مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الثانية

العدد 16، سبتمبر 2015

مجلة سنا الومضة القصصية

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

السنة الثانية

العدد 16، سبتمبر 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 16، سبتمبر 2015

الكاتب	العنوان	ص
د. جمال الجزيري	الومضة القصصية: المفهوم والإشكاليات	4
د. جمال الجزيري	نصوص حمدي عليوة القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	34
د. جمال الجزيري	نصوص أحمد عثمان القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	48
د. جمال الجزيري	التمثيل الفني والواقع ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا عند بسام جميدة	57
د. جمال الجزيري	قراءة في ومضة "أشواق" لكاظم عكر	65
د. جمال الجزيري	قراءة في ومضة "تجربة" لنسيم السعداوي	72
د. جمال الجزيري	أعداد مجلة سنا الومضة القصصية وروابط تحميلها	79

الومضة القصصية: المفهوم والإشكاليات

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

منعا لسوء الفهم، أو رغبة في الفهم، لنفترض أننا جميعا لا نفهم شيئا ولا نعرف شيئا، لنفترض تلاشي كل التصورات المسبقة، ولنبدأ سويا وكل بمفرده في محاولة الفهم والتعرف، وتعالوا نراجع كل خطواتنا، ونحن نضع في أذهاننا أن أي خطوة لأي أحد فينا خطوة لنا جميعا.

تعالوا ننظر فيما بين أيدينا من نصوص ونحاول أن نرسم لها صورة عامة نجتمع عليها إلى حين أن تظهر لنا ملامح جديدة كانت خافية عنا أو لم يسمح وقتنا الضيق لنا بأن نراها.

مجموعة سنا الومضة القصصية مجموعة أدبية، أليست كذلك؟ وهناك فرق بين النصوص الأدبية وغير الأدبية حتى لو كانت تُكتب عن نفس التجربة وحتى لو كانت

تتقاطع في استعمال نفس الأسلوب أحيانا. فالمؤرخ على سبيل المثال لا يقول إنه يكتب قصصا، وإنما يكتب كتابا تاريخيا، مع أن كتابته مليئة بالقصص. الأم عندما ترجع من العمل على سبيل المثال، تحكي ما حدث معها في العمل أو الشارع، ولا تقول إنها تحكي قصة، وإنما تنقل جانبا من حياتها. ولكل شيء من اسمه نصيب، خاصة عندما يرتبط هذا الاسم بالهوية.

والومضة القصصية ليست مجرد اسم، فهي تشير إلى نوع من أنواع الكتابة له من القص نصيب ومن الومض نصيب. وربما كان تأكيد المجموعة هنا على وضع صفة "قصصية" لكلمة "الومضة" تأكيدا على أن هناك أنواعا أخرى من أنواع الومضة، أيا كان اسمها: ومضة شعرية، ومضة صوفية، القصة الومضة، الخ.

وصِفة القصصية في الومضة هنا ليست شارحة لنفسها، فهي تقدم للناقد والكاتب على حد السواء مشكلة. فمن

أين تأتي هذه المشكلة؟ تكمن المشكلة في أنها ومضة وأنها قصصية. يعني في الاسم والصفة على حد السواء.

بالنسبة لكونها قصصية، هناك مشكلتان:

أولا، إذا كانت الومضة قصصية، فهي بالتأكيد لابد أن تشترك في السمات أو الصفات أو الملامح العامة مع القصص المتعارف عليها في الأدب: قصة قصيرة جدا، قصة قصيرة، رواية، ملحمة، الخ. وكل هذه الأنواع الفرعية تنتمي لنوع عام يشملها جميعا ويسمى جنس السرد (والجنس في لغة التصنيف أكبر من النوع، فهو مسمًّى عام تندرج تحته أنواع أو أجناس فرعية). ولذلك لابد أن نجد في الومضة السمات العامة الموجودة في الأنواع السردية الأخرى من حدث وشخصيات وأسلوب سرد وفقا لما هو متبع في الكتابة الأدبية.

مثلا:

قد يقول أي منا في موقف من مواقف حياته اليومية: جرى الرجل القبيح ليلحق بأتوبيس الشركة الجشعة".

فهذا القول عبارة عن حكي نعم، لكنه يمثل رأيا شخصيا لمن يقوله وهو يعرف الرجل ويعرف الشركة، وسيأخذ الناسُ/المستمعون كلامه على أنه يمثل وجهة نظره، فقد يرى البعض أن الرجل ليس قبيحا، وقد يرى البعض أن الشركة ليست جشعة.

وعندما نذكر ذلك في قصة، لابد أن نراجع هذه الجملة. فلو كانت القصة مروية بضمير المتكلم – أي أن الراوي شخصية في هذه القصة ويتكلم عن نفسه – سيعتبر القارئُ والناقد على حد السواء أن الراوي هنا يعبر عن وجهة نظر شخصية ولن يعتبر ما يقوله حقيقة مؤكَّدَة، لأن القارئ سيحكم على سلوك الراوي ذاته وسيعرف لماذا يقول الراوي هذا الكلام..

أما إذا كانت هذه القصة مروية بضمير الغائب – أي أن الراوي ليس شخصية في القصة ويتكلم عن شخصيات أخرى – فلا يحق له أن يصف الرجل بالقبيح ولا أن يصف الشركة بالجشع لسببين:

1- لأنه بذلك سيصادر على وجهة نظر القارئ، أي سيفرض عليه وجهة نظره دون أن يتركه يرى الشخصية على حقيقتها، فالأسلوب المتبع في السرد يتمثل في أن يرينا الراوي ماذا تفعل الشخصية، ونحن – كقراء – نحكم عليها بأنفسنا وستكون أحكامنا شخصية.

2- لأن السرد بضمير الغائب يعطي القارئ انطباعا بأنه أكثر موضوعية ومصداقية، وسيكون حكم الكاتب ممثِّلا لحكم كل القراء أو يفرض عليهم هذا الحكم، وسيرتكب خطأ فادحا يقع فيه الكثيرون، وهو خطأ التعميم المفرط، فليس كل البشر مثل بعضهم البعض، وما أراه أنا جيدا قد يراه شخص آخر سيئا، وهكذا. ولذلك، على الراوي الذي يكتب قصة

بضمير الغائب أن يقدم لنا ما تفعله الشخصية بالفعل دون أن يصدر عليها أو على سلوكها أحكامه الخاصة.

ثانيا (ونستكمل هنا السبب الثاني في أن وصف الومضة بأنها ومضة قصصية يُعتَبَر مشكلة)، فمجرد الكلام عن شيء اسمه "الومضة القصصية" يعني أن هذا الشيء أو هذه الومضة مختلفة عن الأنواع الأخرى التي تنتمي لجنس السرد، وإلا كانت لسنا لنا حاجة إليها. فمعنى أن هناك شيئا جديدا يعني أن هذا الشيء الجديد ضروري ومختلف عن الأشياء/الأنواع الموجودة لدينا.

