزج بينهما: فإما أن يقتصر على المنظور الخارجي الذي يصور الحدث من الخارج دون أن يتوغل في نفسية الشخصيات، أو أن ينقل لنا الحدث من منظور شخصية ما، أي كما تراه هذه الشخصية بعينيها.

ووجود الراوي في هذا العالم الذي لا ينتمي إليه ولا يُعتَبر فردا من أفراده وجودٌ افتراضيٌّ، بمعنى أنه لا يتخذ شكلا جسديا وبالتالي فالراوي هنا لا يشم لأن الشم يتعلق بالشخصيات، وإذا لم يكن المنظور داخليا مسلطا على شخصية من الشخصيات فالرائحة بالنسبة له ليس لها وجود.

والحدث الذي يصوره الراوي في هذه الومضة مروي من منظور خارجي. ولا يمكن للشخصية أن تشم، لأن ما تقدمه حاسة الشم هنا يوحي بالجوع وبأن هذه الشخصية الرئيسية المتمثلة في الأم مستغرقة في تدخينها

للنرجيلة ولا تنظر لنفسها نظرة نقدية تؤهلها لأن ترى في رائحة الشواء انتقادا لتبديدها مالها في التدخين في حين أن أطفالها يأكلون فتاتا. فالشخصيات هنا راضية عن سلوكها ويكشف سلوكها عن لوحة أقرب للعبثية يغيب فيها كل شخص عن ذاته وعن حاضره من خلال الانخراط في هذا العالم الغريب.

كما أن استخدام كلمة مثل "يلعق" بالإشارة إلى الثدي يدل على عدم قدرة الراوي على وصف ما يراه أمام عينيه بدقة نظرا لقلة ثروته اللغوية التي يمكنها أن تمكّنه من أن يستخدم اللفظ المناسب للسياق وللفعل الذي يتم القيام به، فهذا الفعل غير مناسب للثدي ومن الأفضل استعمال فعل آخر يصف ما يقوم به الرضيع بدقة مثل "يمص" أو "يرضع" أو "يستحلب" وما إلى ذلك حسب توفر اللبن في ثدي الأم. كما أن استعمال الفعل "يقتاتون" أيضا غير موفق، فلو جاء حرف الباء قبل "الفتات" يمكننا أن ننظر إلى الفعل على أنه مساو للفعل "يأكلون"، ولكن غياب هذا الحرف يوحي بأن الفتات هو طعامهم المعتاد الذي "يعيشون عليه" ويتخذونه طعاما يوميا. وكلمة الفتات ذاتها توحي بأن هذا الفتات بقايا طعام ما، ولا يوجد في نص الومضة ما يدل على أنهم جلبوه من مكان آخر، فلابد أنه بقايا طعامهم الذي أكلوه في الوجبة السابقة، وهذا ليس عيبا ولا يمثل قيمة رمزية في الومضة، فكثيرا ما نأكل في وجبة ما بقايا الطعام الذي أكلناه في الوجبة السابقة.

ولو كان الراوي توقف عند كلمة "الفتات" بعد ضبط دلالة الألفاظ التي تلتزم بالمنظور الخارجي، ربما وجدنا في الومضة لوحة عبثية ولكنها مروية من منظور خارجي على أية حال، وربما دعانا ذلك إلى التفكير في العلاقات الدلالية بين الجمل الثلاث.

وهناك مشكلة أخرى عند إيهاب عبد الله تتمثل في أن نص الومضة قد لا يكون مستقلا بنائيا عن العنوان، وعندما نقرأه بمعزل عن العنوان – وأي نص في العالم هو عبارة عن المحتوى اللغوي للعمل الأدبي بعيدا عن عنوانه، فالعنوان جزء من المحيط الذي يوجد النص فيه ولا ينتمي للعمل الأدبي ذاته – سنجد غموضا على أكثر من مستوى. ففي ومضة "أم[7]" على سبيل المثال:

ألقت بظلالها، تناوبوا الجلوس فيه ومضى كل في طريق.

لا نعرف المشار إليه بضمير الغائب في "بظلالها" و"فيه"، فالضمير في "بظلالها" لا يعود على شيء مذكور قبل ذلك في النص، فالفاعل في الفعل "ألقت" ضمير مستتر وليس اسما يمكن الإشارة إليه لاحقا من خلال ضمير. كما أن الظلال مؤنثة وليست ظلا واحدا، وبالتالي لا يوجد مفرد مذكّر في الومضة يمكن أن يحيل إليه ضمير الهاء المفرد المذكر الغائب في

[7] بالنسبة لهذه الومضة والومضات اللاحقة بعناوين "وصية" و"تفاحة" و"كفيل" وجحود" و"مادة"، انظر: إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. مرجع سابق ص 40.

"فيه". وما الشيء الذي يتم تناوب الجلوس فيه؟ ومن هم الذين يتناوبون الجلوس؟ كل هذه أسئلة لا نجد لها إجابة في النص، لذلك أرى أن هذا النص غير مترابط مفاهيميا وغير متماسك لغويا، لافتقاده الكثير من المفردات التي لا غنى عنها لتوضيح العلاقات بين الأشخاص والإفصاح عن المحال إليه بالضمائر، ويرجع ذلك إلى أن النص يعاني من أنيميا لفظية ودلالية، إذ تم تجويعه لغويا أكثر من اللازم ولم يعد القارئ يستطيع أن يربط بين عناصر النص أو بين من يشغلون العالمَ السردي.

وهناك بعض الومضات الجيدة التي يفسدها إيهاب عبد الله باستخدام ألفاظ مهجورة تقف حجر عُثرة في طريق تذوق القارئ لها أو استساغتها بوصفها نصا مكتوبا باللغة العربية في منتصف العقد الثاني من الألفية الثالثة بعد الميلاد أو في القرن الخامس عشر من الهجرة. ومن هذه الومضات التي بإمكانها أن تكون مميزة، ومضة "وصية":

حبيبتي: قلبي الذي أرديتِه، لا تقبريه بلا كفن.

وهي ومضة مكتوبة بضمير المخاطب بحكم أن نصّها نَصُّ الوصية التي يكتبها الحبيب لحبيبته التي هجرته، وهذا شيء يُحسب له، فالقليلون من الكتاب يستعملون هذا الضمير في السرد، أو أنه يستعمله كتّاب كثيرون ولكنهم لا يستعملونه بكثرة.

ولكن استعمال ألفاظ قديمة مثل "أرديْتِه" و"تقبريه" أفقد الومضة قدرا من سلاستها وعفويتها وشاعريتها. فكان بإمكان الكاتب هنا أن يستعمل أفعالا مثل "قتل" أو "أمات" أو "طعن" أو "غدر بـ" أو أي فعل آخر مازال رائجا في اللغة العربية محل الفعل "أردى"، وكان بإمكانه أن يستعمل فعلا مثل "دفن" بدلا من الفعل "أقبر" أو "قبر". المعاصَرَة – على مستوى المفردات والتراكيب والمفاهيم ورؤية العالَم والفكر – سمة أساسية من سمات الومضة ومن أي كتابة أدبية معاصرة، فاللغة بكل ما تشمله من مقوّمات كائن حي يعيش ويموت ويذبل ويزدهر، الخ، أي يتعرض لكل العمليات البيولوجية والتذوقية والسوقية – نسبة إلى السوق – والتداولية التي نتعرض لها وتتعرض لها أفكارنا وأساليب حياتنا وأساليب تعاملنا مع الآخرين.

وقد يؤدي التناص إلى نوع من الغموض إذا لم يتم توظيفه جيدا. يقول الراوي في ومضة "جحود":

سحابة روحي سيقت لأرض قلبك الجرز، وفي يوم الحصاد رمتني بحجر.

فيوجد هنا تناص تركيبي ودلالي مع الآية: "أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا **نَسُوقُ الْمَاءَ** إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنفُسُهُمْ ۖ أَفَلَا يُبْصِرُونَ" (السجدة، 27). التناص التركيبي هنا يمكننا أن

نعتبره استنساخيا، إذ يستنسخ التركيب اللغوي الوارد في الآية القرآنية وإن كان قد أجرى بعض التعديلات عليه، وهي تعديلات سنتناولها لاحقا ونلقي الضوء على مدى جودة توظيفها. أما التناص الدلالي، فيتمثل في استنساخ المعنى الوارد في الآية القرآنية حرفيا ونقله إلى سياق مغاير يتقاطع معه في المعنى.

ومن الملاحظ أن الفعل "سيقتْ" مبنى للمجهول، ونص قصير مثل الومضة القصصية لا يحتمل استعمال صيغة المبني للمجهول، فلابد من الإفصاح عن الفاعل هنا لأنه من المفترض أنه يلعب دورا في الومضة، فلا نعرف من الذي ساق "سحابة روحي". وبما أن الومضة تقوم على التناص مع النص القرآني في الآية المذكورة أعلاه، والله فيها هو الذي يسوق السحاب، وهناك آيات أخرى في القرآن تؤكد على ذلك، خاصة عندما تقترن كلمة "سحاب" مع الفعل "ساق"، مثل الآية "وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِۖ حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ **سَحَابًا** ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِۚ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" (الأعراف، 57)، والآية "وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ **سَحَابًا** فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَاۚ كَذَٰلِكَ النُّشُورُ" (فاطر، 9) – فلابد أن يحضر هذا السياق القرآني، الذي يقرن بين سَاقَ والسحاب، وينصُّ على أن الفاعل في كل الحالات هو الله سبحانه وتعالى، في خلفية الومضة.

وهنا يبرز في وجهنا السؤال: لماذا تم تجهيل الفاعل في الومضة؟ الاعتماد على التناص مع النص القرآني يوحي لنا بأن الكاتب أو الراوي على دراية بدلالة الفعل واقتران الفاعل به في القرآن، وربما خشي أن ينسب لنفسه فعلا من أفعال الله، فبنى الفعل للمجهول؛ وربما يدرك ذلك وظن أن القارئ سيفهم مَن الفاعل ولذلك بنى الفعل للمجهول. ولكن من الملاحظ هنا أن الفاعل هو الراوي ذاته، لأننا لو قمنا بتأويل أو تقدير الفاعل على أنه الله سبحانه وتعالى ستصير علاقة الراوي بالمرأة المخاطبة في الومضة علاقة مقدسة وأن الله هو الذي هدى قلب الراوي إليها أو نحوها. وحتى لو سلمنا بذلك، سيكون كل ما في الومضة مقدَّرًا لغرض إلهي وسيتحول سلوك المرأة إلى سلوك مقدّر أيضا ويقع ضمن مشئية الله وإرادته وبالتالي لن يكون في الومضة حدث قصصي، وستتغير الزاوية التي سننظر منها إليها، وهذا غير وارد.

وهذا يثير إشكالية بالنسبة لمفهوم التناص وتوظيفه في النص الأدبي. فالتناص لا يعني الاستنساخ، وإنما يتضمن تحويرا في السياق وفي التركيب بحيث يتلاءم النص الأصلي مع النص الذي يتم استنباته فيه، أي أنه النص الأصلي يتكيف على السياق الجديد الذي يتم نقله إليه. والأدق لغويا هنا أن يتم استعمال فعل مثل "انساقت"، على افتراض أن الحب لا يتم عن إرادة في

العادة، فلا يقرر أحدا أنه سيحب فلانة أو علانة، وإنما يجد نفسه يحبها وفي الغالب بدون سبب ظاهر.

وننتقل الآن إلى قضية أخرى خاصة بالتناص وتتعلق بالتركيب اللغوي هنا، فالآية الكريمة تجعل الأرض هي المستقبلة للسحابة أو السحاب، وفي الومضة نجد أن هناك مستَقْبِلَيْنِ لـ "سحابة روحي": الأرض والقلب، وكان من الأفضل أن يتم التخلص من كلمة الأرض والاكتفاء بكلمة القلب، فالاستعارة المجازية التي يتم توظيفها في الومضة بناء على التشابك مع الآية الكريمة تفترض أن القلب هو المستقبل لسحابة الروح، أي أن يحل القلب في الومضة محل الأرض في الآية، ولكن فكرة التناص تلح على الكاتب فيجمع بين الكلمتين، الأمر الذي أفسد الومضة، لأن استعمال الأرض هنا – مع وجود القلب – يستتبع حضور باقي دلالة الآية الكريمة المتعلق بالإنبات وأكل الأنعام للنبات وكذلك أكل الإنسان له، الأمر الذي يحوّل قلب المحبوبة هنا إلى مَشَاعٍ ليس لأحد فيه ملكية خاصة، ولا يحق للراوي أن يشتكي من شيء. كما أن وجود السحابة والانسياق كافيان للاستغناء عن كلمة "الجُّرُز" التي تعتبر لفظا مهجورا في لغتنا العربية المعاصرة، فكان من المفترض أن يكتفي الراوي بهما ويذكر لنا حدثا يؤكد على أن هذا القلب يلتهم كل شيء ولا يبقي منه شيئا وكأن القلب يأكل نباته/ يأكل الحُبَّ والراوي في آن.

ومن الملاحظ أن الفاصل الزمني بين الجملة الأولى والجملة الثانية على مستوى الحدث طويل جدا، فيمتد لشهور ما بين تساقط المطر والإنبات والنمو والحصاد. وهذا يجعل الومضة أقرب للحالة الشعرية التي تحتمل تعليق الصوت في القصيدة وتحتمل الاختزال أو إلغاء أحداث بهذا الشكل، فالأصل في الومضة أنها تركز على لحظة زمنية واحدة، ولكنها تمتد هنا بحيث تصير إما قصيدة أو تعليقا على حدث.

واستعمال المفرد المؤنث الغائب فاعلا في جملة "ويوم الحصاد رمتني بحجر" يُدخل الومضة في طور آخر من أطوار اللبس والغموض: فالفاعل هنا يشير سياقيا إلى الأرض، وعندما ترمي الأرض الراوي بحجر هكذا فيعني ذلك أن الأرض لم تنبت شيئا ومازالت جرزا كما هي، الأمر الذي يتنافى مع استعمال كلمة حصاد. فلو جعل الكاتب الفاعل في "رمتني" المرأةَ التي كان قلبها حرزا، يمكننا أن نتبين الجحود الوارد في العنوان.

ونجد تناصا من نوع آخر مع النص الديني أيضا في ومضة "تفاحة" التي تعتمد على العنوان في إبراز معناها وفي فهمها:

ظل متوجسًا الأكل منها، في قلبه مهرها، لكنه خاف زلة أبيه الأولى.

فالنص هنا غير مكتمل في ذاته ولابد أن نضع العنوان في أذهاننا حتى نستطيع أن نفهمه. كما أن التناص هنا تناص استعاري أو كنائي تحل فيه

التفاحة محل المحبوبة (المحتملة)، فالتوجس هنا لا يجعلها محبوبة بمعنى الكلمة، ولو تلاشى التوجس ستصير التفاحة/المرأة محبوبة.

ولكن الاستعارة غير ممتدة، إذ يخرج الراوي بعد الجملة الأولى من استعارة التفاحة إلى المرأة، فالهاء في "منها" غير الهاء في "مهرها". وأيا كانت الشجرة المذكورة في القرآن – والأرجح هنا أن التناص مع التوراة وليس مع القرآن – يقوم الراوي هنا بإحلال التفاحة محل المرأة، ويحتفظ بشخصية أبينا آدم مستقلة بصفتها شخصيةً بشريةً، وفي القرآن أكل آدمُ وحواءُ من الشجرة معا. وكون الشخصية هنا تفكر في أن تأكل التفاحة/المرأة يؤدي إلى تَشْيِيء المرأة في مقابل أَنْسَنَةِ أبينا آدم أو بالأحرى احتفاظه بصفاته الإنسانية. وهنا يقترب الأكل من الرغبة الجنسية التي تنم عن رغبة الشخصية في التهام المرأة التهاما جسديا. ومن الملاحظ هنا أن اقتران المهر بالأكل يجعلنا ننظر إلى هذه الرغبة على أنها رغبة في الزواج، دون أن ينفي عنها الطابع الجنسي. فحتى في إطار الزواج يتم النظر إلى المرأة في الومضة على أنها طعامٌ شهيٌّ قابلٌ للأكل وكفى.