وهنا تكمن المشكلة الكبرى، لأن هذا "النوع الجديد" لابد أن يكون مختلفا ولازما: أي لابد أن تكون هناك سمة تميزه عن الأنواع الأخرى بوجه عام وعن النوع الأقرب إليه بوجه خاص. وهذا النوع الأقرب إليه هو القصة القصيرة جدا.

ومن الملاحظ أن معظم الكتاب مازالوا لا يستطيعون التمييز حتى الآن بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا. فهذان النوعان يشتركان في القصر وفي التكثيف وفي الاكتفاء بالحد الأدنى من السرد وفي وجود عدد قليل من الشخصيات: قد تكون شخصية واحدة أو شخصيتين، وفي وجود مكان وزمان للحدث سواء أكان التعبير عن هذا الزمان وهذا المكان تعبيرا صريحا أم تعبيرا ضمنيا، وفي استعمال المنظور السردي وفي وجود صوت راوٍ يقوم بسرد القصة سواء أكان هذا الراوي مشاركا في الحدث أم غير مشارك.

وسأتناول هنا الومضة القصصية للوقوف على سماتها الفنية من جهة كونها ومضة قصصية وعلى الفروق بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، نظرا لأن الجانب التنظيري الذي يسعى للوقوف على الفروق بين هذين النوعين الفرعيين من السرد مازال في بداياته.

ولن أستند هنا إلى دراسات نظرية سابقة منقولة في الغالب عن طريق الترجمة أو الشرح عن دراسات نظرية أو تطبيقية غربية، لإيماني بأن كل ثقافة تنتج أدبا له خصوصية ثقافية ولغوية وفنية، وما يسري على نصوص نشأت في ثقافة ما لا يسري بالضرورة على نصوص نشأت في ثقافة أخرى حتى لو انتمت كل هذه النصوص لنفس النوع الأدبي.

ففكرة النوع الأدبي فكرة عامة أو مصطلح شامل لا ينفي وجود اختلافات جوهرية بين الثقافات المختلفة في تمثّل هذا النوع أو ذاك، إذ أن التراث السردي هنا على سبيل المثال يختلف من ثقافة لأخرى.

وعلينا أن نضيف إلى ذلك اختلاف اللغة وجمالياتها وتركيباتها وما ينشأ عن هذه الاختلافات البنائية من اختلاف في الرؤية والأداة والمنظور، واختلاف رؤية العالَم لدى الثقافات واللغات المختلفة، واختلاف النظرة لمفهوم الأدب ذاته، واختلاف منطلقات التجارب السردية من بيئة ثقافية لبيئة أخرى، وما إلى ذلك من تجليات.

كشفت المناقشات والتعليقات السابقة التي أجريناها في مجموعة سنا الومضة القصصية والمقالات والدراسات التي نشرناها في مجلة سنا الومضة القصصية الإلكترونية عن عدة ملامح عامة للومضة القصصية تميزها عن الأنواع السردية الفرعية الأخرى وتربطها بها في آن.

وأقصد بالربط هنا أن الومضة القصصية ليست نبتا مغروسا في الفراغ، فهي فن من فنون القص والسرد وتنتمي نوعيا لهذا الفن، فهي بنت القصة القصيرة جدا، **وبها نجد العناصر الأساسية لأي نص قصصي:**

ففيها شخصية أو شخصيات (في الغالب شخصية رئيسية وشخصية مساعدة، وقد تكون الشخصيتان رئيسيتين)، ولهذه الشخصية سماتها التي تجعلها مجسَّدة من لحم ودم أمامنا، وليست تجريدا أو تمثيلا لفكرة عامة، فالسرد هنا غاية في حد ذاته أو عنصر أساسي من عناصر النص، وليس مجرد وسيلة لإبراز فكرة، أو إكساب هذه الفكرة ثوبا قصصيا يمكن خلعه بسهولة.

كما أن هذه الشخصية توجد في سياق إنساني محدد تتفاعل معه ومن خلال هذا التفاعل تبرز سماتها، وهذا السياق الإنساني عبارة عن موقف أو حدث أو على الأقل افتراض وجود حدث لا يظهر بشكل مباشر في النص، وإنما تقوم الشخصية باستحضاره وإبراز موقفها منه أو رؤيتها له.

وهذا الموقف موقف شخصي في الأساس، ولا أقصد بالشخصي هنا أن ما يتم سرده في النص عبارة عن حادثة فردية، وإنما أقصد أن هذه الشخصية عبارة عن إنسان من لحم ودم ويقوم بتسليط الضوء على جانب دال ومهم ولافت من حياته بحيث نرى جانبا من إنسانية هذا الشخص، سواء أكان هذا الجانب إيجابيا أم سلبيا. والبشر يشتركون في العديد من السمات والمواقف ويتميزون عن بعضهم البعض في طريقة التعامل مع هذه المواقف بناء على التكوين الشخصي والاجتماعي والنفسي والفكري والرؤيوي والوجداني، الخ، لكل منهم.

كما أن الومضة القصصية تتبع أسلوبا من أساليب السرد التي تشترك فيها كل الأنواع السردية: فعلى مستوى الصوت (من الذي يتكلم في الومضة؟)، هناك الضمائر المفردة في الغالب: المتكلم والمخاطب والغائب، وكلها صالحة للكتابة بها.

ولا يُفضَّل بوجه عام استعمال ضمائر الجمع إلا إذا كانت صفة الجماعة أو سماتها غالبة على الشخصية: أي إذا كانت هذه الشخصية يتم تصويرها على أنها جزء من جماعة أكبر ولهذه الجماعة أثر كبير على حياتها قد يؤدي إلى إلغاء فرديتها؛ لأن صيغة الجمع تلغي التفرد أو الفردية التي تقترن بمفهوم الشخصية السردية، وتحوّل النص إلى ما يشبه التعليق أو الإدانة أو الحكمة أو النمطية أو العنصرية أو القولبة، وما إلى ذلك مما يقترن بالتعميم وينفي الفروق الفردية بين الأفراد الذين ينتمون لهذه الجماعة أو تلك.

وعلى مستوى الزمن المستعمل في السرد، تصلح جميع الأزمنة – المضارع والماضي والمستقبل – لسرد

النص بها، مع الأخذ في الاعتبار بالاختلافات الجمالية التي تنتج عن استعمال كل زمن منها.

فالزمن المضارع، على سبيل المثال، قرين اللحظة، وفيه يتطابق زمن السرد مع زمن الحدث، ولا نجد تفاوتا في المنظور السردي بين ما كان وبين رؤيتنا اللاحقة له، لأن رؤيتنا تتشكل أثناء حدوث الحدث ذاته.

أما الزمن الماضي، ففيه فاصل زمني بين زمن الحدث الذي انتهى في فترة ماضية وزمن السرد اللاحق على انتهاء هذا الحدث، وما قد يفرضه هذا التفاوت من تفاوت في المنظور السردي: على سبيل المثال، إذا شعرت بأنني أريد أن أروي شيئا من حياتي في طفولتي مثلا، هل أرويه كما كنتُ أنظر له عندما كنتُ طفلا؟ أم أرويه بعيوني الآن وأنظر له نظرة بَعدية: أي نظرة ترى فيه ما لم يستطع الطفل أن يراه آنذاك أو تقوم بتقييمه الآن من منظور الشخصية/الراوي في الوقت الحاضر بعد انتهاء فترة طفولته بسنوات؟

وبالنسبة لزمن المستقبل، فهو يتم استعماله في السرد، ولكن بدرجة أقل من استعمال الزمنين الآخرين. وهو زمن يفترض نوعا من التوقُّع، سواء أكان هذا التوقع مبنيا على خبرة سابقة أم على استشراف للمستقبل. وأقصد بالتوقع المبني على خبرة سابقة أن الراوي الذي يكون مشاركا في الحدث أو صانعا له من خلال استعمال ضمير المتكلم المفرد (وقد يقرن هذا الضمير بضمير المخاطب) يقوم باستحضار تجربة مر بها من قبل ويكشفها أمام نفسه بأن يعيد صياغتها في زمن المستقبل لتدبرها أو محاولة فهمها أو لجعلها مثالا للقارئ قد يحتذي به أو يحذر منه.

وهنا في الغالب تنقسم شخصية الراوي إلى شخصيتين: شخصية تستعمل ضمير المتكلم بالإشارة لنفسها، وشخصية تحوّل الذات إلى آخر ويتم الإشارة إليها بضمير المخاطب أو حتى الغائب. على سبيل المثال:

ستذهب إلى هناك. لن تجد أحدا. فقط ستحس ببعض النبضات الخافتة وستجد بعض فوارغ الرصاص.

في هذا النص، يخاطب الراوي الذي يتكلم بضمير متكلم ضمني وجود شخصية أخرى، سواء أكانت هذه الشخصية هو شخصيته ذاته وقد انفصلت عنه أو بالأحرى قام هو بإخراجها من داخله وتشكيلها في شكل شخصية أخرى لها وجودها المتحقق خارجه، أم كانت شخصية أخرى يعرفها جيدا وقد أحضرها من عالمه الشخصي وشكَّلها أمامنا في النص السردي. وهو يستعمل منظورا خارجيا ومنظورا داخليا: نرى المنظور الخارجي في الجملتين الأولى والثانية ونرى المنظور الداخلي في الجملة الثالثة والأخيرة.

وفي حالة ما إذا كانت هذه الشخصية المخاطبة هي شخصية الراوي ذاته، فإن الراوي إما أنه يستحضر حدثا ماضيا ويقوم بنقله من خلال صيغة المستقبل وكأنه يؤكد لنفسه أن ما ضاع ضاع للأبد أو أنه يواسي نفسه، أو أنه يدرك أبعاد المكان الذي يدور فيه الحدث ويتوقع حدوثه بهذه الكيفية بناء على هذا الإدراك.

وتشترك الومضة القصصية أيضا مع الأنواع السردية الأخرى في وجود منظور سردي يتم سرد الحدث من خلاله. والمنظور السردي خاص بالسؤال: بعين مَنْ نرى الحدثَ؟ وكثيرا ما يخلط الكُتَّاب بين عيونهم الشخصية وعيون الشخصيات. سأشرح مفهوم المنظور السردي أولا، ثم أعود إلى هذه القضية.

المتاح أمام أي راوٍ أن يرى الشخصية إما من الخارج أو من الداخل أو من الخارج والداخل معا.

عندما يرى الراوي الشخصية من الخارج، يُسمى المنظور الذي يستعمله منظورا خارجيا: ومن خلاله ينقل لنا ما تفعله الشخصية أو تقوله وقد ينقل لنا جزءا من بيئتها له دلالة بالنسبة للشخصية أو أثر في تشكيل النص ككل، وقد ينقل لنا تفاصيل دالة من مظهر الشخصية الخارجي كتعبيرات الوجه ولغة الجسد بوجه عام والمظهر العام للشخصية وما إلى ذلك.

أما المنظور الداخلي، فيعني أن ينقل الراوي ما يدور داخل الشخصية. وهذا الداخل ينقسم بوجه عام إلى قسمين: قسم يتعلق بالشخصية ذاتها من أفكار ومشاعر وانفعالات وصراعات، الخ؛ وقسم يتعلق بنظرة الشخصية للشخصيات الأخرى في حياتها وللعالَم المحيط بها.

أما المنظور المختلط، فيتمثل في قيام الراوي بالجمع ما بين المنظورين الداخلي والخارجي أو التناوب أو المراوحة بينهما حسب السياق.

وهنا نعود إلى خلط بعض الكتَّاب بين عيونهم وعيون الشخصيات. الراوي غير المشارك ليست له سوى عين تنقل ما يقع في نطاق رؤيتها واقعا أو تخيُّلا، ولذلك لا يحق لهذا الراوي أن يُقيِّم سلوك الشخصية أو يُصدر أحكاما عليها أو يدينها أو يستحسنها. فالسرد في الومضة القصصية وفي الأنواع السردية الفرعية الأخرى يتمثَّل – كما وصفته من قبل في مقالة منشورة في مجلة سنا الومضة وفي عنوان مجموعة من مجموعات ومضاتي القصصية – في "أن

تُغمضَ عينيكَ لترى": أي أن تتحرر من ذاتك وتخرج من عالمك من خلال إغماض عينيك وتترك عينك الداخلية لترى الشخصية على حقيقتها وتنقلها لنا كما هي: كيف تتصرف؟ ماذا تفعل؟ بمَ تحس؟ بمَ تفكّر؟ ما مظهرها الخارجي؟ ما سمات العالم الذي تعيش فيه؟ (ولا يتم ذكر هذا المظهر أو هذه السمات إلا لتأطير الحدث أو إذا كان هذا المظهر وهذه السمات ذات دلالة بالنسبة للشخصية وحياتها وكانت تضيفُ بُعدا إضافيا للنص حتى نرى الشخصية في سياق عالمها الأكبر.)