قراءة في ثلاث ومضات لحنان الجاي

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه المقالة ثلاث ومضات للكاتبة المغربية حنان الجاي التي تنشر ومضاتها في مجموعة سنا الومضة باسم "حنان نصري". وهذه الومضات عبارة عن ومضة بها بعض المشاكل الفنية الخاصة بالمنظور السردي نتيجة لاستعمال ألف ولام التعريف وومضتين جيدتين لها. ومن الإنصاف أن نشير هنا إلى أن الومضة الأولى منشورة قبل الومضتين الجيدتين، فلقد نشرت في كتاب ومضات أغسطس 2014، أما الومضتان الجيدتان فنشرتا في نوفمبر 2014 على مجموعة سنا الومضة، الأمر الذي يدل على أن أسلوب الكاتبة يتطور نسبيا.

وسأبدأ هنا بتناول ومضة "اللقاء الثاني[8]" المنشورة على المجموعة في شهر أغسطس الماضي. ولابد أن أشير هنا إلى أن صيغة التعريف تفترض ارتباط الراوي بما يتم تعريفه داخل الومضة وانتماء هذا المعرَّف لعالمه، ومن هنا عندما يستعمل الراوي غير المشارك هذه الصيغة فإنه يخلق ارتباطا أو توحدا بينه وبين الشخصية، وكذلك بينه وبين مفردات العالم

[8] حنان الجاي. "اللقاء الثاني". **ومضات أغسطس 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة شهرية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 65.

السردي قد يصل إلى مرحلة التقمّص، وهو أمر لا يتحمله السرد بضمير الغائب.

في ومضة "اللقاء الثاني"، يقول الراوي أو الراوية:

عاد واثقا من نفسه لإحياء الماضي، وجد الحاضر فاقدا للذاكرة.

وبعيدا عن عدم ضرورة عبارة "من نفسه" لأنها مشتملة بالضرورة في النعت "واثقا"، وبعيدا كذلك عن دقة أو عدم دقة حرف اللام قبل "إحياء"، فمن المفترض أن تكون الصياغة الدقيقة في نص قصير مثل الومضة هكذا: "عاد واثقا من إحياء الماضي"، نجد أن الماضي هنا ماضٍ مطلق، والأدق أن يتم استعمال "ماضيه"، وكذلك الأمر بالنسبة للحاضر الذي من الأدق أن يكون "حاضره".

لو كان الراوي مشاركا في الحدث، كان بإمكانه أن يستعمل صيغة التعريف بالألف واللام بالإشارة إلى الماضي والحاضر وسيكون مفهوما بالضرورة أن هذا الماضي وهذا الحاضر يخصان الراوي. لكن الومضة مكتوبة بضمير الغائب ولابد أن يكون الراوي دقيقا في استعمال الألفاظ: "عاد واثقا من إحياء ماضيه، وجد حاضره فاقدا للذاكرة". ونفس المشكلة نجدها في عنوان الومضة الذي كان من الأفضل أن يأتي بصيغة التنكير. كما أن العودة تعني العودة من الحاضر إلى الماضي هنا، أو انتقال الشخصية من

حياتها المعتادة في حاضرها الذي يخلو من الشخصية التي تنتمي للماضي وتمثل المحبوبة السابقة هنا إلى حاضر مغاير توجد فيه هذه المحبوبة.

هذا التأويل يجرنا إلى قضية أخرى خاصة بالتعريف لكلمة الحاضر؟ هل هو حاضر المحبوبة الغائبة عن النص؟ في الغالب هذا هو التأويل الأرجح، لأنها هي التي فقدت ذاكرتها ولم تعد تذكر عن ذلك العائد شيئا، الأمر الذي يجعل محاولته الرامية إلى إحياء الماضي مستحيلة. ووفقا لهذا التأويل، لابد أن تقترن كلمة الماضي بضمير يخصصها ويعرفها، والضمير الأدق هنا هو المثنى الغائب: "ماضيهما". أما بالنسبة لكلمة "الحاضر"، فهي وفقا لهذا التأويل ترمز للمحبوبة ذاتها، ومن هنا لابد من حذف كلمة الماضي ودمج الضمير الذي يعود على المحبوبة في الفعل: "وجدها فاقدة للذاكرة". أظن أن هذا هو المعنى المقصود وبذلك تكون الألفاظ المستعملة في الومضة فاقدة لدقتها ولا تؤدي إلا إلى تعميم معنى الومضة وإخراجها إلى طور الفكرة، فالماضي هنا هو الماضي المطلق كفكرة وكذلك الحاضر هو الحاضر المطلق كفكرة، بالرغم من أن المادة الخام للومضة جيدة، عدم الدقة في استعمال أدوات التعريف والتنكير وفي استعمال الضمائر أفقد الومضة بريقها ووضع حاجزا بينها وبين المتلقي.

وننتقل الآن إلى ومضة "انكسار[9]" لحنان الجاي أيضا. يقول نصُّ هذه الومضة:

أمام المرآة هالها ما رأته، صرخت: "إنك تزيفين الحقيقة سأحطمك".

المرآة: "وهل تجيدين غير ذلك!"

هذه ومضة جيدة وتتأثر فيها الكاتبة ببعض ومضات الكاتب الليبي جمعة الفاخري أو قصصه القصيرة جدا وكذلك بعض ومضات الكاتب المصري عصام الشريف. وتلعب هذه الومضة على وتر التباين بين صورة الذات عن نفسها وصورتها الحقيقية التي تكشفها مرآة لا تجامل. صدمة الذات من حقيقة صورتها في المرآة تجعلها لا تصدق ما تراه وتتهم المرآة بالكذب. ونكتشف من كلام المرآة أنها معتادة من صاحبتها على رد الفعل هذا، وكأن هذه المرأة منغلقة على ذاتها ولا تريد أن تعترف بواقعها.

الومضة هنا بها شخصيتان بارزتا المعالم والسمات. وبالرغم من أن المرآة في السياق المعتاد تعكس صورة من يقف أمامها ومن الممكن أن نقول بوجود علاقة انسجام بين الذات ومرآتها، نجد هنا أن المرآة والمرأة في حالة تنافر أو خصام أو صراع. وبالرغم من أن كلمة "المرآة" هنا معرّفة بالألف

[9] حنان الجاي. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة شهرية تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 63.

واللام، لا توجد مشكلة التعريف التي عانينا منها في ومضة "اللقاء الثاني"، فالجزء الأول من الومضة هنا مرويٌّ من منظور المرأة وبالتالي المرآة معرَّفة بالنسبة لها ولا ضرر من استعمال التعريف لأنه منسجم مع المنظور الداخلي المسلط على المرأة.

وهذا المنظور الداخلي ينقل لنا فزع المرأة مما تراه في مرآتها، وهو فزع ناتج في الغالب عن الصورة الجميلة التي تحب هذه المرأة أن ترى نفسها عليها. ولكن المرآة لا تجاملها وتنقل لها واقعها كما هو، وهو في الغالب واقع داخلي يتسق مع المنظور الداخلي المستعمل على الشخصية. ومن الواضح أن المرأة ذات مظهر خارجي جميل بشكل أو بآخر أو هكذا ترى نفسها في عيون المعجبين وتتوقع من مرآتها أن تظهر لها إعجابا مماثلا. وعندما لا تستطيع المرأة تحمُّلَ صراحة المرآة تهددها بأن تحطّمها، لنكتشف من رد فعل المرآة الوارد في شكل حوار على لسانها أن المرآة معتادة من هذه المرأة على ذلك الغضب وذلك التحطيم، الأمر الذي يجعلنا نرى في الومضة لحظة من حدث ممتد وعلاقة طويلة بين المرأة ومرآتها.

وعنوان هذه الومضة جاء في صيغة التنكير ليناسب الومضة أكثر بعيدا عن تدخل الراوي. وهذا الانكسار قد يدل على الانكسار الفعلي للمرآة في نهاية الومضة أو بالأحرى بعد نهايتها، وهذا تفسير ظاهري لأنه من الواضح أن المرأة لا تجرؤ على تحطيم مرآتها بدليل معرفة المرآة بتكرار

التهديد. وقد يدل الانكسار الوارد في العنوان على انكسار صورة الذات لدى المرأة وصدمتها من خواء روحها ومن المواجهة بينها وبين المرآة.

وننتقل الآن إلى الومضة الثالثة لحنان الجاي، وهي بعنوان "عودة[10]". يقول نص هذه الومضة:

بعد عودتي إلى وطني، سألوني: "ماذا فعلت الغربة بك؟"

أجبتهم: " هنا أم هناك؟"

يمكننا النظر إلى هذه الومضة على أنها صياغة أخرى جيدة لومضة "اللقاء الثاني"، فكلتاهما تتناول عودة الشخصية بشكل أو بآخر، وهذه العودة في "اللقاء الثاني" عودة زمانية ما بين الماضي والحاضر في كلا الاتجاهين، وهنا عودة مكانية، بمعنى أن الحركة تتم في المكان من موطن الغربة/الاغتراب إلى الموطن الأصلي للراوية. والحدث في ومضة "عودة" عبارة عن لقطة من حياة الشخصية/الراوية بعد عودتها إلى وطنها/موطنها الأصلي. وتقوم هذه الومضة – مثل ومضة "انكسار" – على الحوار الذي يكشف عن باطن الشخصية وما يدور داخلها من صراعات وعذاب.

[10] حنان الجاي. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة شهرية تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 63.

يقوم هذا الحوار على التباين بين الظاهر والباطن أو على التباين في فهم الظاهر والباطن من قِبل الفئات المختلفة هنا: فهناك الراواية بعالمها الذي يبدو منفصلا عن عالم الشخصيات الأخرى، وهناك مجموعة الشخصيات الواردة بضمير الغائب الجمع وتنتمي للموطن الأصلي للراوية. هذه الشخصيات تنظر للغربة نظرة سطحية تقليدية وتعتبرها ابتعادا في المكان عن بلد الشخص، ولذلك يأتي سؤالهم نمطيا ينم عن نظرة للغربة تتمثل في أنها تفعل بالمرء الأفاعيل وتكون معادية له، وفي الوقت ذاته ينظرون لبلدهم أو المكان الذي يعيشون فيه سويا على أنه نقيض الغربة ولا توجد به أي جوانب تؤثر بالسلب على من يعيش فيه.

ومن الواضح أن الراوية تستنكر سؤالهم أو تستنكر رؤيتهم للغربة، فها هي ترد على سؤالهم بسؤال، ومنطق الحوار العادي يفترض أن ترد على سؤالهم هذا بإجابة محددة أيا كانت محتويات أو مضمون هذه الإجابة. والرد على سؤال بسؤال هنا – وهو خروج على منطق الحوار العادي – يعني أن المسئولة/الراوية تستجوب سؤالهم وتستجوب رؤيتهم للوطن ورؤيتهم الأحادية للغربة: فالراوية تشعر بالغربة في المكانين وكلا المكانين عامل طرد لها لا يحتويها.

قراءة في ومضة "سباق" لحنان الجاي

عصام الشريف، مصر

سباق

ركضت حتى تقطعت أنفاسي، وجدتني مازلت في مكاني.

يستدعي عنوان ومضة "سباق[11]" لحنان الجاي (حنان نصري) ما في السباق من روح التحدي والتنافس وما يستتبعه ذلك من وسائل سواء شريفة أو غير ذلك، والعنوان كعتبة للنص تتيح للقارئ أن يستدعي هذا العالم المحموم الملئ بالصراعات، هذا على المستوى الاعمق للنص، نجح العنوان نجاحا كبيرا من حيث توازيه مع النص.

النص الأساسي مكون من جملتين، الجملة الأولى تضعنا مباشرة أمام الحدث الأساسي في الومضة، فالراوي/ة دون مقدمات نراه يركض حتى تقطعت انفاسه، من منا لا تجبره الحياة على الركض بأقصى طاقاته؟ كلنا نجري وتلاحقنا في هذا السباق الكثير من الأعباء، أحيانا نحاول أن نتخفف أو أن نفي بمسئولياتنا، لكن.. ترهقنا حتما مسئولياتنا، وأحيانا يصيبنا الفشل، هذا ماتحاول الجملة الثانية أن تقوله: "وجدتني مازلت في مكاني"، كان

[11] حنان الجاي. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة شهرية تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 63.

الراوي يظن أنه يركض ويقطع الطريق لطموحاته وأحلامه، لكنه يكتشف أنه كان يجري في مكانه ولم يتقدم خطوة. الفعل "وجدتني" عبر بطريقة سريعة ومكثفة عن حالة الإحباط الناتجة عن "مازلت في مكاني". المنظور السردي جميل ويحتمل عدة تأويلات، فالركض قد يراه أى أحد ورغم استخدام ضمير الراوي في السرد فإن المنظور السردي منظور خارجي، في الجملة الثانية أعتقد أن المنظور هنا يحتمل الحالتين الداخلي والخارجي، بمعني أن الراوي فقط هو الذي يرى نفسه مازال في مكانه، وربما يراه آخر قد تقدم قليلا أو كثيرا. الجمل الفعلية في النص جاءت لتعطي السرد تلاحقا. الكلمات بسيطة ومستخدمة في الحياة العادية تناسب روح العصر...

جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

ناجي حماد كاتب ليبي يقوم بالتجريب في الأشكال والموضوعات، ويعتمد كثيرا على ضمير الغائب في سرد ومضاته القصصية. وسأتناول في هذه المقالة بعض ومضاته المنشورة من قبل على مجموعة سنا الومضة وفي سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني[12]، وهي ومضات مروية بضمير الغائب لأستكشف جماليات هذا الأسلوب في السرد عند ناجي حماد ونرى كيف أنه يلتزم بإطار السرد الذي يكون فيه الراوي غير مشارك في الحدث.

هاجس

تمعن فيها، رأى طفلا خائفا يبكي، خانته قوته، لم يعد يبادلها النظر.

أرى فيها ومضة بمثابة قصة كاملة أو حتى رواية. التمعن والقوة الهاربة يحيلاننا في الغالب إلى حالة اغتصاب أو زواج قاصرات، فنجد هنا

[12] ناجي حماد. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني. سلسلة تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: د. جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ديسمبر 2014. ص 62.

تفاوتا بين عالمين: عالم الطفلة التي تنظر للرجل بخوف، وعالم الرجل الذي يدل تمعنه وقوته التي كانت ترافقه قبل أن يلمح الطفلة في عينيها على أنه كان يريد "الفتك" بتلك المرأة/الطفلة. وتركز الومضة على لحظة الكشف أو الاكتشاف كما في المسرحيات التراجيدية، إذ يدرك البطل/الفحل أنه كان يريد أن ينتهك الطفولة التي كان يظنها أنوثة، وهذا الاكتشاف يقوده إلى أن يتراجع عما كان مقدما عليه.

كان جسده في البداية هو الذي يقوده ويسيطر عليه، ولكن لحظة الاكتشاف أصدرت أوامرها لهذا الجسد المتمثل في القوة الجامحة لأن تخون صاحبها وتستكين. ربما نقول بلغة علم النفس إنه صراع بين الأنا والأنا الأعلى، صراع بين الجسد والتواصل الإنساني، صراع بين عالم الشهوة وعالم براءة الطفولة، صراع بين الرغبة الجسدية الجامحة ونظرة الاهتمام التي ترى في شخصية الأنثى/ الطفلة إنسانا يحتاج إلى تهدئة روعه وتبديد خوفه وليس مضاعفة ذلك الخوف.

ومضة "هاجس" لناجي حماد تركز على لحظة فارقة في حياة الشخصية الرئيسية التي تتمثل في الرجل هنا، وهي ومضة تعتمد على الحدث والحركة، سواء أكانت هذه الحركة خارجية وتنقل لنا تحرك الشخصية الرئيسية هنا أم حركة داخلية تتمثل في تحرك وعي الرجل من الشهوانية في البداية إلى الوعي بأن هذه الشهوانية ليست في محلها، إذ يوجد

عدم تكافؤ بين نظرة هذا الرجل للمرأة/الطفلة ونظرتها لنفسها وخوفها من هذه الشهوانية وهذه الفحولة. وشخصية هذه الطفلة يتم تصويرها من منظور خارجي تلقيه شخصية الرجل عليها، فخوفها هنا ليس شيئا داخليا، وإنما يتخذ مظهرا خارجيا من خلال بكائها ومنظرها كما يراه هذا الرجل.