ولكنّ بعض الكتَّاب في النصوص القصصية المروية بضمير الغائب دائما (وكأنهم يتنصلون من الشخصية عن الكلام عنها بصيغة الغائب) يقومون بتقييم الشخصية وسلوكها ويصدرون أحكاما أخلاقية أو أحكامَ قيمةٍ عليها، وكأنهم نصَّبوا أنفسهم رواة أوصياءَ على الشخصية وأفعالها.

وقد ينظر القارئ نظرة مختلفة للشخصية فيجد أن حكم الراوي حكمٌ جائر وفي غير محله لأنه استند إلى

مجموعة قِيم – سلبية أو إيجابية – ليس بالضرورة أن يشاركه إياها القارئُ، ووصفتُ ذلك في عدة مقالات منشورة من قبل في مجلة سنا الومضة القصصية بأن هذا نوع من الاستبداد السردي يقوم فيه الراوي بالوقوف على شط الحياة الواردة في النص ويتهيَّب الالتحام بالشخصية ويخشى وجهة نظرها المختلفة في الغالب عن وجهة نظره ورؤيته للحياة.

وهذا الوقوف على الشط يبعده عن التجربة وعن شخصياتها، ويجعله ينظر لنفسه على أنه طاهر متطهِّر لا يأتيه الباطل من أي اتجاه، ويرى في الشخصية نوعا من الدنس أو الخطيئة، وبذلك ينعزل وينغلق على نفسه بعيدا عن عالم السرد الرحب.

فالسرد يقوم في الأساس على أن تجعل نفسك في موضع الشخصية وتجعل هذه الشخصية من لحم ودم، بحيث إذا قرأ القارئ النصَّ أحس بصدق التمثيل السردي أو الفني وبأن هذه الشخصية وطريقتها في التفكير والتصرف موجودة في واقعنا المُعَاش، سواء أكان هذا العيش على مستوى الواقع

الملموس أم على مستوى الواقع الداخلي أو المتخيَّل أو الافتراضي.

قد يقول قائل: تحدثتَ عن أشياء توجد في كل أنواع السرد: في الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا والقصة القصيرة والرواية والملحمة والسرد المسرحي (الإرشادات المسرحية) والسرد السينمائي (عندما يكون هناك راوٍ في الفيلم، أو زوايا الكاميرا بوجه عام)، فما الجديد الذي تقدمه هنا؟

وأقول: أكدتُ على كل ذلك للتأكيد على أن الومضة القصصية ليست وليدة اليوم وليست منقطعة عن فنون السرد الأخرى، وإنما هي فن اضطرنا معدَّلُ تسارعِ حياتنا المعاصرة وحاجة القراء إلى نصوص سردية أصيلة تشبعهم فنيا في وقت قصير جدا إلى الإقبال على كتابة الومضة القصصية والإكثار منها، فالكثيرون من القراء لا يجدون يوميا وقتا – ولو نصف ساعة – لقراءة نص طويل نسبيا،

ولذلك هم في حاجة إلى تحقيق متعتهم القصصية في الوقت القصير جدا المتاح لديهم.

توصَّلنا من تجربتنا في مجموعة سنا الومضة القصصية (من التعليقات على النصوص ومناقشاتها، من الورشة النقدية التي تم عقدها أسبوعيا لأكثر من شهرين في النصف الأول من عام 2014، من المقالات والدراسات التي تم نشرها في مجلة سنا الومضة القصصية الإلكترونية) إلى أن النص لابد أن يكون مستقلا عن عنوانه: بمعنى أن يكتب الكاتب ومضته أولا ويطرح على نفسه الأسئلة التالية:

هل هذه الومضة بها ترابط على مستوى المضمون، بحيث لا يكون الحدث متفسخا، وتكون كل عناصره تصب في اتجاه الأثر الإجمالي الذي يحققه النص؟

هل هذه الومضة متماسكة على مستوى اللغة وتركيباتها النحوية، بحيث تكون علامات الترقيم غير مفتعلة وتكون أدوات الربط في مكانها الصحيح، وتكون حروف

الجر موظفة جيدا، وتكون العلاقات النحوية بين مكونات الجملة وبين الجمل وبعضها البعض واضحة؟

هل الومضة مكتملة في حد ذاتها ومستقلة عن شخصية الكاتب، بحيث لا يحتاج القارئ للكاتب لكي يشرح له المقصود بهذا أو بذاك بحيث يصير للومضة حياتها المستقلة بعيدا عن كاتبها: أي أن تكون قابلة للحياة والبقاء في المستقبل ليقرأها أي قارئ بعيدا عن شخصية كاتبها، وبعيدا عما كان يدور في ذهنه أثناء كتابتها، وبعيدا عن الملابسات التاريخية والظرفية التي كانت موجودة في فترة كتابتها حتى لو كانت هذه الومضة متأثرة بهذه الظروف والملابسات ومتأثرة بحياة الكاتب؟

هل يستطيع القارئ أن يشكِّل صورة متكاملة عن العالم الذي يدور في أرجائه الحدثُ الوارد في هذه الومضة؟

هل هذه الومضة قابلة لأن يتم تأويلها تأويلا واحدا على الأقل، ويكون هذا التأويل مقبولا ومعقولا ونابعا مما هو

موجود في نص الومضة ذاته بعيدا عن وصاية الكاتب عليها؟

هل أوفى الكاتبُ الشخصية حقها وتركها تتصرف وفقا لطبيعتها وللموقف الموجودة فيه دون أن يفرض عليها شخصيته أو آراءه أو تقييماته؟

وإذا كانت الومضة مروية بضمير الغائب، هل سيتغير شيء في جوهرها إذا تم تحويل هذا الضمير إلى ضمير المتكلم؟ هل سيشعر القارئ بأن هناك شيئا غريبا حدث بعد هذا التحويل؟ فإذا حدث خلل أو غاب المنطق بعد هذا التحويل، فلابد أن هناك خللا في المنظور السردي لا يتناسب مع منظور الشخصية ولابد أن الراوي فرض نفسه على منظور الشخصية.

هل نهاية الومضة متناسقة مع ما ورد في النص قبلها؟ وإذا كانت غير متناسقة أو غير متوقعة أو غير واردة، هل يوجد في النص من قبل ما يبررها؟

هل الأثر الإجمالي للومضة أكبر من الآثار الإجمالية لمجموع أجزائها؟ هل هناك فجوات أو نَقَلات بين الجمل المُكَوِّنة منها الومضة أو بين أجزاء هذه الجمل يمكن استشفاف مضمونها من خلال الإيحاء والإضمار والحذف الدال والإحالة والإشارات الضمنية، الخ؟

هل الحدث الوارد في الومضة لحظة دالة يمكن استشفاف امتداد لها في الماضي قبل البداية الفعلية للنص بحيث تحيلنا هذه اللحظة إلى لحظات أخرى سابقة أو لاحقة في حياة الشخصية، وشاء المؤلف أن يُبرز هذه اللحظة بالذات وأن تظل هناك علاقات بينها وبين لحظات أخرى في حياة الشخصية بأن تكمن هذه اللحظات الأخرى في خلفية المشهد القصصي؟

وسأركز في الصفحات التالية على السمات المميزة للومضة القصصية، وسأبدأ بإلقاء ضوء سريع على المصطلح ذاته. منذ بداية الألفية الثالثة تقريبا.

ويمكننا أن ننظر إلى القصة بوجه عام على أنها مكونة من أجيال ثلاثة حتى الآن: القصة القصيرة (وتمثّل الجيل الأول، وهو جيل يرتبط بعلاقة نسب وقرابة مع الرواية)، والقصة القصيرة جدا (وتمثّل الجيل الثاني)، والومضة القصصية (وتمثّل الجيل الثالث والأخير، ولا ترتبط بصلة قرابة بما يُطلق عليه القصة الومضة، لأن الأخيرة لا تنتمي لفن السرد كما يؤكد الداعون لها، وإنما تستخدم ثوب القصة لإبراز الحكمة أو المفارقة أو الدهشة، وما إلى ذلك من سمات يؤكد عليها هؤلاء الداعون إليها).

والفرق بين الأنواع الثلاثة من القصص التي تنتمي لفن السرد فرق في الحجم وفي التفاصيل وفي المدى الزمني. وبالرغم من أن معيار الحجم ليس معيارا فنيا دقيقا أو حاسما، يمكننا القول مبدئيا إن هناك تدرجا في الحجم نحو الصغر بداية من القصة القصيرة مرورا بالقصة القصيرة جدا ووصولا إلى الومضة القصصية.

ولكننا لابد أن نربط هذا الحجم بنسبة التفاصيل الموجود في نص القصة حتى يتضح انتمائها لأي نوع من الأنواع الثلاثة. فالومضة القصصية تكتفي بالحد الأدنى من التفاصيل (وسنرجع لهذه النقطة عندما نتناول المدى الزمني)، والقصة القصيرة جدا تكتفي بالتفاصيل اللازمة لإبراز جميع أو معظم جوانب الموقف الذي يركز عليه الراوي، وغالبا ما يكون هذا الموقف موقفا واحدا ويركز الراوي على صبه في زاوية معينة لإبراز الدلالة التي يريد إبرازها: أو فلنقلْ: القصة القصيرة جدا إبراز خاص لموقف واحد من زاوية محددة، وغالبا ما تتراوح كلماتها بين 15 كلمة و100 كلمة على الأكثر. أما القصة القصيرة فقد تتناول موقفا بكل تفاصيله وبنفَسٍ طويل نسبيا في السرد وقد تجمع بين أكثر من موقف مرتبطين ببعضهم البعض في سياق واحد وتوجد فيه شخصية واحدة رئيسية في الغالب.

ونصل الآن إلى المدى الزمني الذي يُعتبر المعيار الأساسي للتمييز بين هذه الأنواع القصصية.

تركز الومضة القصصية على لحظة زمنية واحدة في حياة الشخصية (إذا كانت الومضة مروية بضمير الغائب) أو في حياة الراوي (إذا كانت الومضة مروية بضمير المتكلم) أو في حياة الراوي أو المروي عليه أو كليهما معا (إذا كانت الومضة تجمع ما بين ضميري المتكلِّم والمخاطَب).

وهذه اللحظة يتم تقديم ضوئها الكاشف فقط، وبالتفاصيل اللازمة لإبراز هذه اللحظة الفارقة في حياة الشخصية، وتعتمد على الإيحاء والإضمار والإحالة أكثر من اعتمادها على التصريح أو الكشف عن التفاصيل التي يمكن للقارئ أن يستنبطها أثناء عملية القراءة، سواء أكانت هذه الومضة القصصية تتخذ شكل السرد الصريح أم السرد الضمني من خلال اعتماد الومضة على الحوار فقط، أو على الحوار والسرد معا. أما في حالة الومضة البصرية، فهي لا

تعتمد على الزمن كبنية للتسلسل، وإنما تعتمد على التجاور المكاني للوحدات المكوّنة للحدث.

المعيار الزمني (لحظة واحدة/عدة لحظات) هو المعيار الأساسي للتمييز بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا. ومعيار الحجم أو عدد الكلمات ليس معيارا دقيقا، فالمدى الزمني للتجربة التي يتم إيرادها في النص هو الفيصل في التمييز بينهما

انظر إلى الحدث الوارد في نصك/ومضتك:

إذا كان يمكن تصويره بكاميرا فوتوغرافية من خلال لقطة واحدة أو كان ضوء الفلاش كافيا لإبراز الحدث فيها كاملا، سيكون النص ومضة قصصية

أما إذا كان لابد من استعمال كاميرا فيديو لتصويره أو تصويره بكاميرا فوتوغرافية من خلال عدة لقطات/فلاشات، سيكون النص قصة قصيرة جدا

لابد أن يكون الحدث الوارد في الومضة القصصية قابلا لأن يتم تقديمه بصريا في لوحة واحدة أم من خلال لقطة واحدة يكشف عنها ضوء الفلاش لكاميرا فوتوغرافية. وأظن أن اللوحة التشكيلية الواحدة أقرب للواقع وأكثر تعبيرا، ويتم التلاعب فنيا بخلفية اللوحة وواجهتها لإثراء الجانب السردي.

وهذا التلاعب أو التوظيف السردي يعتمد على تقديم اللحظة في جملة أساسية أو أكثر يتم تسليط الضوء على تركيبيا، ويمكن أن تأتي لحظة أو حتى لحظات أخرى في خلفية المشهد من خلال ما أطلق عليه الإِتْبَاع التركيبي أو الإسناد التركيبي أو الإخضاع التركيبي بأن يتكون التركيب من شقين: شق أساسي وهو الذي يمثل اللحظة التي يتم تسليط الضوء عليها ولحظة أو لحظات أخرى تأتي في خلفية التركيب وخلفية النص لتلقي ضوء كاشفا يثري اللحظة البارزة.

ويمكن أن يتحقق ذلك أيضا من خلال استغلال الفجوات في النص بحيث توحي هذه الفجوات – من خلال الصياغة الذكية للنص – بما هو غائب أو محذوف أو مضمر، وهي فجوات تُكسب النص أبعادا إضافية في الإيراد الضمني وفي التأويل، وكأن هذه الفجوات آثار تدل على ما هو غائب دون أن تذكره صراحة.