والراوي يستعمل ضمير الغائب المفرد هنا لنقل الحدث السردي، ولا يتدخل في أي شيء، فهو يؤكد من بداية الومضة حتى نهايتها على "عين" الرجل التي ينقل لنا من خلال منظورها أو نظرتها الحدث الكائن في الومضة، فيستعمل الأفعال "تمعن" و"رأى" و"يبادلها النظر" الذي يأتي في صيغة النفي، وكلها أفعال تحدد لنا طبيعة المنظور الداخلي المسلط على الرجل من قِبل الراوي والمسلّط من الراوي على المرأة/الطفلة، أي أن هناك منظورا مزدوجا عنا: منظور الراوي االذي يسلطه على داخل الرجل ومنظور الرجل الذي يرى الطفلة من الخارج وهي تبكي ويُسائل نظرته الداخلية لها، الأمر الذي يجعله في النهاية يغيّر نظرته لها ويكف عما كان ينوي القيام به.

تضاد

استيقظ، تخلص من عبء ثقيل، مر من جانبهم.... لم يفهم سر بكائهم حول جثمانه.

ومضة "تضاد" ومضة جيدة جدا تجسد صراعا بين رؤيتين للحياة والموت، فالذي يدخل في طور الموت يظن أنه انتقل من مرحلة ثقيلة على قلبه إلى مرحلة أخرى يتخفف فيها من كل أثقاله، والذين يشيعون جثمانه يظنون أنهم افتقدوا وجود شخص عزيز دون أن يدركوا ما بداخله من ثقل وصراع مع الحياة.

يبدو أن هذه الومضة تراوح ما بين عالمي الموت والحياة، ويمكن اعتبارها كتابةَ موتٍ، وأقصد بها الكتابة التي تصور لنا تجارب من عالم الأموات أو عالم الأشخاص الذي يشرفون على الموت أثناء احتضارهم. ويبدو أن الاستيقاظ هنا استيقاظ من النوم في الحياة الأخرى، أو بعد الانتقال من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى، فاستيقظ الرجل بعد موته وهو يحس بالراحة وكأن الحياة الدنيا كانت عبئا عليه.

ويبدأ هنا الراوي بالمنظور الخارجي المسلط على الشخصية لحظة استيقاظها، ثم ينتقل في الجملة التالية إلى منظور داخلي على هذه الشخصية لينقل لنا كيف أنها ارتاحت من حياتها أو من وجودها في الحياة الدنيا.

بعد ذلك ينتقل الراوي إلى منظور خارجي على الشخصية بعد استيقاظها وتحركها ومرورها بجانب أولئك الذين يشيّعون جنازتها إلى الحياة الأخرى، لينتقل بعد ذلك إلى منظور داخلي على الشخصية ينقل لنا من

خلاله استغراب هذه الشخصية من بكاء المشيّعين لجنازتها، وهو منظور داخلي يحمل لنا في طياته منظورا خارجيا مسلطا على المشيعين أنفسهم: فينقل لنا قيامهم بتشييع جنازته وبكاءهم على موته أو مفارقته لهم.

وهنا نجد تفاوتا في المنظور الفكري والوجداني وليس المنظور السردي، فنجد نظرتين متفاوتتين للموت والرحيل: المشيعيين ينظرون إلى رحيل الشخصية على أنه خسارة وفقدان وافتقاد، والشخصية تنظر لرحيلها على أنه نجاة وفوز وابتعاد عن مصدر العذاب، وتنظر للدار الآخرة نظرة ترى أنها تمثل الخلاص من آلام الدنيا، الأمر الذي يجعلنا نكوّن صورة غير مباشرة عن الشخصية أثناء حياتها في الدنيا: فهي شخصية تضيق بوجودها في الحياة الدنيا ويبدو أنها تعاني كثيرا فيها، كما يبدو أن مشاعرها تجاه المشيعيين – الذين كانوا برفقتها في الحياة الدنيا أيضا – نظرة محايدة، ويعزز ذلك اقتصار الإشارة إليهم بضمير الغائب الجمع الذي يعاملهم كأنهم كتلة واحدة بلا تمييز، وكأن دورهم يقتصر على تشييع الجنازة وعلى البكاء اللحظي المتعلق بالموت هنا فقط، دون أن يصاحب ذلك تعاطفهم من قبل مع الميت أثناء حياته أو محاولتهم تخفيف أعباء الحياة عنه.

مكابدة

غالبه الشوق، تعانقت عقارب الساعة، تمنى كوة صغيرة في جدار الزمن.

الشخصية في ومضة "مكابدة" في حالة أرق، قلق، تلهف على شيء ما، لشخص ما، وعناق عقارب الزمن يوحي بأن هذا التلهف حنين لا يُشبَع، فالعناق هنا تجسيد رمزي لعناق مفتقد في الواقع نظرا لتفاوت اللحظات الزمنية بين منبع الحنين ومصبّه.

وتأتي نهاية الومضة لتكشف لنا عن تطلعات الشخصية، وهي تطلعات ليست مادية أو حتى إشباعية للحنين وكفى، وإنما ترنو لأكثر من ذلك: أن تصير الشخصية ذاتها جزءا من الزمن الذي يتم تجسيده في شكل مكان هنا. ويمكنني بصفتي مصريا أن أرى في الكوة دلالة أخرى. فقديما كان يروي أجدادنا - ولا أعرف إن كان ذلك حقيقيا أم أنه ينتمي للأساطير - أن الروح بعد أن تفارق الزمن تسكن في كوّة أو طاقة ما انتظارا ليوم القيامة. وهنا تسكن روح الراوي في هذه الكوة الزمنية بحيث يكون لها عنوان يمكن للأرواح الأخرى أن تستدل عليه، بحيث يمكنها أن تلتقي ويمكن للشخصية هنا أن تحقق إشباعات متعددة لحنينها الذي يتسع ويمكنه أن يلتقي بكل الأرواح الفائتة أو القادمة، وكأن الزمن الذي تحول إلى جسد يحل محل الأجساد الفانية لأصحاب الأرواح، الأمر الذي يدل على خلود نسبي ولقاء متجدد بالأرواح قديمها وجديدها.

والومضة مروية هنا من منظور داخلي مسلط على الشخصية، فنرى كل شيء بعيون هذه الشخصية. كما أن محتوى الومضة ذاته عبارة عما

يكمن في نفس الشخصية ووجدانها وصراعاتها أو عذاباتها الداخلية. فنرى الشخصية في حالة الصراع الذي يرتبط بالتمني في نهاية الومضة، وكأن النهاية مفتوحة لا تحسم شيئا، وإنما تدل على تطلعات الإنسان بوجه عام دون أن تضع لها حلا، فالزمن هنا شخصية غائبة ولا ندري رد فعلها. ولكن مجرد تجسيده في كيان مادي وهو الجدار هنا قد يوحي لنا بأن هذا الزمن قد يمد جسور التواصل مع الشخصية في يوم ما.

ناجي حماد ينصت – في ومضاته المروية بضمير الغائب – لصوت الشخصية الخاص ويلتزم بمنظورها دون أن يفرض عليها الراوي شيئا أو يمارس استبداده عليها أو ينقلها لنا من منظوره الخاص؛ فهو يعرف التزامته ككاتب يخلق راويا يعرف حدوده ومسئولياته جيدا ويعرف كيف يدير العملية السردية بأسلوب ديمقراطي يقدم لنا الحدث بعين الشخصية، وليس بعين الراوي.

وهذا هو جوهر السرد بضمير الغائب، فالراوي فيه شخصية افتراضية يقتصر دورها على تقديم الحدث إما من الخارج كما لو كان بعين افتراضية محايدة أو من داخل الشخصية ذاتها. ولا يمكن للراوي في كل الحالات أن ينقل لنا حدثا لا يشارك فيه بعيونه الخاصة وإلا تحول هو الآخر إلى شخصية وتحولت الومضة القصصية إلى ومضة مروية بضمير المتكلم،

وفي هذه الحالة سيتأثر المنظور السردي، لأنه سيكون منظورا ذاتيا خاصا بالراوي ولا يمثل الشخصية أو الشخصيات في شيء.

باختصار، يتجرد الراوي في النصوص السردية المروية بضمير الغائب من أهوائه وأحكامه وتقييماته وذاتيه ويترك المجال للشخصيات لتعبر عن نفسها إما من خلال سلوكها الخارجي الذي يمكن لأي شخص افتراضي في مكان الحدث أن يلاحظه أو يفسح المجال للشخصية ذاتها لتعبر عن أفكارها ومشاعرها وانفعالاتها وتصوراتها وما إلى ذلك من أمور داخلية لا يمكن لملاحظ افتراضي موجود في المكان أن يراه.

جمالية المفارقة في في ومضة "تضاد" لناجي حمّاد

بسّام جميدة، سوريا

تضاد[13]

استيقظ تخلص من عبء ثقيل، مر من جانبهم، لم يفهم سر بكائهم حول جثمانه.

يحمل نص الكاتب الليبي ناجي حماد مفارقة قد تكون مؤلمة، ولكنه أحسن استخدامها في نصه بشكل متقن من أجل الإشارة إلى الحالة التي يكتب عنها، حيث تتمثل في التضاد لدى الشخصية ما بين الموت والحياة في لحظة تخيل واستغراب، حيث ترتبط الكلمة الأولى (استيقظ) بالجملة الأخيرة (لم يفهم سر بكائهم حول جثمانه) بشكل وثيق مع أنهما يشكلان تضادا واضحا ومن خلالها يتضح سر بكائهم بعد فعل الاستيقاظ الذي يدلل على أنه كان في حالة ما تشير إلى الموت أو حالة ارتباك ما، جعلتهم يبكون حول جثمانه. وكلمة (حول) تشير إلى أنهم كانوا على شكل دائرة حول الجثمان، ووجودهم بهذا الشكل ورؤيته لهم بعد استيقاظه جعلته يستغرب أصلا وجودهم بعد أن تخلص مما ينوء به من أحمال ثقيلة قد تكون (هموم ومشاكل نفسية أو اجتماعية وغيرها) جعلته يغط في ذلك السبات العميق الذي جعل الناس تبكيه

[13] ناجي حماد. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني. سلسلة تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: د. جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ديسمبر 2014. ص 62.

على أنه ميت فعلا..وهو لم يدرك ما كان يمر به أو لعله غيب عن نفسه تلك اللحظات العصيبة التي مر بها.

ما يميز الشخصية من خلال الومضة عبارة (مر من جانبهم) إذا هو غادرهم بجسده وليس بروحه، وفعل مر يدل على الحركة في الماضي ليأخذك بعيدا كي تستحضر الكثير من الاستنتاجات حول الومضة، فكثير من الناس يمرون بمثل هذه الحالة التي قد تبدو مرضية وخيالية، ومن يتخلص منها يملك الإرادة القوية على الاستمرار في الحياة والعيش فيها.

وسبب عدم فهمه لبكائهم ربما يعود إلى غياب الحالة المرضية أو النفسية لديه، والتي تخلص منها كما أسلفت، أو ربما لحالة البكاء ذاتها التي تأتي مستغربة هنا، ولكن لماذا وجود الجثمان..؟ مع أنه استيقظ ومر....فالجثمان هنا رمزية قوية تشير إلى حالات كثيرة، هل مات بنظرهم فعلاً أم أن هناك إشارة لحالة انعدام الحياة في الشخصية التي استيقظت، أم لدى الكاتب ما يخفيه ليكون الإسقاط واسعا على أمثلة كثيرة في الحياة، هنا تبرز حرفية الوامض في التقاط المشهد ضمن التضاد والدرامية البكائية التي شدنا إليها عبر استعمال عدة أفعال باتساق معين وبضمير الغائب حيث لم يتدخل الراوي في الحدث الذي يبدو رغم قسوته، سريعاً ويحمل معاني كثيرة وفيها من المهنية العالية التي تجعل القارئ يتشبث بنواصي الكلمات التي تستفز القدرة على التواصل معها وتحليلها والعيش ضمن تفاصيلها.

نجم العدد

هيفاء حماد:

بوح ياسمين

هيفاء حماد وبوح ياسمين

يوسف الكميتي، ليبيا

تطالعنا الكاتبة السورية هيفاء حماد ببوح ياسمين فنشمه عطرا فواحا وتنثره علينا دررا وسنحاول في هذه الأسطر إدخال القارئ في الفلك الذي تدور حوله فكرة الكتاب وإخراج ما به من ياسمين وننثره بين أيدي عامة القراء.

فهذا الكتاب لكل من أراد القراءة.. قدمت فيه الكاتبة بوحها الدفيئ فجاء حنونا.. رائقا ..دافئا ..محلقا.. فيه من الحب الكثير وفيه من الحنين أكثر.

وفيه مناجاة للوطن بآهات نقشت على وجع.

فإن كنت تبحث عن الحب والحياة ستغرق فيهما.. وإن كنت تبحث عن الحرية فستحلق بك أجنحتها وتحيط بك في فضاءات رحبة فتنفس ثم تنفس ثم تنفس.

دست لنا الكاتبة في فضاءات "بوحها" قصصا من واقع الحياة لتكون درسا مستفادا للآخر .. أعطتنا طرحا فيه من الإسقاط لحلول حتى نتجنب سقطات شخوصها والعدول عنها.

تجارب مهمة لن نجد بدا من قراءتها.. "بوحها" رائع وفيه توظيف جميل ورقيق لكل الأحاسيس المتدفقة.

كتاب ملي بالدلالات وضعت فيه الكاتبة انفعالاتها بحبكة قصصية رائعة مزجت فيها بين الطرح للحالة الإنسانية ومعالجتها.

كتاب نصوصه ثرية ومتنوعة.. تجد متعة في قراءتها.. ترسم البسمة على شفتيك حينا وتسقط من عينيك دمعة حينا آخر.

لا نريد إسهابا كثيرا، فالكتاب يستحق التصفح والقراءة، فتعالوا نقطف الياسمين.

عندما يصرخ الكاتب من داخل النص:

تأثير الحالة الإنسانية والإبداع في التعبير والتناص

بسّام جميدة، سوريا

يأس[14]

كاد حلمي يتلاشى في الأفق عندما رأيته. "طفل من وطني يقتات فتات الأرض". صرخت: وامعتصماه.

تختصر الكاتبة هيفاء حمادة غالبية هموم عالمنا العربي ومشاكل الطفولة والإنسانية فيه بومضة معبرة وهي ترصد لنا بحسها المرهف حالة من آلاف الحالات الموجودة فيه والإنسان العربي يعيش قمة الإحباط داخله ويعاني الويلات، بكلمة تنهي بها ومضتها (وامعتصماه) تلك الصرخة التي أطلقتها امرأة عربية فاتنة الجمال أسرها الروم عندما غزوا قرية عمورية في أطراف بغداد وضربها سيدها في السوق فكانت تصرخ وامعتصماه فأخذوا يضحكون ويقولون: وهل يسمعك المعتصم وأنت في عمورية وهو في بغداد؟ فأوصل خبرها رجل إلى المعتصم بالله فقاد جيشاً أوله في عمورية وآخره في بغداد وحرر المرأة..

[14] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 19.

اعتمدت الكاتبة على التناص الواضح والتوظيف المثالي لها، لتقيم علاقة تفاعلية مع الحدث عبر لغة تعتمد التكثيف الصوري حيث يمتزج التفاعل النصي هنا باختيارها لأشهر كلمة استنجاد في العالم، وقد زاوجت بين واقع شاهدته بعينيها ولحظة استحضرتها من باطن التاريخ واعتمدت التناص الذي هو (التفاعل النصي في نص بعينه) وفق مفهوم الكاتبة جوليا كرستيفيا، عندما رأت واحدة من أقسى المشاهد التي باتت من المشاهد اليومية المرعبة في ظل انعدام الحالة الإنسانية لما يفتك بالبشر والبلاد جراء الفوضى التي تعم غالبية الدول العربية، تلك الصرخة (وامعتصماه) التي تداعوا لها سابقاً، ولكنها اليوم تجدها الكاتبة مثل صرخة في وادٍ غير ذي زرع، وتوظفها لتصف حالة اليأس والإحباط من الواقع العربي المزري، عندما تربطها بالعنوان الذي تَمثّل في حالة القنوط التي تعاني منها وهي ترى منظر الطفل الذي يقتات فتات الأرض، وهي بذلك تحول الدلالة اللغوية للصرخة إلى دلالة نفسية وبصرية في آن واحد، لتفسح المجال واسعا لمزيد من الرؤية وتحريك العواطف واستفزاز الحالة الإنسانية معا... فصرخة وامعتصماه في ذلك الوقت كان لها صداها لكنها اليوم هنا غير ذلك أبداً.. ولها فعل عكسي تماماً.