الومضة القصصية عبارة عن سرد، والسرد يفترض وجود حركة، والحركة لا يمكن التعبير عنها من خلال أفعال تدل على الكينونة أو السكون. ففي هذه الحالة ستكون الومضة **ومضة شعرية في الغالب أو خاطرة فنية**، فما يميز السرد هو الحركة الفعلية أم المفترضة، وتكون هذه الحركة في الأساس من خلال أفعال تدل على الانتقال من طور لآخر، من حالة لأخرى، من درجة من درجات الوعي لدرجة أخرى، الخ. ولذلك علينا أن نسأل أنفسنا عند كتابة الومضة: هل هذا النص يمثل حالة ساكنة أم حالة في تبدل وتحول وانتقال؟ هل يمثل هذا النص انطباعا أو رأيا أو فكرة

أم ينقل لنا فعلا أو حدثا؟ فلابد أن تجسد الومضة حدثا ما، حتى لو كان هذا الحدث حاضرا في خلفية الومضة وتقدم واجهةُ الومضة دلالته بالنسبة للشخصية أو نظرتها إليه.

نصوص حمدي عليوة القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة بعض النصوص القصصية للكاتب المصري حمدي عليوة من زاوية كونها ومضات قصصية أم قصصا قصيرة جدا. وكل النصوص تم نشرها على مجموعة سنا الومضة القصصية في شهر أغسطس 2015.

تختلط الومضة القصصية بالقصة القصيرة جدا لدى معظم كُتَّاب الومضة القصصية، إذ أن الجهد النقدي التنظيري الذي تم بذله حتى الآن ليس كافيا للتمييز بينهما. ومن خلال عدة مقالات ودراسات كتبتها عن نصوص العديد من أعضاء مجموعة سنا الومضة القصصية، توصَّلتُ إلى

أن السمة الرئيسية التي تفصل ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا تتمثل في المدى الزمني لكل منهما:

فالومضة القصصية قصة اللحظة الواحدة، فلا يستغرق الحدث فيها سوى لحظة واحدة، وهي في الغالب لحظة مميزة مقتطعة من حدث أكبر أو من حياة الشخصية، فيقوم الراوي بتسليط الضوء على هذه اللحظة الفارقة في حياته إذا كان يستعمل ضمير المتكلم في السرد أو على لحظة فارقة في حياة الشخصية إذا كان يستعمل ضمير الغائب في السرد، أو على لحظة فارقة في علاقته بالمخاطب أو في حياته الشخصية أو في حياة المخاطب إذا كان يجمع ما بين ضميري المتكلم والمخاطب في السرد، هذا إذا كان الراوي يستعمل الزمن الماضي أو الزمن المضارع في السرد.

أما بالنسبة لاستعمال الزمن المستقبل في السرد، فهذا موضوع آخر يستحق دراسة منفصلة لبيان ما إذا كان زمن المستقبل ومنا حقيقيا أم افتراضيا: وأقصد بالزمن المستقبل الافتراضي أن الراوي يكثف لحظة أو لحظات ماضية

وينقلها بصيغة المستقبل وكأنه متأكد من أن الحدث الماضي – إذا تكرر – سيحدث على نفس الوتيرة على سبيل المثال، أو أنه ينقل لنا خلاصة تجربته السابقة في سياق معين بصيغة المستقبل وكأن ما مضى اكتسب صفة الثبات فيما يتعلق بالشخصيات المرتبطة به وفيما يتعلق بالمكان الذي تدور فيه الأحداث.

وقد يكون استعمال المستقبل مقترن بمعرفة الراوي بسمات المكان الذي سيدور فيه الحدث الذي يفرض نفسه على سلوك الشخصيات وردود أفعالها واستجابتها تجاه مؤثرات معينة أو نحو أشخاص بأعينهم.

ونستثني من الحدث اللحظي الومضة القصصية البصرية التي تستعيض عن التسلسل في الزمن بالتجاور المكاني، فهذا النوع من الومضات له طبيعة خاصة تستلهم الفنون التشكيلية والسينما ويتخذ فيها الزمان بعدا مكانيا والمكانُ بُعدا زمانيا، ويستحق هذا النوع دراسة منفصلة أيضا.

وسأقصر تناولي هنا على النصوص القصصية الصريحة: أي الومضات التي تستعمل السرد المعتاد من خلال تسلسل الحدث أو الحركة في الزمان وبناء على وجود منظور سردي وشخصيات واضحة المعالم وعنوان للنص مستقل عن النص ذاته ويمكن استيعاب النص بمعزل عن العنوان.

في نص "شيخوخة":

رغم كل ما كدست من حب أدهش الناس؛ أفتح خزائني فأجدها خاوية.

يسلط الراوي المشارك الضوء على لحظة الاكتشاف في حياته، وهي لحظة متأخرة إلى حد ما، فتتمثل بؤرة النص في الجملة الوحيدة الأساسية التي تأتي في نهاية النص: أفتح خزائني فأجدها خاوية. وبالرغم من وضوح المعنى الظاهري لهذه الجملة، تحتاج إلى القرينة الواردة في "شبه الجملة" السابقة حتى نستوعب معنى الخواء ونستوعب معنى

الخزائن (وهنا يمكننا أن نتساءل عن سبب ورود كلمة "خزائن" بصيغة الجمع! ونتساءل أيضا عن سبب إيراد الفاصلة المنقوطة: فالفاصلة المنقوطة تفصل بين جملتين بينهما علاقة سببية، وهي تَرِد هنا داخل الجملة الواحدة، فما قبلها ليس جملة مستقلة يمكن فهمها بمفردها، فإذا توقفنا عندها لن يتحقق معنى مكتمل، ولذلك وصفتها بـ "شبه الجملة" أعلاه لأنها جملة غير مستقلة، أو هي جملة تابعة يتوقف معناها على معنى الجملة الرئيسية التالية).

والجملة التابعة أو شبه الجملة التي تأتي في بداية النص عبارة عن فلاش باك أو رجوع للوراء في الزمن لا يتنافى مع كون الومضة تركز على لحظة واحدة، فهي لا تتصدر واجهة الومضة وإنما تظل في خلفيتها وتظل اللحظة الحاضرة الوارد في زمن المضارع في الواجهة. وتقدم لنا معلومات خلفية تساعدنا في فهم اللحظة الحاضرة. ونجد فيها الفعل "كدَّستُ" الذي يتناسب مع "خزائني" في الجملة الأساسية، وهذا التكديس يتعلق بالحب. وهنا نتوقف عن