العنوان بصفته مفتاحا لأي نص ومنه يولج القارئ إلى عمق الحالة المكتوب عنها تم توظيفه بشكل ربما يتناقض مع الحلم الذي لم يتلاشَ بعد

بوجود فعل (كاد) في أول الومضة، ولو أنها قالت: تلاشى حلمي في الأفق.. إلى آخر الومضة، لكان العنوان أكثر التصاقا بالنص بل وأكثر تعبيرية عن الحالة التي رأتها لكنه يتنافر مع (كاد) التي لم تغلق باب الحلم والأمل حيث بدأت الكاتبة به ولم يكن قاطعا ولا جازماً، بل ترك الباب مواربا للحلم الذي لم يتلاشَ بعد، رغم عنوان الومضة (يأس)، وصرخة (وامعتصماه) التي لم نعرف هنا صداها واضحا لكننا لمسنا أنها لم تجد من يلبي لها النداء لينصف الطفل ويرد عليها لإنقاذ ما تبقى من حلمها الذي لم يكن واضحا في الومضة ولكن من خلال الاستنتاج يبدو أنه حلم كبير وهو الحلم بالأمن والطمأنينة والسعادة.

النص يعبر عن لحظة انفعالية واضحة، تحركت فيها المشاعر، وكان من الممكن أن تحكي عنها الكثير لولا أنها التزمت بضوابط الومضة التي تجنح إلى التركيز والإيجاز في القول لتعبر عن المشهد البصري وتكشفه لنا بدلالاته القوية وتركيبة لغوية مسبوكة بطريقة متقنة.

الحبكة في الومضة تمثل حالة دهشة وهو ما رأته بعينيها ووضعته بين علامتي تنصيص "طفل من وطني يقتات فتات الأرض"، وهو دليل على حالة الجوع أو الحصار وربما حالة الحرمان والدمار والتشرد جراء ويلات الحرب: كلها عوامل دفعت الطفل لكي يُسكت جوعه بما تجود به الأرض، فماذا يجدي الصراخ هنا..؟

مزجت الكاتبة هيفاء حماد بين الحالة الإنسانية والكتابة السلسة لتقدم لنا دراما سوداء، بطريقة سردية ليس فيها تعقيد للحكاية، بل نقلت لنا الصورة وتفاعلت معها كراوية لم تكن محايدة مع نصها بل تفاعلت معه إلى حد الصراخ.

الومضة المروية بضمير المتكلم تجعل الراوي مشاركا في الحدث ويعيش أدق تفاصيله، بل ويحمل الكثير من روحه ليكون سلاحا ذا حدين أما لك أو عليك، حسبما تكون قدرة الكاتب على الصياغة المتقنة وانتقاء المفردات بعناية لتكون مقنعة ومبهرة ومعبرة بذات الوقت.

الزمن السردي قصير، وهو ما تحتاجه الومضة القصصية الموحية جداً، وجاء فعلاً على شكل ومضة أمام الكاتبة، وجسدته عبر ثلاث جمل فيها الكثير من السلاسة.

قراءة في ومضة "شموخ" لهيفاء حمّاد

د. هيفاء حمّودة، سوريا

شموخ[15]

وجع في الذاكرة. أجزاء مكسورة. لا خنوع. إعادة ترتيب. شجرة سنديان.

يقول محمود درويش: "ذاكرتي همّي".

بدايةً، يطلُّ الراوي في هذه الومضة البصرية من نافذة رؤاه على عالمه الداخلي الشديد الحساسية؛ وهو عالم الذاكرة، ومن خلال هذه الرؤية يتضح لنا أن الومضة تضم خمس حركات سردية، رسمت لنا مكنونات حياتية متكاملة، وذلك من خلال الإطلالة على الذاكرة. فالذاكرة في معالجة مجردة، هي مجموعة الرموز والأحداث الحياتية والتاريخية التي تحكي حياة الإنسان وتمنحه الهويّة. وتُعرَّف على أنها جزء من اللاشعور الجمعي، حيث يجب أن تصل الجماعة إلى المصالحة مع رموزها للوصول إلى حالة الاتزان. كانت الذاكرة من قبل في مصالحة ما مع رموزها ومكنوناتها، ولكن تغيرَ الحال بدخول كائن جديد "وجع" وهي لفظة موفقة تعني (المرض)، وهي لم تقل كلمة "ألم"، لأن لفظة "وجع" هي التي تسبب الآلام. وكأن الكلمة تعبر عن الشيء الأساسي الذي يسبب الآلام، فاختارت باللاشعور

[15] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 13.

جذر الألم وهو الوجع. وإذا هناك مرضٌ أصاب الذاكرة الجمعية والفردية، فإننا قد نخمن ما تعنيه كلمة "وجع" وما المقصود فيها هنا، فإذا كان على الصعيد الشخصي الفردي فهو إنساني يدل على معاناة الفرد، وهو جزء من كيان متكامل، وقد يكون همَّاً عاماً يمسّ الوطن، وهنا ربما تحقق الكاتبة سبقاً حسياً جليلاً، وهو أقرب للواقع الذي علينا أن نرصد تطوراته.

في الحركة السردية الثانية، تطالعنا نتائج ذاك الوجع، "أجزاء مكسورة"، وكأن هذه الذاكرة أصابها شيء مفاجئ حطم أجزاء منها، فاستخدمت الكاتبة لفظة "مكسورة" ولم تستخدم اللفظة المعتادة "مهشمة "، وذلك بهدف التعبير عن شدة الحدث، وكأن الراوي الناظر إلى الأجزاء المكسورة قد هاله الحال عند النظرة الأولى، لكنه بعد ذلك تنبه إلى فداحة الحدث، وتسلح بالإرادة القوية القادرة على التحمل والصمود، ليس فقط أمام شيء أكبر من المرض والألم، بل أمام الكسور.

الحركة السردية الثالثة، "لا خنوع" وقد مثّلت شحذ العزيمة، وشحن الإرادة لتخطي مشكلة كبيرة. "لا" هنا أفادت توكيد النفي، لتبتر أي حالة من حالات التراجع عن هدف التخطي، ومع استخدام مصدر الفعل (خنع) (خنوع) للتعبير عن القوة والصلابة وعدم التراجع أو الاستسلام لواقع أليم مرير ربما يأتي على ذاكرة هي بالمحصلة تاريخ ووجود ذاكرة، وهي تعبير عن كيان موجود ربما كانت متصالحة نوعاً ما مع المحيط.

في الحركة السردية الرابعة، "إعادة ترتيب" كنت أُفَضل تماشياً مع "أجزاء مكسورة" أن تنقش كلمة أو لفظة أخرى لا تكرر عبارة إعادة الترتيب بمقدار ما تتناسب مع عبارة الأجزاء المكسورة، لأن الذاكرة ليست مبعثرة فقط بل هي في حالة وجع وعملية ترميم ما تكسر، وهذا لا تكفيه عملية ترتيب. إلا أن التركيز هنا على لفظة (إعادة) جاءت في سياقها بعد الرؤية الداخلية للحدث الكبير الذي هزّ كيان الذاكرة الرمز الذي دل على الخاص والعام، لأن ألم الفرد نابع من آلام الجماعة لتحقيق الوميض الإنساني.

الحركة الأخيرة؛ وهي ذروة الحدث والتصور الكامل التي أرادته الشخصية الرائية في "شجرة سنديان"، نجد تناصاً قوياً مقروناً برمز معرفي عالمي: قوة، صلابة، حنو، شاعرية، ورمزية التشبث بالماضي وشحن الذكريات، ناهيك عن كونها عالية تقترب من الغيم والسحاب، الذي هو رمز من رموز الخلود والصمود، وليس لليأس مكان في قاموسها.

أخيراً؛ لم تستخدم الكاتبة الأفعال، بل اكتفت بالأسماء والصفات، "ذاكرة مكسورة، شجرة سنديان"، إلا أن تسلسل الأسماء كان كافياً لمتابعة الصور، ومتابعة تحرك الحدث بشكل جميل جعلنا داخل تلك الذاكرة؛ ذاكرتنا ربما.

أما العنوان "شموخ"، فهو متناسب مع الحدث، وومضة "شموخ" ومضة قادرة على التميز، لاحتوائها التكثيف والتناص والمفارقة المدهشة، ناهيك عن تضمنها الإيقاع الفني والنفسي والعاطفي، وذخرها بالإيحاءات الدالة على القوة والصلابة.

قراءة في ومضة "دفء" لهيفاء حمّاد

د. هيفاء حمودة، سوريا

دفء[16]

شعرت ببسمته تتجاوز الزمان والمكان كلما فرك يديه.اعتقدتُ انه الدفء، فخيامهم باردة.

كلٌّ بعيد عن داره هو في خيمة الغربة، حتى ولو كانت خيمته في حديقة الوطن، هي ومضةٌ معبرة، والمشهد حارّ، يغريك برسم صورة فنية لها أبعادها النفسية والإنسانية، قد تكون مطبوعة في مخيلتك عنواناً لحدث موجود في الحياة؛ سيما الحالية. سعت الكاتبة لنقل صورة من الواقع، تنبض أمامك حيّة رمزها الابتسامة "بسمته"، إنها السرّ الذي تحمله الشخصية المروي عنها في المشهد الذي ينفتح على أكثر من تأويل.

تبدأ الومضة بالفعل الداخلي "شعرتُ" للراوي بلسان المتكلم، وهو شعور ليس بالضرورة أن يكون صادقاً أو دقيقاً بدليل الفعل: "اعتقدت"، "بسمتهُ" وهي محور الحكاية السردية التي لا تقف عند حدود الوجه أو الشفاه، بل "تتجاوز الزمان والمكان". ويمكن أن يكون الزمان هنا بمثابة الرجوع بالذاكرة إلى الماضي القريب أو البعيد، وربما قفز إلى أمداء الزمان

[16] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 17.

الحالي اللامرئي. أما المكان؛ فلا يعني برداً وخيمةً، بل يتجاوزه إلى الفضاء بمعنى الزمان والمكان والحركة، وهو أوسع وأعمق من حدود صغيرة تكاد تخنق الإنسان.

إن ابتسامة "بسمته" عابرة محلقة في أرجاء أفكارها النفسية، وغائصة في حالاتها، بحيث تنظر إلى اللامحدود عبر داخلها كي تبدو وكأنها سرٌّ رسمته يد فنان لخلق التأويلات المختلفة، وكل يدلو بدلوه. قد تكون ساخرة من واقع بات قابضاً على مفصل الروح من شدة الألم والعجز حيث تحولت الابتسامة إلى تجربة. وقد تكون "بسمته" رضىً ورضوخاً أمام الواقع المرير الذي لا حلَّ له، والعيش في الحياة لأنها حياة ولا شيء غير ذلك . ويمكن أن تكون حلماً جميلاً يراوده والهدف هو تحقيقه. وهو من وجهة نظر ما لا يصور لنا حالته فحسب؛ بل هو رمز لحالات كثيرة قهرها زمانها.

وفي منحى آخر؛ يمكن أن تكون خجلاً وارتباكاً من الناظر إليه. أما مع الفعل "فرك يديه" الذي يحمل دلالاته النفسية، فقد تعني الظفر أو الخجل أو الخبث أو التوهان في ملكوت غائبة عن الزمان والمكان الفعليين. وقد يكون الفرح. سيّما وأنه لدينا جمالية ثانية تزيد حدَّة التوتر السردي المتمثل بالفعل "فرك" مع الظرف "كلما" الذي يفيد معنى تكرار الفعل، وفي كل مرة تصاحبه "بسمته" إلى عوالم مختلفة ليست الفرح من أجل الدفء، لأن الراوية أتت بالفعل "اعتقدت أنه الدفء"، وهذا على أساس الواقع المعاش

والمرئي. إلا أن الفعل "اعتقدت" هنا دلَّ على أن المتكلم كان قد استدل على شيء آخر.

أخيراً؛ جاءت المفارقة المخالفة للمفارقات المألوفة، والمضادة للحدث الأول والتي تمثلت بـ "فخيامهم باردة" مقابلة لكلمة "فرح"، وهذا يدل على معاناة أكبر بكثير من موضوع الدفء وأكثر مما يمكن لأي شخص أن يفهم طبيعة هذه المعاناة. إن كلمة "خيامهم" التي دلت على الجماعة من خلال الضمير "هم" تتوج الومضة بالهمِّ الإنساني العام لما يحدث. لقد نجحت الراوية بنقل الصورة من خلال لحظة سردية وامضة مكثفة، حين تآلفت مع سياقها ومنظورها السردي.

الولادة من رحم الموت في ومضة "لقاء" لهيفاء حمّاد

بسام جميدة، سوريا

لقاء[17]

جمعنا الفراق أنا وهو على طاولة واحدة، شيعنا جثمان الحب وافترقنا. "رُبّ موت يكون ولادة."

عندما تضع الكاتبة هيفاء حماد جملتها الأخيرة "رب موت يكون ولادة" بين علامتي تنصيص في ومضة مؤلفة من ثلاث جمل متناسقة، فهي بذلك تمنح نصها دفق حياة، لتؤكد الاستمرارية في العيش دون الالتفات لما حصل من نتيجة لقرارها الذي اتخذته والذي أكدت عليه عبر كلمة "وافترقنا" بعد لقاء كان مقصوداً، إنما افتراضيا، ومن خيال الشخصية التي عانت من الفراق وعدم التوافق، وجاء بعد فترة غياب ربما تكون طويلة أو قصيرة، حيث لم يظهر الانسجام خلال تلك الفترة وتم اللقاء المنتظر لتتحرر من رابط الحب الذي كان يكبلها حيث اكتشفت أنها بعيدة عنه كل البعد ولابد من قرار حاسم، ونستشف من خلال التحليل أنه بين خطيبين أو حبيبين تعاهدا يوما على الاستمرار ولكن تقطعت بهما السبل عندما اجتمعا على طاولة واحدة.

[17] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 14.

لم يكن اجتماعا عاديا بل شابَهُ الكثير من النقاش وبالتأكيد كان ساخنا حتى لو لم يكن واضحا من مفردات النص، حيث جاء ختامه دراميا حزيناً ولم يكن له نتيجة إيجابية، وغابت عنه الحفاوة والحرارة والرومانسية التي من المفترض أن يتسم بها لقاء تم بعد فراق، لكن يبدو أن ظروف الشخصية الأولى كانت صعبة في مكان غربته ولم تكن واضحة لنوجد له العذر المقبول في الغياب ولا حتى لم يحاول تبريره على لسانه ولا على لسان الراوي الذي بقي حياديا ينقل المشهد بكل عفوية ولا أدنى تدخل منه، فما أفضت إليه نتيجة اللقاء الذي عنونت به الكاتبة ومضتها، إنهما اتفقا على أن الحب الذي كان بينهما قد مات، وهو إعلان صريح اتفقا عليه سوية عبر فعل شيّع الذي اتصلت به "نا" الدالة على الفاعلين، وقد استشهدت على تأكيد الموت عندما شبهت الحب بالجثمان، وهذا يدل على أن الحب الذي مات كان ينبض بالدفء والحياة، ولم نعرف سبب الموت الحقيقي له، وهنا تبدو ردة فعل الشخصية الثانية في الومضة سعيدة بما تم الاتفاق عليه، حيث وَقّعتْ، كما قلت في البداية، على النهاية بتوقيع يبدو أقرب للحكمة أو العبرة "رب موت يكون ولادة"، إذا هي تفصح عن ردة فعلها، ولكن غابت مشاعر وأحاسيس الشخصية الأولى التي لم تدافع عن نفسها مطلقاً، بل جاءت الومضة أنثوية بامتياز وانحازت لمشاعرها فقط.

الكاتبة هنا أجادت استعمال مفارقتين في جملتين من أصل ثلاثة في الومضة "جمعنا الفراق" و"الموت والولادة" وهذا يدل على تمكن الكاتبة من حسن انتقاء وتوظيف المتناقضين بدلالات تخدم النص كثيرا وتساهم في جمالية الومضة التي جاءت بضمير المتكلم.

استخدام الكاتبة "لقاء" عنوانا للومضة جاء من صلب النص ككل مع أنه لم يكن لقاءً مثمراً وربما كان من باب التفاؤل بالولادة القادمة، ولقاء جديد يحمل الفرح.

الزمن السردي ربما يبدو للبعض طويلا كونه يحمل في طياته لقاء وطاولة وردة فعل، لكنه في الحقيقة قصيراً كون اللقاء افتراضي والتنقل بين الجمل الثلاثة وبسلاسة من قبل الكاتبة يجعلنا نقفز فوق عامل الزمن الذي لم نشعر به مطلقاً.

ومن خلال عبارة (جمعنا الفراق) تؤكد على نهاية اللقاء وليس على اللقاء ذاته ليكون المدى الزمني قصيراً، ولو لم تستعمل كلمة الفراق بعد جمعنا لتحول النص إلى قصة قصيرة جدا أي لو قالت اجتمعنا على طاولة واحدة ستكون هنا قد بدأت من نقطة زمنية في بداية اللقاء، لكنها استعملت جمعنا الفراق التي تدل على انطباع الراوية عن اللقاء في نهايته، ولم تدخل في تفاصيل اللقاء، بمعنى أنها أوحت باللقاء والغربة دون أن تذكر

تفاصيلهما، كما أنها أخفت لماذا تم تشييع جثمان الحب، وقالت "رب موت يكون ولادة"، لأنها اكتشفت أن الحب كان وهما أو لم يعد موجودا، ولذلك تحررت الراوية من وهمها ويمكنها أن تبدأ بداية جديدة.

ومضة معبرة جادت بها الكاتبة هيفاء حماد لتعبر عن مشكلة موجودة بالفعل في مجتمعنا دون أن نعيرها أي انتباه ألا وهي الابتعاد القسري عمن نحب دون معالجة المشكلة بما تقتضيه الظروف للحفاظ على حالة الحب بين طرفين متحابين أو متقاربين، وقد يساهم في هدم أركان بيت قائم إن لم يحسن أيا منهما ترميم المشكلة بالشكل المطلوب أو حمل ممحاة التسامح أو إيجاد الأعذار لمن نحب.

في العموم هي ومضة تلقي الضوء على مشكلة تؤرق المجتمع التقطتها الكاتبة بعناية فائقة ووظفت فيها المفردات بعناية.

عندما تبوح روائح الياسمين: قراءة في كتاب "بوح ياسمين" لهيفاء حماد

عصام الشريف، مصر

مع كل نص في كتاب "بوح ياسمين" للمبدعة السورية هيفاء حماد ستتوقف وسيجبرك النص على إعادة قراءته من جديد...

عنوان الكتاب هو نفسه عنوان القسم الأول منه نثرت فيه المبدعة عطر "ياسمين سوريا" مع نصوص الكتاب ففاحت رائحته الذكية، وجاءت النصوص شذى ندِيًّا ولحظات إنسانية غارقة في العمق. العنوان هامس ورومانسي تناولت المبدعة فيه مواضيعه من زاوية أنثى شرقية بشموخها وكبرياءها وعراقة حضارته.. هي الأم والأخت والحبيبة والزوجة.. هي ليست الصورة المبتذلة التي تقدمها لنا الدراما والتي تسوق المرأة كسلعة.. أنثى تتناول كل صباح جرعات الألم على ريق جف من آلام أمس.. أنثى رغم كل هذا الألم تحب وتحلم وتصرخ وتدافع عن حلمها وتضحي في سبيل ذلك بروحها، أنثى رغم خطابنا الإقصائي لها هي منبع الحياة ورحمها...

من بين نصوص الكتاب اخترت نصًا لنقرأه سوياً ونرى كيف عبرت فيه الأستاذة هيفاء حماد عن كل أنثى..

"لحظة حب[18]"

أطلق بوق سيارته مودعًا، الخوف من فقدانه.. أفقدني السيطرة على الكتمان

الومضة هي لحظة فارقة في حياة الشخصية داخل النص، لحظة ليس ما بعدها امتدادا لما قبلها، بل هي لجظة تحول تاريخية في حياة الشخصية... العنوان يعبر عن هذه الحالة فعلا.. ويشير اليها.. والعنوان يؤهلنا بأن يجعلنا بصدد لحظة حب، وهي لحظة قد نتوهم ونتخيل أنها لحظة رومانسية، فإذا دخلنا النص وجدنا أننا أمام جملتين أو لوحتين مرسومتين بريشة دقيقة، فلم تغفل عن التفاصيل..

الجملة الأولى "أطلق بوق سيارته مودعًا" جملة في غاية التكثيف مشحونة بالأحداث، والشخصية واضحة رغم عدم ذكرها مباشرة، وهنا نلاحظ أن السرد مروي من منظور خارجي، بمعنى أن أي أحد يستطيع أن يرى تلك الشخصية وهي تركب سيارتها وتطلق البوق مؤذنة بالوداع، وخاطبت المبدعة حواس القارئ كلها تقريبا.. فانشغل فكره برسم الصورة..

الجملة الثانية.."الخوف من فقدانه..أفقدني السيطرة على الكتمان".. الجملة الثانية جزءان الجزء الأول مروي من منظور داخلي.. والجزء الثاني

[18] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 8.

من منظور داخلي لكن ترتب عليه فعل سيظهر بعدها لأي أحد.. البوح هنا يتحول إلى صراخ مع نهاية الومضة وإعلان لهذا الحب...

هذه الومضة كمثال نستطيع إسقاطها على أي مشهد حب: أم وابنها، حبيب وحبيبة، زوج وزوجة... ومن جمالية النص إسقاطه وتعدد قراءاته، وهذا ما نجحت فيه الأستاذة هيفاء حماد نجاحا مبهراً...

شهادة حق..

عن نفسي استمتعت بقراءة هذا الكتاب وهذه الومضات أيما استمتاع.. وسأعيد قراءتها مرات ومرات..

قراءة نقدية في ومضة "غربة (2)" لهيفاء حماد

عباس طمبل، السودان

غربة (2)[19]

عشت حياتي بين غابات الغربة، عز على روحي أن ترفرف إلا بين أشجار وطني.

لوجع التغرب عن الوطن والحنين إليه علقمٌ مذاقه شهدٌ عند الكاتبة السورية هيفاء حماد، ففي هذه الومضة التي قمت باختيارها من مجموعتها القصصية (بوح ياسمين) تجسد لنا مشهدا من حياة هذه الشخصية التي تغربت عن وطنها، حتى لو كانت هذه الغربة في العالم المتخيل، لكنها تعكس ما يدور في خلد الراوية، وما أكثر غربتنا عن أوطاننا ونحن نقطن بداخلها ونتنفس هوائها، وربما الرمز لهذه الأشجار قد يكون عبارة عن حالة تصف اخضرار وطنها وجماله رغم ما يكسو أوطاننا العربية من حالات الحزن والسواد نظرًا للاضطرابات السياسية التي يعاني منها معظم أوطاننا، هذه الغربة التي قد تأتي إجبارية في أغلب الأحيان في ظل الظروف التي تعيشها مجتمعاتنا العربية، من عدم توفر سبل العيش الكريم وانغلاق آفق البوح وحرية التعبير، وحريات كثيرة مفقودة قد لا تكفل للفرد العيش الحر الآمن،

[19] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 17.

وخصوصًا إذا كانت تتبني فكرًا معارضًا للنظام الحاكم، فكل الهجرات الإجبارية والنفي والطرد التي حدثت على مر العصور في تاريخنا العربي القديم والمعاصر للسياسيين والمفكرين والشعراء والأدباء، حدثت نتيجة لتبنيهم فكرًا مناهضًا للأنظمة العربية التي تُصر على إقامه عروشها على جماجم شعوبها ولا تحترم أدميتهم وكينونتهم، وتبنى عرشها من الزيف والخداع والتضليل، و تسعي بشكل دائم للهدم والفرقة، لا للبناء والتعمير، وتعمل بشتى السبل للبقاء على رأس الإنسان، على خلاف ما نراه في البلاد الأخرى على خارطة العالم التي تعظم الإنسان وترفع من شأنه وتؤمن بمعني الديمقراطية الحقة غير المزيفة، وتسعي بكل صدق لتحقيق مبدأ العدالة الاجتماعية والمساواة بين أفراد المجتمع حيث لا نرى فرقًا بين الخفير والوزير.

قد تبدو بداية الومضة حدثية بالفعل الماضي (عشت) تجسيدًا لجحيم الغربة على الرغم من أن كثيرًا من حالات الاغتراب عن الوطن تعود علينا بفوائد أكبر مما نجنيه داخل أوطاننا إذا كانت ظروف هذه الشخصية طبقًا لم ذكرته عالية. وفي الكثير من الأحيان نجد أن الحاجة الدائمة لتطوير قدراتنا وأنفسنا والبحث الدائم عن فرصة أفضل للعيش الكريم قد تمثل الدافع الأكبر للكثير مما يشكل له رغبة أكيدة للتفكير في الهجرة عن وطنه، رغم المرار الذي يعتريه وهو بعيدٌ عنه. كما أن صعوبة التأقلم مع منظومة الحياة طبقًا

لمتغيرات كثيرة قد تطرأ في نظام المعاملات بين أفراد الشعوب العربية، فمن تعود على نظام معاملات معين لا يستطيع العيش في البلدان العربية. لكن على الرغم من الصعوبات والعثرات والمعاناة، يبقي الحنين إلى الوطن هو الشوق الذي لا يغلبه شوق.

نهاية الومضة حدثية أيضا وهي في الغالب تمثل حدثا متخيلا لأن الفعل (عزّ) قد يوحي بأن روح هذه الراوية ترفرف في مكان آخر غير موطنها، وأنها تتمنى أن ترفرف في وطنها، حتي إن كانت أمنية تسعي الشخصية لتحقيقها كحلم بعيد المنال، لذلك عبرت عنها بحسرة ووجعٍ خرافيٍّ مثل الابتعاد عن الوطن..

فيما يبدو، المدي الزمني لحدث هذه الومضة قصير نسبيًا فهي تجسد لحظة فراق هذه الشخصية للحياة وأمنيتها أن تدفن في تراب وطنها، الشخصية مجسدة بصورة واضحة في هذه الومضة فهي راوية تعيش خارج وطنها وتتمني أن تعود الي أرضه، ووطن ربما يبدو كسيرًا جريحًا يعاني من ويلات التمزق والتشرذم.

مكان الحدث: واضح من خلال السياق السردي أنه وطن ما تعيش فيه الراوية خارج حدود وطنها الأم، أو وطنها الأم.

المدي الزمني للنص: الفعل الماضي غير المحدد.

أسلوب السرد: الومضة مروية بضمير المتكلم.

المنظور السردي: منظور داخلي.

بالنسبة لعنوان هذه الومضة (غربة2)، هو عنوان محايد دال يوضح مدي معاناة هذه الشعوب العربية المغلوبة على أمرها، وتعتبر هذه الومضة منفصلة تمامًا عن عنوانها ومكتملة النمو بعيدًا عنه.

سقوط الآخر، سقوط الذات: قراءة في ومضة "جزاء" لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

جزاء

وقفت أترقبه كيف سيسقط كجدار إلى فراغ لأنتحي جانبا، دون أن أدري كنت ذلك الفراغ.

ومضة "جزاء[20]" للكاتبة السورية هيفاء حمّاد ومضة أقرب للحدث الداخلي الذي يدور داخل ذهن الراوية أو هي مواجهة مع النفس تقف فيها الراوية لتسترجع حدثا ما له دلالة مهمة في حياتها فتكتشف أن انطباعها الأول عمن هو آخر بالنسبة لها يتبدد وتكتشف أن هذا الآخر ما هو إلا الأنا في صورة أخرى ويمثل سقوطه سقوطا للذات أو نقصا يحلُّ بها.

تتكون الومضة من جملة واحدة طويلة نرى فيها الحدث ونتيجته أو آثاره على الراوية. واستعمال جملة واحدة طويلة يعكس – على مستوى بنية الومضة – موضوعها وجوانبها الدلالية وكأن البنية هي المضمون والمضمون هو البنية. فبنية النص المتمثلة في جملة واحدة ممتدة تناقض محاولة الراوية الانفصال عن الشخص الذي تظنه في البداية آخر. تشتمل الومضة على ستة أفعال في هذا الحيز الصغير، منهم فعلان يدلان على

[20] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 15.

الحركة أو التحول أو التغير، والأفعال الباقية تقترن بالسكون أو الترقب أو الإدراك.

تبدأ الراوية بالفعل "وقفتُ" الذي يدل على السكون بعد حركة في الغالب، وهي حركة لا يتم ذكرها في النص وإنما تسبق بداية النص وبداية الحدث الماثل أمامنا. وبعد ذلك تذكر الراوية سبب التوقف وتأتي بفعل آخر يقترن بالسكون في ظاهره وفي داخله يوحي بحركة العقل التي تحاول أن تتصور الحدث الذي سيحصل لاحقا: هي حركة الذهن أثناء فعل الانتظار لما سيأتي. وعندما نتأمل مضمون هذا الانتظار، نجد أنه يشتمل على الفعلين الأساسيين اللذين يرتبطان بالحركة في صورة افتراضية: أي أن السقوط والانتحاء متضمنان في ثنايا الترقب، وبذلك لا تكون الحركة الماثلة فيهما حركة فعلية.

ومن الواضح هنا أن الراوية في هذا الجزء من الجملة تلتزم بمنظورها لحظة انتظار الحدث دون حتى أن تقدم لنا الحدث، بالرغم من أن الفاصل الزمني والمنظوري بين هذا الجزء من الجملة والجزء التالي الذي يبدأ بـ "دون" يوحي بأن الراوية حذفت الحدث وانتقلت مباشرة إلى دلالته بالنسبة لها وإلى المفارقة المنظورية بين التوقع الأولي للحدث ونظرتها له وبين الحدث الفعلي وإحساسها الفعلي به، وهو إحساس يختلف تماما عما كانت ترجو أن تحققه شعوريا وعمليا من خلاله.

يمكننا أن ننظر إلى الحدث الوارد في هذه الومضة على أنه حدث يدور داخل ذهن الراوية أو انطباعها من جهة أنها في بداية الومضة تُخرج نفسها خارج حدثٍ هي داخله بالضرورة وكأنها تكذب على نفسها وتظن أنها بإمكانها أن تنفصل عن التجربة في حين أنها متضمنة بالفعل في هذه التجربة، وخروجها منها خروجٌ من الذات وتجريدٌ لها، وكأن الإنسان يمكنه أن ينفصل عن نفسه أو عن ذاته. ولكن الإدراك الذي يتولد لدى الراوية في نهاية الومضة يثبت أن هذا الخروج خروج مفتعل أو تفرضه الراوية على نفسها دون فهم حقيقي للموقف الموجودة فيه. فالذات التي أخرجت نفسها في بداية الومضة تكتشف أنها تحولت إلى فراغ في نهايتها، وهو فراغ أقرب للخواء الذي توجد فيه الذات بعد أن سقط الجدار الذي كانت تظنه عائقا في البداية واتضح أنه شرطُ وجودٍ أو هويَّةٌ لا يمكن للراوية أن تحقق ذاتها أو وجودها بدونه.

وعندما نتأمل الحركة الافتراضية للحدث كما هي ماثلة في ذهن الراوية قبل أن يتحقق الحدث ذاته، نجد أن الراوية تنتظر أو تتوقع أن يسقط ذلك الرجل الذي لا نعرف صفته، ولكننا ندرك لاحقا أنه قرين ذات الراوية بشكل أو بآخر. وتشبيه هذا الرجل بالجدار في سقوطه يستحضر – من خلال التناص مع الأمثال الشعبية في البلاد العربية – صورة الرجل والحائط أو الجدار حسب الاختلافات الطفيفة بين صياغة المثل في البيئات العربية

المختلفة، فنجده في مصر مثلا: "ظل رجل ولا ظل حيطة/حائط"، وفي ليبيا: "ظل رجل ولا ظل حجر". لو تبنَّينا التناص مع المثل الشعبي الذي يُقِيم علاقة ولو كانت علاقةَ تباينٍ بين الرجل والجدار/الحائط/الحجر/العزلة، سنجد أن هذا الرجل هو المفعول في فعل الترقب. وهنا تقيم الراوية علاقة تشابه أو تماثل بين هذا الرجل والجدار، وتتمنى أن يسقط الرجل/الجدار، ولو سقط الجدار سيبقى الرجل/الزواج، ولو سقط الرجل، سيبقى الجدار، ولكن الراوية تترقب انهيارهما أو سقوطهما معا، الأمر الذي يوحي – وفقا لآلية التناص هنا – بأن النتيجة كارثية لأنها تتمثل في العزلة أو الوحدة أو الخواء.