عبارة "أدهش الناس" التي تجيء في محل نعت لهذا الحب: من الواضح أن هؤلاء الناس هم المستقبلون لهذا الحب، فهل جزاء الحبِّ الخواءُ؟ أم أن التكديس يدل هنا على أنانية الراوي المتمثلة في تكديس الحب لنفسه؟ وإذا كان الأمر كذلك، تصير كلمة "رغم" زائدة لأنه لا يوجد تناقض أو تباين بين حب المرء الزائد لنفسه وانصراف قلوب الناس عنه. يبدو أن هناك عدم اتساق في المفاهيم الواردة في الومضة، وأقصد بالاتساق ضرورة ترابط المفاهيم أو العلاقات الدلالية بين مكونات النص بحيث لا يناقض بعضها البعض إلا لضرورة ولسبب. وربما يساعدنا عنوان الومضة في إلقاء الضوء على ذلك: الشيخوخة الواردة في العنوان تدل على أن لحظة فتح الخزائن واكتشاف خوائها مرتبطة بنهاية فترة زمنية مقترنة بالعطاء/الحب (وهنا قد لا يهم ما إذا كان الراوي هو الذي يعطي أو يأخذ هذا الحب). وتعقد الومضة علاقة تباين أو تناقض بين بين هذه النهاية المأساوية وبين المقدمات التي لا تستوجب هذه النهاية، هذا إذا اعتبرنا

كلمة "رغم" كلمة لازمة هنا. لكن مفهم التكديس في اللغة العربية يرتبط في الأساس بتكديس المال المنبعث من البخل الشديد، وتنقل دلالة التكديس من هذا الحقل الدلالي المادي إلى الحق المعنوي المرتبط بالمشاعر، وبالتالي يكون تكديس الحب مرتبط هنا بالبخل به على الناس، وتتحول دهشة الناس إلى علامة لم يلتفت إليها الراوي في السابق، فهي دهشة من بخله على نفسه لأن الحب لا يعيش في جو الأنانية ولا جو البخل، وإنما يقوم على العطاء والانتشار كي يكون له مردود في لحظته وفي لحظات لاحقة. والشيخوخة الواردة في العنوان – ولا يوجد ما يؤازرها أو يدل عليها في النص – من هذه اللحظات اللاحقة.

وسأنتقل الآن إلى نص آخر لحمدي عليوة، وهو نص "ذكرى":

على شاطئ حياته غمرته موجة سعادة، لم يدرك إلا بعد مرورها.

هذا النص فيه نظر، فهو بشكله الظاهري الحالي عبارة عن قصة قصيرة جدا، لأن صياغته تدل على تعاقب الزمن، وإن كان النص مرويا من منظور الحاضر أو منظور لاحق على الحدث الوارد في الجملة الأولى. وتوجد هنا لحظة فارقة، وه عدم إدراك الشخصية لسعادتها السابقة إلا بعد فوات الأوان. ولكن صياغة النص تجعل هذه اللحظة مجرد حلقة أخيرة في حدث ممتد: فالحدث الماضي والإدراك الحالي يتصدران المشهد ولا يأتي الحدث السابق تابعا للحظة الحاضرة. لو كان الراوي استخدم مثلا بنية ومضة الاسم الموصول، لكان النص صار ومضة قصصية بامتياز: موجة السعادة التي غمرته على شاطئ حياته لم يدركها إلا بعد مرورها. ففي هذه الحالة سترجع اللحظة السابقة إلى خلفية المشهد وستتصدر لحظة الإدراك هذا المشهد وستكون هي اللحظة الوحيدة البارزة في الومضة. كما أن غياب الهاء العائدة على الموجة في الفعل "يدرك" يضعف النص ويفقده الترابط اللغوي الضروري لتماسكه تركيبيا ولغويا.

ويمكننا أن نقول نفس الشيء عن نص "كشف":

ظل في غيبوبته المرضية ،لكن يسمعهم؛ أدرك كم كان ميتاً.

فهنا توجد أيضا لحظة إدراك، ولكنها مجرد لحظة في نهاية سلسلة من الأحداث: فهنا يتم إبراز ثلاث لحظات، وهي لحظة غيبوبته الممتدة، لحظة سماعه المتكرر لكلامهم حوله في سرير مرضه، ولحظة إدراكه أنه لا يمثل لهم شيئا في حياته أو أنه يمثل لهم الكثيرَ ولكنه لم يدرك ذلك، فصياغة الجملة الأخيرة تحتمل أكثر من تأويل نظرا لعدم وجود قرائن سياقية تدلنا على التحرك في مسار تأويل واحد. ولكي يكون هذا النص ومضة قصصية لابد من إبراز لحظة واحدة من هذه اللحظات الثلاث، والأرجح أنها ستكون اللحظة الأخيرة، كأن نقول مثلا: أدرك كم كان ميتا عندما سمعهم في غيبوبته، أو: كلامهم الذي سمعه أثناء غيبوبته جعله يدرك كم كان ميتا.

وعندما ننتقل إلى نص "مسالم":

عرفت الحق وخفت دائما أن أنطقه. أنجبت شجعانا يصرخون بالباطل ويفرضونه عليّ.

نجد أنه لا ينتمي للومضة القصصية صراحة، وربما لا ينتمي للقصة القصيرة جدا أيضا، فهو يعقد مقابلة بين موقفين أو فكرتين للتأكيد في المقام الأول على الفكرة المراد توصيلها. والفكرة في النص السردي تتولد من أسلوب السرد ومن الصياغة اللغوية ومن التلاعب الخفي بالمفردات من خلال توظيف المنظور السردي والإمكانات اللغوية توظيفا جيدا. صحيح أن الموقف هنا فيه نوع من الاعتراف، والاعتراف قد يكون رائعا في النصوص السردية والشعرية المكتوبة بضمير المتكلم والتي توظف جماليات السيرة الذاتية في كتابة نص سردي تخييلي يتمتع بالصدق والمصداقية في آن، ولكن حتى القصة القصيرة جدا لابد أن تجسد موقفا قد يمتد لدقائق أو حتى ساعات، ولكنه لابد أن يكون متجسدا من

خلال سرد جوانبه، وليس من خلال إبراز دلالاته دون تقديمه كما هو.

أما النصوص الثلاثة التالية فهي قصص قصيرة جدا:

انتصار

حلمت صغيرا أن أكون بحارا. عاكستني رياح الحياة؛ مت على الأرض وفي يدي المجداف.

نسيان

ضاع مني حبي في العاصفة. عدت بحصاني وحيدا. أطلقت رصاصة الرحمة على الذاكرة.

الركام

حاول رفع الركام. تعب. حل المغيب. مهد مكانا لنفسه فوقة، ونام.

ففي كل منها يوجد حدث متعدد الطبقات أو المستويات أو المراحل يتم تقديمه في حيز لغوي قصير ويمتد في الزمن

لساعات (كما في الركام ونسيان) أو حتى سنوات (كما في انتصار).