وكانت الراوية تتوقع أن تنتحي جانبا بعد هذا السقوط، ولكن أين يقع ذلك الجانب والفراغ أو الخواء هو الذي سيستحوذ على كل شيء؟ ويبدو أن الراوية لم تكن تستوعب الحدث لحظة حدوثه، فهي كانت تحت انفعال أو حالة نفسية أو موقف فكري ما جعلها تفكر في الانتقام أو على الأقل ترى سقوط ذلك الرجل حقيقة أمام عينيها ولم تكن تدرك أن سقوطه مقترن بها. ولذلك تأتي نهاية الومضة مروية من منظور فكري لاحق، ففي هذه النهاية تكشف لنا الراوية الأثر الحقيقي لسقوط ذلك الرجل وتكتشف أن توقعاتها أو ما كانت ترجوه من سقوط ذلك الرجل لم يكن في محله، فلقد سقط الرجل بالفعل – وهذا ليس مذكورا في النص ولكنه متحقق فيه من خلال الحذف الذي يمكننا أن نستدل من خلاله على المحذوف – وسقطت هي معه في هوة

الفراغ القاتل بلا أنيس وبلا تحقق للذات، فالاقتران الماثل بين الرجل والراوية ضمنيا في النص يمنع أي تحقق لذات أحدهما بمعزل عن الآخر. ولذلك جاء عنوان النص "جزاء" كتعبير عن ندم الراوية على ما كانت تترقبه وعلى ظنها الذي لم يكن في محله وعلى فرحها بشيء لم تدرك حزنها عليه إلا لاحقا.

الومضة الاستفهامية: قراءة في ثلاث ومضات لهيفاء حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

هيفاء حماد كاتبة سورية من محافظة حماة تكتب الومضة والقصة القصيرة جدا وقصيدة النثر. انضمت لصفحة سنا القصة الومضة في شهر فبراير 2014 ومن هذه الصفحة كانت انطلاقتها في كتابة القصة الومضة. أتناول في هذه المقالة ثلاث ومضات حديثة لها تعتمد جميعها على بنية الاستفهام بوصفها البنية الأساسية في صياغة القصة الومضة. وسأتناول كل ومضة على حدة بغية التعرف على جماليات صيغة الاستفهام وكيف تساهم في تطوير الحدث داخل الومضة. كما أن الومضات الثلاث مروية بضمير المتكلم المفرد ومن الملاحظ أنها الراوية امرأة، خاصة في ومضتي "اختبار" و"انتظار (1) (وقد نشرت من قبل على سنا الومضة بعنوان "حيرة")، أما ومضة "ضياع (2)" فتحتمل أن يكون الراوي رجلا أو امرأة لأنها لا تتناول موضوعا أنثويا بشكل مباشر، وإنما يرتبط موضوعها بقضية إنسانية عامة تشمل الرجال والنساء على السواء.

تقول ومضة "اختبار[21]":

أعجبني انسياب شعري على كتفي، لكني أعدت ربطه، هل سيراني جميلة بدونه؟

تتكون هذه الومضة من ثلاث حركات سردية: الحركة الأولى حركة داخلية بمعنى أن المسرود ليس حدثا ماديا أو فعلَ حركةٍ، وإنما هو فعل إعجاب تنقله لنا الراوية من خلال سرد شعورها تجاه شعرها المنساب. إذن نحن أمام امرأة يروق لها انسياب شعرها. وتأتي الحركة السردية الثانية لتنقل لنا ما تفعله الراوية بهذا الشعر وهو فعل يتضاد – على الأقل ظاهريا – مع انسياب الشعر والإعجاب به في الحركة الأولى. فإذا كان انسياب الشعر يروق للراوية، فمن الأولى أن تحافظ على انسيابه. ولكنها تقوم بإعادة ربط شعرها وتستعمل "لكن" التي تجمع في الغالب بين الاستدراك والتوكيد هنا. وهذا الفعل يمهّد السياق للاستفهام في الحركة السردية الثالثة بهذه الومضة حيث يأتي السؤال ليفسر لنا السبب في أن الراوية قامت بربط شعرها من جديد بالرغم من هذا الربط ينافي الانسياب ويقضي عليه. والفعلان في الحركتين السرديتين الأولى والثانية يقترنان بالراوية كفاعل لما يمثلانه. ولكن التركيب الاستفهامي في الجملة الأخيرة من هذه الومضة يُقدم لنا فاعلا

[21] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 10.

مختلفا عن الفاعل المقترن بالفعلين السابقين، فالفاعل في هذه النهاية الاستفهامية رجلٌ ومن الواضع أن هناك علاقة وجدانية بين الراوية وبينه. ومن الواضح أن الراوية تنتابها الشكوك في نظرة هذا الرجل لها، وهي شكوك لا تتعلق بسلوكه على سبيل المثال، بل بنظرته للمرأة عموما وللراوية خصوصا، فالومضة مكتوبة من منظور نسوي هنا على مستوى الفكرة ومن منظور الراوية على مستوى السرد. ومن الملاحظ أن المنظور النسوي يتحكم في المنظور السردي هنا، فالأحداث مروية من منظور داخلي ينقل لنا ما يدور داخل الشخصية الراوية هنا، وحتى الحركة السردية الثانية المروية من منظور خارجي ويمكن لأي أحد في موضع يسمح له برؤية الراوية أن يرى أنها قامت بربط شعرها – حتى هذه الحركة الثانية يتم تقديمها في أعطاف/ثنايا المنظور الداخلي لأنها تم القيام بها بناء على ما يدور داخل الشخصية من صراع خفي يتمثل في حيرتها تجاه موقف الرجل منها وفيما إذا كان هذا الرجل معجب بشكلها فقط أم بشخصيتها ككل سواء أكان شعرها منسابا أم مربوطا. ولهذا تأتي صيغة الاستفهام في نهاية الومضة لتُخرجَ لنا هذا الصراع الداخلي ويمكن للرجل أن ينجح في الاختبار الوارد في العنوان إذا كانت إجابته موجبة على هذا السؤال.

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

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

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

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

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

أما ومضة "انتظار (1)[22]" (ونشرت من قبل بعنوان "حيرة") فقول نَصَّها:

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

فنجد جانبًا آخر من صراع مماثل للصراع الوارد في ومضة "اختبار". فنحن هنا أمام راوية تستعمل ضمير المتكلم أيضا، وهذه الراوية ينتابها الشك أو الحيرة تجاه موقف شخص/شيء آخر تربطها به علاقة ما

[22] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 11.

كما في ومضة "اختبار" أيضا. وتقوم الراوية هنا أيضا بإبراز حالة ما، ثم تختم ومضتها بالصيغة الاستفهامية. ولكن هذه الومضة أوسع في تجربتها من ومضة "اختبار": فالانتظار هنا قد يدل على انتظار المحبوب وموقفه من الراوية كما في الومضة السابقة، وقد يتسع ليشمل الانتظار الزمني كأن تنتظر الراوية الغدَ على سبيل المثال وما قد يحمله هذا الغد من جوانب إشراق تختلف عن جوانب العتمة في حياتها الحالية على سبيل المثال أو الاحتمال.

تتكون ومضة "انتظار (1)" من جملتين أو حركتين سرديتين على عكس ومضة "اختبار" التي تتكون من ثلاث حركات سردية. ولكن الحركة السردية الأولى هنا مكثفة وتحمل في طياتها عن طريق الإيحاء العديدَ من الأشياء والإشارات غير المباشرة إلى أحداث سابقة: فالراوية في حالة انتظار يبدو أنه طال واستطال، وهذا الانتظار سبب لها وجعا، أو بالأحرى كانت الراوية موجوعة من أشياء لا تذكرها هنا ولكنها توحي بأن هناك ما يُثْقِلُ على قلبها وعلى أنفاسها وعلى حياتها. وتبدأ الراوية الومضةَ باللحظة التي بدأ فيها الوجع ينتقل من داخلها إلى مظهرها وجسمها. وتستعمل الفعل "ينمو" الذي يوحي بأن هذا الوجع قابلٌ للزيادة. وهو ينمو على الوجه بما يمثله الوجه من نافذة للشخصية وطريقة للنظر وتعابير غير لغوية تتمثل في ملامح الوجه كأداة للتعبير عن كل من الوجع والانتظار هنا. وبالتالي نحن

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

فسيتواصل الوجع وتتحول حياة الراوية إلى حلقات متكررة تطحنها في عذاب أبدي ووجع متجدد.

وبنية الاستفهام في ومضتي "اختبار" و"انتظار (1)" تجعل النص السردي للومضة نصا مفتوحا على الاحتمالين اللذين تتضمنهما الإجابة التي لم تأتِ بعد، الأمر الذي يفتح باب التأويل أيضا. كما أن بنية الاستفهام تجسد ملامح الشخصية التي تكون حاضرة في مثل هذه الومضات: فالشخصية هنا شخصية قلقة لا تركن إلى اليقين ولا تزعن لرؤية جامدة للذات البشرية وللمرأة على وجه الخصوص، وهي شخصية تنظر للعالم على أنه مكان للتساؤل وللبحث وراء معرفة غير قطعية وغير جازمة وبالتالي يمثل موقفها إدانة لكل سكون وكل جمود وكل يقين لا ينبع من تساؤلات متواصلة يمكن للإنسان بعدها أن يكوّن موقفا يقينيا قائما على أساس معرفي ونفسي ووجداني راسخ بناء على التجارب الفعلية التي يمر بها الإنسان ولس بناء على ما يتم تلقينه إياه.

تبدأ ومضة "ضياع (2)[23]" بتحديد المكان الذي يدور فيه الحدث. تقول الراوية بضمير المتكلم في هذه الومضة:

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

[23] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 22.

وتستعمل الراوية في هذه البداية التعريفية بالمكان عدة كلمات ذات دلالة خاصة وثِقَلٍ معرفي وتعريفي: فكلمة "داخل" تدل على أن الراوية موجودة في نقطة ما وسط المكان؛ وكلمة "كل" تدل على تعدد الأسوار وكلمة "تلك" تدل على أن الراوية تشعر بأن هذه الأسوار لا يمكن أن تنتمي لها وكأنها تتبرأ منها، كما أنها توحي باتساع نطاق الأسوار وكأن الحياة كلها صارت مجموعة من الأسوار؛ وكلمة "الأسوار" المعرّفة وجوبًا في هذا التركيب اللغوي تتضافر مع "تلك" وتؤكد التعدد والكثرة. والبداية المكانية في الومضة تحدد المكان وطبيعته ، وربما تكون كلمة أو جزءا من جملة أو ظرفا أو شبه جملة أو جار ومجرور أو أي وسيلة يمكنها أن تصف لنا المكان الذي يدور فيه الحدث. والبداية المكانية مجرد نوع من البدايات المحتملة للومضة. كما أن تحديد مكان الحدث السردي قد لا يأتي في بداية الومضة وفقا لأهمية المكان في تلوين الحدث وإبراز دلالته. وهناك ومضات لا تحدد المكان نظرا لعدم أهمية ذكر المكان في النص. وقد يخالف المكانُ المكانَ المادي المعروف، فربما تدور الومضة مثلا في رأس الشخصية وهنا تصير الرأس هي المكان. يقول إدوارد سعيد في كتابه "بدايات" إن البداية "تحدد الكثير مما يليها" وإنها "المدخل الرئيسي لما يقدّمه/يعرضه العمل[24]"

[24] Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Books, 1997. P. 3

وبالتالي تصير "الخطوةَ الأولى في الإنتاج القصدي للمعنى[25]". ومن الملاحظ أن البداية في الومضة لا تتطابق بالضرورة مع البداية في القصة القصيرة التقليدية أو حتى المعاصرة مثلا. فالبداية في الومضة قد تُدخلنا في وسط الحدث مباشرة وبالتالي تكون بداية على مستوى النص وليست على مستوى الحدث، أي أنها بداية نصية بالأساس. ففي ومضة "ضياع" هنا لا تُخبرنا الراوية ببداية الحدث ولا بالسبب في أنها موجودة داخل الأسوار، ويرجع ذلك في الغالب إلى طبيعة الومضة التكثيفية والإيجازية والالتزام بالمساحة الصغيرة المتاحة للنص كي يبدأ وينمو ويتطور وينتهي.

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

[25] Said, Edward W., *Beginnings: Intention and Method*. London: Granta Books, 1997. P. 5.

وهنا تأتي النهاية الاستفهامية لهذه الومضة: "كيف أستطيعُ العيش بلا أحلام؟" وهذا السؤال استنكاري ولا يتطلب إجابة. كما أنه يستنكر كل تلك الأسوار المفروضة حول الذات حقيقة أو رمزًا. وكعادة هيفاء حماد، تحتوي مفردات السؤال على ما يتضاد مع ما سبقه في الومضة أو يتواصل معه دلاليا أو يُضفي على الومضة ككل وحدة خاصة. فهنا تضع الراوية كلمة الحلم في تضاد مباشر مع الأسوار والقهر. في السياق اللغوي المعتاد نتوقع أن تحل كلمة "حرية" أو "براح" محل كلمة "حلم"، لأن هاتين الكلمتين هما نقيضان للأسوار وللقهر. ولكن الكاتبة هنا تستعمل ما أطلقتُ عليه في كتاب لي قيد النشر اسم "المفارقة اللفظية". والمقصود بالمفارقة اللفظية أن يستعمل الكاتب لفظا غير معتاد في جملة أو سلسلة كلمات تستلزم استعمال لفظ آخر. والمفارقة اللفظية غير المفارقة القولية التي تعني أن الجملة أو الكلام ككل يُستعمل بمعنى غير معناه الظاهر وربما عكسه. المفارقة اللفظية تتعلق بموضع الكلمة البنائي أو التركيبي وسط سياقها وبنيةِ الجملة، أما المفارقة القولية فتتعلق بموضع الكلام ككل وسط المعاني وتباين القصد من هذا الكلام مع معناه الدلالي المباشر أو الظاهري. وقد يكون هدف هيفاء حماد من استعمال المفارقة اللفظية في ومضة "ضياع" أن توحي بأن الحرية صارت مجرد حلم في عالمنا العربي المعاصر مثلا أو أن تقول إن الحياة بلا حلم مجرد سجن كبير أو أن الامتثال للواقع تقييد للذات أو أنَّ تخلِّي المرء

عن أحلامه نوعٌ من القهر يمارسه على نفسه ويؤدي إلى تحول حياته إلى سجن متعدد الأسوار. ومن الملاحظ أيضا أن هيفاء حماد تستعمل كلمة "العيش" في السؤال ولا تستعمل كلمة "الحياة" مثلا، و"العيش" أضيق دلاليا من "الحياة"، وكأن الكاتبة تقول لنا أن الحلم هو الخبز الذي نعيش عليه ويمكّننا من أن ننطلق في حياتنا ونحطم كل الأسوار.

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

قد تتكوّن الومضة الاستفهامية من سؤال يأتي في نهايتها تسبقه حركة سردية أو أكثر. وهذه الحركة/الحركات السردية تُدخلنا في العالم الذي تعيش

فيه الشخصية وترسم لنا سماته ومعالمه بشكل دال من خلال اختيار المفردات الموحية التي قد تحيلنا إلى ما هو خارج النص، أو بالأحرى ما هو غير مذكور صراحة داخل النص وإنما نستشفه من الكلمات والتركيبات التي يستعملها الراوي. ويأتي الاستفهام في نهاية النص ليكشف لنا عن توقُّعات الشخصية مثلا أو يدين ما حدث قبله في النص أو يكشف عن الصراع الذي يدور داخل الشخصية أو يجسد حيرة هذه الشخصية أو يضع علامة استفهام على كل ما يدور داخل النص. وتستعمل هيفاء حماد ضمير المتكلم في سرد ومضاتها الاستفهامية بحيث تجعل المنظور المطروح من خلاله السؤال هو نفس منظور الراوية، الأمر الذي يجعل بنية الاستفهام مستساغة نصيًّا، فلو أتى الاستفهام في ومضة مكتوبة بضمير الغائب مثلا قد يحدث تفاوت في المنظور بين منظور الراوي ومنظور الشخصية. ولا يعني هذا أن الومضات المكتوبة بضمير الغائب لا يمكنها أن توظّف بنية الاستفهام، ولكن يعني أن هذه الومضات تتطلب براعة خاصة كي لا يتماهى الراوي مع الشخصية التي يسرد ما يحدث معها لنا.

الومضة القصصية البصرية عند هيفاء حمّاد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه الدراسة بعض الومضات القصصية ذات الطبيعة البصرية عند الكاتبة السورية هيفاء حمّاد. وأقصد بالومضة البصرية كما تناولتها من قبل في دراسة قصيرة منشورة في مجلة سنا الومضة[26]، وكما تناولتها أيضا بالإشارة إلى إحدى ومضات الكاتب السوري بسّام جميدة في دراسة منشورة في مجموعته "ويبقى النهر متدفّقًا[27]" (2015)، الومضة القصصية التي لا تعتمد على السرد في الزمان من خلال جمل مكتملة فيها أفعال تقترن بالحركة، وإنما تعتمد على الأسماء أو المُرَكَّبَات الاسميّة وما قد يقترن بها من صفات: اسم، اسم + مضاف إليه، اسم + نعت، اسم + شبه جملة من جار ومجرور، الخ، أو خليط بين هذه العناصر التركيبية. وفي معظم الأحوال إن لم يكن في كلّها، لا توجد أفعال في الومضة. ومن هنا يتم اعتماد علاقات التجاور في فراغ الصفحة بدلا من علاقة التسلسل الزمني التي يعتمدها السرد المعتاد. ولا يعني ذلك غياب الجانب الزمني عن

[26] جمال الجزيري. "الومضة البصرية أو ومضة الصورة". مجلة سنا الومضة القصصية. العدد الثالث، أغسطس 2014. طبعة ثانية، أبريل 2015. ص 22-24.

[27] جمال الجزيري. "جماليات الومضة البصرية: قراءة في ومضة "ربيع قارص"". بسّام جميدة. ويبقى النهر متدفقا. الكتاب الرابع في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، يناير 2015. طبعة ثانية، أبريل 2015. ص 58-69.

الومضة، فالزمن – الذي يمثل عنصرا أساسيا من أي سرد سواء أكان هذا السرد عن طريق الكلمة أو التسلسل أو الصورة أو حتى المؤثرات الصوتية والبصرية – يكون حاضرا في الومضة القصصية البصرية، ولكن طبيعته فيها تختلف عن طبيعة الزمن في السرد الذي يقوم على تسلسل الأفعال والحركة في الزمن. والومضة القصصية البصرية بها كل مقومات الومضة القصصية المعتادة وبها كافة عناصر السرد وإن اختلفت طبيعتها ووظيفتها. ففيها شخصية وحدث وتحول ومنظور وبداية ونهاية وزمان ومكان، الخ.

يوجد في الومضة البصرية راصد يرصد الحدث بعيونه، سواء أكان مشاركا فيه أم غير مشارك. ويمكننا أن نصفه بالراصد المشارك في حالة رصده لحدث هو جزء منه أو بالراصد غير المشارك في حالة رصده لحدث هو خارجه. وهنا يتقيد الراصد بنوع المنظور الذي يتيحه له موقعه في السرد المعتاد. فإذا كان راصدا مشاركا يمكنه أن يقوم بإدراج عناصر الصورة في رؤية خاصة بها، سواء أكانت هذه الرؤية تتخذ مزج كل عناصر الصورة مزجا خاصا يحدد موقف الراصد منها وانفعاله بها أو تتخذ شكل رؤيته الخاصة لنهاية الحدث وكيف يرى فيه ما قد لا يراه الآخرون. أما إذا كان الراصد غير مشارك، فلا يمكنه إلا رصد عناصر الصورة من الخارج أو وفقا لمنظور الشخصية الموجودة في الصورة ومدى تأثر هذه الشخصية بالحدث أو تأثيرها فيه وكيف تراه. وهذا الراصد يناظر الراوي في السرد

المعتاد ويلتزم بما يلتزم به الراوي حسب درجة قربه أو بعده من الحدث المرصود بصريا أو سرديا.

سأبدأ الآن بتحليل بعض ومضات هيفاء حماد القصصية البصرية كي نستكشف آلية عمل المبادئ العامة أعلاه التي قمت باستنباطها من ومضاتها وومضات آخرين مثل عصام الشريف وبسام حميدة وومضاتي الخاصة ذات الطبيعة البصرية. يقول نص ومضة لها بعنوان "شموخ[28]":

وجع في الذاكرة. أجزاء مكسورة. لا خنوع. إعادة ترتيب. شجرة سنديان.

من الملاحظ هنا أن الحدث يدور في ذهن ملاحظ مشارك، أو أنه يقوم باسقاط ما يعتمل أو يدور في ذهنه خارجه ليتخذ صورة بصرية تتشكل أمامه ويتأملها بحيث يفهمها جيدا. فمعظم عناصر عالَم الومضة تقوم على شيء معنوي افتراضي الوجود ولا يتخذ شكلا ماديا ملموسا، ويقوم الملاحظ المشارك – بعد الإحساس به – بإخراجه كي يشكِّله أمامنا ويكشف عما يعاني منه وكيف يتصرف معه.

الوجع شيء محسوس يحس به هذا الملاحظ الذي هو شخصية داخل النص أيضا. وهو وجع يتعلق بالذاكرة ويستحضر عامل الزمن وما أدى إليه

[28] هيفاء حماد. بوح ياسمين. الكتاب الخامس في سلسلة ومضات قصصية. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، طبعة ثانية. مايو 2015. ص 13.

قبل بداية النص. أي أن الومضة تفترض حدوث أشياء كثيرة أدت إلى هذا الوجع وتسببت فيه. وبعد ذلك يحاول الملاحظ أن يستكشف الوجع، فيكتشف أن هناك أجزاءً مكسورة في ذاكرته. وهذا المحاولة توحي بالتسلسل الزمني المعتاد في السرد، ولكنه لا يتم نقله هنا عن طريق أفعال تدل على الحركة في الزمن، وإنما عن طريق الانتقال من جزء لآخر من أجزاء الصورة، وكأن كل عنصر من عناصر الصورة مشهد مستقل بذاته بنائيا من خلال علامة الترقيم الذي تسبقه أو تأتي بعده، وفي الوقت ذاته يخلق التجاور بين العناصر علاقة عضوية بينها.

وبعد أن يتبيّن الراوي وجود أجزاء مكسوره بذاكرته، يكشف عن رد فعله إزاء هذا الاكتشاف، فلن يستسلم لهذه الانكسارات ولا لهذا الوجع، ويعلن عن عزيمته الرامية إلى إصلاح ما انكسر. ولذلك ينقل لنا في الجانب التالي من الصورة قيامه بإعادة ترتيب محتويات الذاكرة، ربما كي لا تتسرب منها أشياء أخرى من خلال هذه الثقوب، وإعادة الترتيب هنا تُشبِه تهيئة أو إعادة تهيئة القرص الصلب في جهاز الكمبيوتر defragmentation بحيث تصير الذاكرة أكثر نشاطا وفاعلية.

وتأتي نهاية هذه الومضة القصصية البصرية لتبرز لنا نتيجة ما قام به الراوي، فهذا الراوي يُبصر ذاكرته الآن – بعد إعادة ترتيبها – "شجرة سنديان". وشجرة السنديان من الأشجار المعمّرة التي قد تعيش حتى 500

سنة، وتتميز بقدرتها على التحمّل ومقاومة العوامل الجوية والمناخية. وتستعين الراوية هنا – من خلال هذه الصورة المستمدة من الطبيعة – بعنصر حيوي يضيف للصورة ثراءً ويقوم بإخراج مسرح الحدث من داخل ذهن الراوية إلى خارجه، لينفتح هذا الذهن على الطبيعة ويستلهم قدرتها على المقاومة والتجدد وتتماهى الذات البشرية مع ذات أخرى من الذوات التي تعْمُرُ بها الطبيعة.

ومن الواضح أن سمات شجرة السنديان تتماشى مع ما في الراوية من عدم الخنوع وما يترتب عليه من إعادة ترتيب. وكأن خروج الراوية من داخل ذهنها وذكرياتها – التي أصابتها كسورة كان من الممكن أن تؤدي إلى توقف حياة الراوية أو انطوائها أو فقدانها للذاكرة – إلى عالم الطبيعة واختيار هذه الشجرة بالذات من بين الأشجار التي تزخر بها الطبيعة – وكأن هذا الخروج مغادرة للانغلاق على الذات وذكرياتها إلى الانفتاح على الحياة، وهي حياة تصير فيها الذاكرة أكثر قوة وأكثر تحملا ومقاومة لأنها تقترن بأشياء راسخة في العالم الخارجي، وكأن الخارج انعكاس للداخل والداخل انعكاس للخارج.

باختصار، تتكون ومضة "شموخ" من خمس لقطات أو أجزاء من الصورة – خمسة وخميسة، فالذاكرة التي كانت منكسرة في بدايتها تحولت إلى شجرة سنديان في نهايتها – ويمكننا أن نعتبر هذه اللقطات أو المكونات

الوحدات السردية الصغرى التي أطلقت عليها مدرسة الشكلية الروسية اسم موتيفات، ولا أدرى هل من الأنسب أن نستعمل مصطلح موتيفات أم نبحث عن بديل عربي له. واللغة العربية تتيح لنا صيغة التصغير، والموتيف أصغر وحدة من وحدات الحبكة السردية، فهل نطلق على المصطلح في العربية اسم سُرَيْد أم حُبَيْكَة؟ ولا أستسيغ الحُبيكة فيما يتعلق بالقصة الومضة، لأن القصة الومضة في حد ذاتها أصغر حبكة سردية ممكنة حتى الآن وبالتالي هي حُبيكة في حد ذاتها بالإشارة إلى الومضة ككل. هل يمكن لمصطلح سُرَيْد أن يشقّ طريقه للحياة في اللغة العربية؟ يمكننا أن نجرّبه مؤقتًا. تتكون هذه الومضة البصرية من خمسة سُرَيْدَات وكل سُرَيْد يمثّل لبنة من لبنات بنائها أو معمارها. وبالرغم من أن السريدات متجاورة على السطر في المكان، نجد بينها علاقات سببية تجسّد الحبكة البصرية، كما أنها تمثل خطوات زمنية متتابعة، فالسرد هنا سردٌ خطّي يتحرك من السُّرَيْدِ الأقدم على مستوى الحدث إلى السُّرَيْد الأحدثِ، وكل سريد يلعب دوره في الومضة ويكشف لنا عن شخصية الراوي الذي لابد أنه راو مشارك في الحدث، أو هو صانع الحدث، بالرغم من أن الومضة البصرية بوجه عام تعتمد على تجريد عناصر الصورة أو سُرَيْدَاتِها من الإشارة إلى الضمائر في غالب الأحيان، وهذا ليس قاعدة، بل هي غلبة مؤقتة أو طارئة أو حالية. وكان بإمكان الكاتبة أن تنسب الذاكرة إلى الراوية بأن تخصصها بضمير المتكلم أو

إلى الشخصية بأن تخصصها بضمير الغائب أو المخاطب: وجع في ذاكرتي؛ وجع في ذاكرتها؛ وجع في ذاكرته؛ وجع في ذاكرتك.

وتوجد ومضة بصرية وحيدة لهيفاء حمّاد تستعمل فيها الضمير المنسوب للراوي المتكلم، ألا وهي ومضة "تحدٍّ (3)"[29]:

تفجير. تفجير. تفجير. رغم سيل الأسى في عروقي اتقاد وصبوة.

فهنا يمكننا أن نجزم بأن الومضة مروية على لسان راو مشارك في الحدث لأنه يظهر لغويا من خلال ضمير المتكلم المفرد المقترن بكلمة "عروقي". وهذه الومضة تنقسم إلى قسمين: القسم الأول عبارة عن ثلاث وحدات عبارة عن تكرار لوحدة واحدة، والتكرار هنا يدل على كثافة حدوث التفجيرات في المكان الذي توجد فيه الراوية أو المصوِّرَة أو الراصدة التي تنقل لنا لقطات التفجير دون أن تضيف لها شيئا، وكأنها تتركنا في قلب هذه التفجيرات لنرى بأنفسنا فداحة المأساة الشخصية والعامة، وهنا تستعمل منظورا خارجيا، إذ يمكن لأي راصد أن يرصد التفجير الذي يتكرر في متتالية ثلاثية، وللعدد ثلاثة في الثقافة العربية – المصرية على الأقل – دلالة التأكيد والإثبات، فإذا تكرر الشيء ثلاث مرات يتأكد حدوثه وتأثيره ونتيجته.

[29] هيفاء حماد. بوح ياسمين. ص 18.

وبعد هذه الحركات أو اللبنات الثلاثة التي يتم نقلها من منظور خارجي، تنتقل الراوية إلى تسليط الضوء على ما يدور داخلها ومدى أثر هذه التفجيرات عليها بصفتها إنسانة معرضة للإصابة وربما الهلاك في هذه التفجيرات، وهنا تبرز سمات الراوية/ الشخصية بصفتها شخصية لا تستسلم للعوامل السلبية التي تحيط بها في بيئتها المتمثّلة في هذه التفجيرات، فمازالت هذه الشخصية قادرة على الحماس للحياة وعلى الحب والتطلع للمستقبل. وهنا نجد أنفسنا أمام شخصية واعية بإمكاناتها وبرغبتها في الحياة وبقدرتها على أن تكون إنسانة إيجابية لا تستسلم للإحباط ولا للدمار ولا لليأس.

وبالرغم من أن ومضة "انتظار (2)[30]" لا يظهر فيها أي ضمير قد يدل على المتكلم، نجد أنها مروية بضمير المتكلم، يقول نصّ هذه الومضة:

فجأة قريب. أسوار. شوق. خيط. حلم. ظلال كلمات.

فنحن هنا أمام عين شخصية تنقل لنا أولا ما يدور في مجال نظرها، فهذه الراوية الناظرة ترى فجأة في مجال نظرها شخصا تربطها به علاقة سابقة ويظهر أمامها بعد غياب أو اختفاء، فيقترب الرجل نحوها.

[30] هيفاء حماد. بوح ياسمين. ص 13.

ووجود كلمة "فجأة" هو الذي يحيلنا إلى تاريخ الشخصيتين والعلاقة الموجودة بينهما ممن قبل، والاقتراب يوحي بالابتعاد الذي كان قبل بداية الحدث نصِّيًّا في الومضة، وأقصد بالبداية النصِّيَّة هنا بداية الحدث كما هو موجود أمام القارئ في النص، ولكنها ليست بداية الحدث، فالحدث ممتد في الزمان قبل بداية الومضة نصِّيًّا، وقامت الراوية بتسليط الضوء على هذه اللحظة منه. وهنا يبرز الراصد الذي يمثل عنصرا أساسيا من عناصر الومضة البصرية، كما أن هذا الراصد شخصية مشاركة في الحدث ويرصده بعيونه.

وبعد أن تقوم الراصدة برصد حركة ذلك الرجل، تسلط الضوء على الأسوار الناشئة بينهما. وبما أن البعد البصري واضح جدا هنا، فلابد أن الراصدة أبصرت الأسوار بعدما أبصرت الرجل. وبعد إبراز الأسوار التي قد تكون مادية في الأساس ورمزية أو معنوية بعد ذلك، ترصد الراوية الحركة الداخلية التي تتم في قلبها ووجدانها نحو ذلك الرجل. فالأسوار هنا تتحول إلى أسوار عبثية بائسة لا يمكنها أن تصير حاجزًا حقيقيا بينها وبين الرجل، فالشوق يظهر برغم الأسوار والعوائق.

وهنا تتحول الراصدة إلى داخلها لترصد لنا مشاعرها التي تتحدى الأسوار وتصر على وصل الجسور بينها وبين ذلك الرجل، وفي الوقت ذاته تدرك وجود الأسوار، ويبدو أنها بعد رصدها للشوق تتدبر السبل لتجاوز هذه

الأسوار، ولذلك تأتي اللقطة الرابعة متمثلة في ذلك "الخيط" الذي بإمكانه أن يصل بينهما.

ومن الملاحظ أن باقي الومضة بعد الخطوتين الخارجتين في بدايتها – "فجأة قريب. أسوار" – يتم رصده من منظور داخلي تسلطه الراصده على داخلها. فالشوق والخيط يفتحان أمامها مجال الحلم الذي له بالتأكيد علاقة وطيدة بها.

وتأتي نهاية هذه الومضة – ظلال كلمات – لتلقي ضوءا على ما سبقها وتصب الومضة ككل في أكثر من سياق. فظلال الكلمات قد توحي هنا بأن الأسوار مازالت موجودة ولا يمكن لكليهما أن يتجاوزه، وبالتالي يكتفي بالتعبير بلغة رمزية للتعبير عن الحب بينهما، أو بالأحرى يكتفي بلغة عادية يفهمها من يقيمون الأسوار أو المتواجدون في محيطهما فهما عاديا، في حين أن المقصود ظلال الكلمات وليست الكلمات ذاتها.

وقد تفتح هذه النهاية الومضة على سياق آخر، كأن يكون النص ذاته عبارة عن حالة فنية وترصد الكاتبة هنا معاناتها الإبداعية والأسوار التي تنشأ بينها وبين هذه الحالة الفنية، ولكنها لا تستطيع إلا أن تشتاق للحالة التي تراودها وتحلم بتسجيلها. ومع تمنُّع الحالة الفنية – أو التمنُّع الفنّي، كما

أطلقتُ عليه في كتابي الحوار مع النص[31]، ولكن من منظور الكاتب بدلا من منظور القارئ – لا تملك الكاتبة إلا الحلم بكتابتها، ولكنه حلم يستعصي عليها هو الآخر، فتكتفي بظلال كلمات للتعبير عنه دون أن تجد الكلمات التي توفي الحلم أو توفي الحالة الفنية حقَّها.

ومن الملاحظ على ومضة "انتظار (2)" لهيفاء حمّاد أنها تتصف بما يمكننا أن نطلق عليه القفز السردي أو القفز النَّصِّي، ويعني أن الراصد/الراوي يقفز فوق الكثير من عناصر العالم المتخيَّل الذي ينقله لنا سرديا، سواء أكان هذا السرد سردا زمنيا يعتمد على الحركة في الزمان من خلال الأفعال التي تدل على هذه الحركة والانتقال من مرحلة مراحل الحدث إلى مرحلة أخرى، أو كان يعتمد على الصورة المادية أو الرمزية أو الوجدانية أو التخييلية، كما نجد هنا في ومضة انتظار (2) لهيفاء حماد أو في ومضاتها البصرية الأخرى أو في ومضات بصرية أخرى للكثيرين من الكتاب.

ونتيجة لهذا القفز السردي، على القارئ أن يقوم بجهد تأويلي لكي يربط بين الحركات السردية المتتالية، فكل وحدة لغوية من وحدات الومضة البصرية بوجه عام توجد بينها وبين الوحدة الأخرى وحدات محذوفة لا يتم

[31] جمال الجزيري. الحوار مع النص: جماعة بدايات القرن نموذجا. القاهرة: إصدارات بدايات القرن، 2002. ص 13.

تقديمها للقارئ مادام يمكنه أن يستنبطها من خلال تأمله للنص وإنصاته لكل وحدة ومحاولته استكشاف ما يربط الوحدات ببعضها البعض.

وسأكتفي بقراءة هذه الومضات هنا، وأتمنى أن تكون قراءتي لها قد فتحت لنا بابا لتكوين صورة نقدية عن الومضة البصرية بوجه عام وكيف يمكننا أن نتناولها ونُنَظّر لها. وكنتُ من قبل قد نشرتُ مقالة عن الومضة البصرية في العدد الثالث من مجلة سنا الومضة (أغسطس 2014) ومقالة عن ومضة بصرية لبسَّام جميدة في مجموعته "ويبقى النهر متدفِّقًا" (يناير 2015)، والدراسات أو المقالات الثلاثة متكاملة وتسعى في الأساس للتنظير للومضة البصرية نقديا. وسأنشر الشهر القادم كتابا لي بعنوان "عدسة ونظرة عين" نصفه على الأقل عبارة عن ومضات بصرية، وأتمنى أن أكتب دراسة كاملة مستفيضة حول الومضة البصرية أتناول فيها أكبر عدد من الومضات البصرية عند أكبر عدد من كتّاب الومضة في سنا الومضة.

ترجمات من الإنجليزية

ترجمة: جمال الجزيري

مقدمة الترجمة: مذكّرات السِّت كلمات

يُطلق على هذه النصوص في اللغة الإنجليزية six-word memoirs أي المذكِّرات المكوّنة من ست كلمات، ويتم نشرها مرفقة باسم صاحبها دون أن يتم وضع عنوان لها. وكما يدل الاسم، ليست هي قصص بالمعنى المألوف للقصة، فيتم التركيز على البُعد الذاتي الذي يتعلق بالذكرى والمذكرات والذكريات والذاكرة، فكلمة memoir في اللغة الإنجليزية مأخوذة عن الكلمة الفرنسية mémoire بمعنى الذاكرة.

ويستخدم المصطلح في الإنجليزية بمعنى المذكرات أو السيرة التي تتم كتابتها من منظور شخصي، والتأريخ الشخصي، أي تقديم الأحداث التاريخية من وجهة نظر شخصية يُطلق عليه مذكرات أيضا في إطار هذا المصطلح، وخاصة الأحداث التاريخية التي تمثل جزءا من التجارب الشخصية لشخص شارك فيها أو عاصرها أو تأثر بها. وما يكتبه المشاهير عن تجاربهم وحياتهم يندرج أيضا في هذا الإطار، ولا يُشترط أن تكون المذكرات سيرة ذاتية كاملة، فقد تقتصر على مرحلة معينة أو فترة معينة أو على ما يتعلق بحدث معين أو تجربة معينة.

ونستنتج من ذلك أن الطابع الشخصي أو الذاتي هو الغالب على هذه المذكرات الصغيرة جدا، وأنها لا تتناول أحداثا كثيرة وإنما تركز على لحظة

عزيزة أو مؤلمة أو فارقة أو مميزة أو ذات وقع خاص في حياة الكاتب (أو حياة غيره، واقعيا أو تخييليا)، فيقوم بتسليط الضوء عليها في نص مكون من ست كلمات، بما يجعل القارئ يكوّن انطباعا ما عن الشخصية التي يظهرها الكاتب في نصه.

وبالرغم من ارتباط هذه المذكرات بالسيرة الذاتية للكاتب وبجانب من جوانب حياته، لا يمكننا الجزم بأنها كتابة وقائعية، فقد تصير كتابة تخييلية مثلها مثل أي نوع من أنواع الكتابة الأدبية، فنحن لا نعرف سيرة الكاتب حتى نحكم عليها بأنها جزء حقيقي من حياته، خاصة وأن مجال كتابتها مفتوح للجميع، والأكثرية ممن يكتبونها ليسوا من المشاهير الذين قد نعرف عن حياتهم أشياء. ولذلك أظن أنها يمكنها أن تصير نوعا أدبيا مستقلا بذاته، مثلها مثل الومضة القصصية في العالم العربي أو القصة النانو nano-story في اللغة الإنجليزية. والفرق بين مذكرات الست كلمات والقصة النانو في الإنجليزية أن الثانية تلتزم بقواعد النحو وتتكوّن من جملة إنجليزية سليمة أو أكثر، وهي تتكون في الغالب من جملتين، في حين أن الالتزام بهذا العدد القليل من الكلمات في كتابة مذكرات الست كلمات يجعل كتابها يستغنون غالبا عن قواعد اللغة ويقدمون نصوصهم بدون روابط نحوية ودون الالتزام بتركيب الجملة في الغالب، الأمر الذي يجعل القارئ يبذل جهدا كبيرا في محاولة الربط بين عناصر النص، فكثيرا ما لا نعرف إن كان النص مكتوبا

بضمير الغائب أم المتكلم أم المخاطب، ووجود اسم المذكرات يجعلنا نقوم بتأويل النص في الغالب على أنه مروي بضمير المتكلم. وهذا الغياب للروابط اللغوية والنحو يجعل المترجم يقوم بجهد تأويلي حتى يسد الفجوات الكائنة في النص الإنجليزي ويترجمه للعربية بلغة سليمة: أي أن المترجم يقوم بالإضافة إلى النص بما لا يخل بالمعني الذي توصّل إليه عن طريق التأويل في الغالب.

على سبيل المثال، في المثال التالي قمتُ بتأويل النص على أنه مكتوب بضمير المتكلم، وبناء على كون كاتب النص امرأة، قمت بتأويل المتكلم على أنه أنثى، وقمتُ بإضافة فاعل للفعلين، مع أن النص الأصلي لا يحدد شيئا، فيمكننا أن نترجمه حرفيا هكذا: مولود/ مولودة/ مولودان/ مولودتان/ مولودون/ مولودنّ [مع احتمال صيغة المخاطب وصيغة المتكلم أيضا] في الصحراء، وكذلك الأمر مع "مازال" التي تحتمل إضافة كل الضمائر إليها، وكذلك الصفة "عطشان" التي تحتمل كل الصيغ ما بين المفرد والمثنى والجمع المذكر والمؤنث:

"وُلِدتُ في الصحراء، مازلتُ عطشى".

Georgene Nunn "Born in the desert, still thirsty."

وكما قلتُ أعلاه، هناك بعض المؤشرات التي يمكن الاسترشاد بها: اسم الكاتبة، استعمال the التي تستخدم للتعريف، والتعريف هنا يدل على أن المتكلم يعرف هذه الصحراء؛ وكذلك الاسترشاد بنوع الكتابة التي ينتمي إليها النص وما تفترضه من كتابة ذاتية بضمير المتكلم في العادة.

وقد توجد مؤشرات نصية تحيلنا إلى أن النص ليس مكتوبا بضمير المتكلم، الأمر الذي يعزز رؤيتنا أعلاه بأن هذه المذكرات تقترب من كونها نوعا أدبيا يمكن كتابته بجميع الضمائر النحوية، فالنص التالي يوجد فيه ضمير الغائب صراحة، ويجعنا لا نجد مشكلة في ترجمته:

"صرختْ قائلة: "ذئب!" لم يستمع أحدٌ".

Wolf! She cried. No one listened." May Lee"

فهو مروي بضمير الغائب عن لقطة من حياة شخصية غير شخصية الراوي.

د. جمال الجزيري

50 مذكّرة ست كلمات

-1-

"لم يهتم أحدٌ، ثمّ اهتموا، لماذا؟"

"Nobody cared, then they did. Why?" *Chuck Klosterman*

-2-

"وُلِدتُ في الصحراء، مازلتُ عطشى".

"Born in the desert, still thirsty." *Georgene Nunn*

-3-

"لا مستقبل، لا ماضي، لا ضياع".

"No future, no past. Not lost." *Matt Brensilver*

-4-

"مسئولة للغاية، أشتاقُ سرًّا للعفوية".

"Extremely responsible, secretly longed for spontaneity." *Sabra Jennings*

-5-

"أربعة عشر عاما، وقصتي مازالتْ مطويّةً".

"Fourteen years old, story still untold." *David Gidwani*

-6-

"صرختْ قائلة: "ذئب!" لم يستمع أحدٌ".

"Wolf! She cried. No one listened." *May Lee*

-7-

"مازلتُ أصنع القهوةَ لشخصين".

"I still make coffee for two." *Zak Nelson*

-8-

"ما كان ينبغي عليَّ أن أشتري ذلك الخاتم".

"Never should have bought that ring." *Paul Bellows*

-9-

"لن يقولَ القبرُ: "كان لديه تأمين على الصحة".

"Tombstone won't say "had health insurance."" *Dean Haspiel*

-10-

"أضعتُ زمنَ الحسرةِ، تجدّدتْ حياتُي".

"Wasted time regretted so life reinvented." *Vicky Oppus*

-11-

"يقول صديقي الأصمُّ: "أنتِ هادئةٌ جدًّا"."

"Says deaf boyfriend: you're too quiet." *Anna Jane Grossman*

-12-

"عمري 38 عاما وأشعر بأني 83".

"Alive 38 years, feels like 83." *Bryan Lowry*

-13-

"تبعتُ أرنبًا أبيضَ. صرتُ نعجةً سوداء".

"Followed white rabbit. Became black sheep." *Gabrielle Maconi*

-14-

"وُلدتُ حُرًّا، لكنني فقدتُ بلدي".

"Born free, but lost my country." *Ted O'Brien*

-15-

"اكتشفتُ أن الفراملَ تالفةٌ عند السرعة الزائدة".

"Bad brakes discovered at high speed." *Paul Schultz*

-16-

"رقصتُ في حقولٍ من الإمكاناتِ اللانهائيةِ".

"Danced in Fields of Infinite Possibilities." *Deepak Chopra*

-17-

"اسمٌ غريبٌ. عَارٌ شفَّافٌ. شُهرةٌ فوريّةٌ."

"Strange name. Transparent shame. Instant fame." *Bumble Ward*

-18-

"ميلادٌ. طفولةٌ. مُراهَقَةٌ، مُراهَقَةٌ، مُراهَقَةٌ، مراهَقَةٌ..."

"Birth, childhood, adolescence, adolescence, adolescence, adolescence . . ." *Jim Gladstone*

-19-

"لستُ جميلةً بما يكفي، ولذا أنا الآن عاطلةٌ".

"Not pretty enough so now unemployed." *Stacey Smith*

-20-

"اعتقدتُ أنني كنتُ شخصًا آخرَ".

"I thought I was someone else." *Tysa Goodrich*

-21-

"اتَّبعتُ القواعدَ، لا الأحلامَ. لن أتبعَها ثانيةً."

"Followed rules, not dreams. Never again." *Margaret Hellerstein*

-22-

"أتمنّى أن أعيشَ بعد حسراتي".

"I hope to outlive my regrets." *Bob Logan*

-23-

"زوجة ممتعة. أبناء طيّبون. أنا غنيٌّ."

"Sweet wife, good sons— I'm rich." *Roger Waggener*

-24-

"الحياةُ ذهبتْ للكلاب".

"Life has gone to the dogs." *Ted Rheingold*

-25-

"ماتَ أبي؛ جُنَّتْ أمي، وأنا أيضا".

"Dad died, mom crazy, me, too." *Moby*

-26-

"في عيد ميلادها، بدأتْ حياتي".

"On her birthday, my life began." *Lisa Parrack*

-27-

"التدوين سهل. الكتابة صعبة".

"Blogging is easy. Writing is hard." *Jennifer Shreve*

-28-

"فزتُ في القتال؛ خسرتُ الفتاةَ".

"Won the fight; lost the girl." *Jim O'Grady*

-29-

"التجاربُ التي تُشارفُ الموتَ مهارتي".

"Near death experiences are my forte." *Anna Mauser-Martinez*

-30-

"قالتْ: "لا يمكن أن يحدثَ خطأٌ".

"She said nothing could go wrong." *Derek Powazek*

-31-

"أخشى أن أصيرَ مثل أمّي".

"Afraid of becoming like my mother." *Jocelyn Pearce*

-32-

"ألتقطُ الصورَ الفوتوغرافية. أرى الحياة".

"I take photographs. I see life." *Daniel James*

-33-

"أنا لستُ أنتَ. أنا أنا. صدّقْني".

"It’s not you. It’s me. Honest." *Allison Glock*

-34-

"وجدتُ سعادة كبيرةً في التفاصيل التافهة".

"Found great happiness in insignificant details." *Alisdair McDiarmid*

-35-

"أمضيتُ حياتي بحثًا عن أناس ميِّتين".

"Spent life looking for dead people." *Melody Lassalle*

-36-

"كلُّ شخصٍ أحبَّني ماتَ".

"Everyone who loved me is dead." *Ellen Fanning*

-37-

"كان ذلك مُرْبِكًا. لذا لا تسألْ".

"It was embarrassing, so don't ask ." *Alex Lindquist*

-38-

"مازلتُ تائهةً على طريق لم يسلكه الكثيرون".

"Still lost on road less traveled." *Joe Quesada*

-39-

"قال: "داعا"، ومنذئذ لم يَخْرَسْ".

"Said goodbye, hasn't shut up since." *Michael Collins*

-40-

"كلُّ شيءٍ كان ممكنًا، لكنني كنتُ تعبانةً".

"Anything possible—but I was tired." *Cheryl Family*

-41-

"كلُّكُم في خيالي".

"You are all in my imagination." *Becky Weinberg*

-42-

"لا أستطيعُ أن أحميَني من نفسي".

"I couldn't protect me from myself." *Patrick Eleey*

-43-

"قرصانةٌ متطلِّعةٌ اكتشفتْ وهمَها. تبيعُ القواربَ".

"Aspiring lady pirate, disillusioned, sells boat." *Diana White*

-44-

"حياتي حادثةٌ جميلةٌ."

"My life is a beautiful accident." *J. D. Tenuta*

-45-

"أحمدُ الله أنني نجيتُ من فيتنام".

"Thank God I lived through Vietnam." *Captain John Irving*

-46-

"لم يلحظْني أحدٌ، لذا رسمتُ القطارات".

"Wasn't noticed so I painted trains." *Mare 139*

-47-

"الهروب: أفضلُ قرارٍ اتَّخذتُه".

"Running away: best decision I made." *Stephen Elliott*

-48-

"قلبي أصمُّ. رأسي خرساء".

"My heart is deaf, head dumb." *David Matthews*

-49-

"البنتُ التائهةُ منذ زمنٍ وجدوها مؤخَّرًا سليمةً".

"Long lost girl recently found, unharmed." *Tracy Bishop*

-50-

"أبعُدُ 3000 ميلٍ عن الحقيقة".

"3,000 miles away from the truth." *Michael Slenske*