وفي كل منها امتداد زمني يتجاوز اللحظة الواحدة ويقترن بلحظات أخرى قد تمتد لسنوات طويلة. ويمكننا أن ندرك في كل منها تلخيصا لحدث أكبر. والتلخيص أسلوب سردي متعارف عليه يأتي في ثنايا الرواية والقصة القصيرة لتقديم الملامح العامة لحدث لا يهم ذكره بالتفصيل في النص لأنه لا يشغل بؤرة الاهتمام السردي.

ولكن هذا التلخيص لا يأتي وحده في النص السردي وإلا تحوَّل إلى مجرد خبر بعيدا عن الأسلوب الفني في السرد الأدبي، فالسرد الأدبي لا يهتم بالإخبار في المقام الأول، وإن تحقق هذا الإخبار كنتيجة فرعية أو ثانوية له: أو فلنقل إن هناك نوعين من الإخبار:

الإخبار الوقائعي الذي يرتبط بالإنباء عن شيء حدث في الواقع ويهتم بنقل الملامح العامة لهذا الإخبار بهدف

إبراز المغزى منه أو بهدف التواصل الإنساني في الحياة اليومية. وكل ما نحكيه من قصص في حياتنا اليومية عما حدث معنا في العمل وفي الشارع وعلى المقهى وفي النادي، الخ، ينتمي لهذا النوع من الإخبار الوقائعي. ولا يمكن أن يأتي هذا الإخبار الوقائعي – حتى لو كان يخبر عن تجربة متخيَّلة – في النص السردي بمفرده.

الإخبار التخييلي، وهو مختلف عن الإخبار الوقائعي، فأي نص في أي مجال لابد أن يخبرنا بشيء، يُبلِغنا بشيء، يوصل لنا فكرة أو إحساسا أو حدسًا أو رؤيا، وفي الغالب تكون الفكرة والإحساس والحدس والرؤيا مختلطين ببعضهم البعض ولا يمكن فصلهم عن بعضهم البعض أو اختزال النص في أي منهم.

والإخبار هنا يعني درجة من الشفافية الماكرة، إذا جاز لنا استعمال مثل هذا التعبير. وأقصد بالشفافية الماكرة أن يكون سطح النص شفافا بحيث يستطيع القارئ أن يتواصل معه من أول قراءة ويتفاعل معه على هذا المستوى الأول،

ولكنه عندما يتأمله يجد أن هذه الشفافية أبعد ما تكون عن السطحية وعن أحادية الطبقات، فيكتشف فيه بساطة عميقة ويستطيع أن يؤوّله – بعد التأويل الذي توصَّل إليه من القراءة الأولى – عدة تأويلات أخرى.

والإخبار في السرد يعني أن أقوم بصفتي راويا بنقل تفاصيل الحدث – وفق مقتضيات النوعي السردي الذي ينتمي إليه النص – نقلا متكاملا وكاملا حسب الزاوية التي أنقله منها، ووفقا لمعطيات الشخصيات في النص، وليس وفقا لوجه نظري الأيديولوجية أو العقائدية أو الفكرية أو الرؤيوية، الخ، فوجهة النظر هذه ليس لها مجال مباشر في النص السردي، وإن كان القارئ يستطيع أن يستنبطها من البناء أو التصميم الإجمالي للنص: أي أن هذه الرؤية تتولد من بنية النص وليست من خلال ذكرها في النص ذاته.

نصوص أحمد عثمان القصصية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة القصيرة بعض نصوص الكاتب المصري أحمد عثمان، وسيكون تركيزي الأساسي على ما إذا كانت هذه النصوص ومضات قصصية أم قصصا قصيرة جدا.

والومضة القصصية – كما كشفت الدراسات والمقالات السابقة التي تمت كتابتها من نظرة مقارنة تضع الومضة القصصية في مقارنة مع القصة القصيرة جدا، حتى يتم التوصل إلى السمات التي تميزها عنها – عبارة عن نص سردي قصير جدا يركز على لحظة واحدة فارقة ومتميزة من لحظات حدث أكبر، وهي لحظة تمثل لحظة الاكتشاف أو

الاعتراف أو التعرُّف أو الإشراق التي تكون بمثابة النور الكاشف المسلَّط على جانب من جوانب حياة الشخصية.

وسأبدأ بنصين ينتميان في ظاهرهما للومضة القصصية، وهما ومضة "6 أغسطس 2015" وومضة "تسوُّل": يقول الراوي في ومضة "6 أغسطس 2015" (وهو عنوانها وتاريخ كتابتها في آن):

مع آخر يوم.. اغترف حفناتٍ من رمل المجرى الذى حفر في كيس.. أوصى أن يُدفن معه.

تبدأ الومضة بشبه جملة تدل على الزمن الذي يمثل نهاية لرحلة طويلة في حياة الشخصية، فهذا المؤشِّر الزمني يدل على نهاية حدث ما على المستوى العام وعلى المستوى الشخصي المستمد من هذا المستوى العام على حد السواء.

ويستعمل الراوي الفعل "اغترف" بالإشارة إلى "رمل المجرى". وهذا الفعل يقترن بالماء بوجه عام، ولكنه يقترن هنا بالرمل، وهو اقتران يدل على شيئين: أولا، استباق للماء

الذي سيتدفق في هذا المجرى المحفور وسط الرمال؛ وثانيا، ربط هذا المجرى بالماء الذي خلق منه كل شيء حي. وفي كلتا الحالتين، هناك حياة ساهم في صنعها هذا الرجل. وتركز الومضة على لحظة الاغتراف وما يترتب عليها من وصية في الجملة الأخيرة من النص. وهذه الوصية تدل عند المصريين على غلاء هذه الحفنات وارتفاع قيمتها الشخصية في حياة هذا الرجل، وكأنه يتخذ هذه الحفنات دليلا على عمله الذي ساهم في نشر الحياة في الدنيا لتشفع له عند خالقه.

ولا يوجد فاصل زمني بين الاغتراف والوصية هنا، وإن كانت طبيعة الومضة القصصية تقتضي استعمال حرف العطف الواو قبل الفعل "أوصى" هنا للتأكيد على اقتران الفعلين ببعضهما بعضا.

وعندما ننتقل إلى ومضة "تسوُّل":

أمطروا السُرادِقَ بالمصاحفِ.. طُبِع على صفحةٍ ـ قبل المَتْن: عهدٌ بيننا.. مرشحكم للبرلمان (العبد الفقير)

نجد أن اللحظة الأساسية التي تتصدر واجهة النص ماثلة في الجملة الأولى: "أمطروا السُّرادقَ بالمصاحف". والإمطار يستعمل أساسا في الإشارة إلى سقوط المطر الذي يمثل بعث الحياة في الصحراء في الأساس، ولكن دلالة الكلمة تحولت على مر الزمن، وخاصة في العصر الحديث، لتدل على الإمطار بوابل من القذائف أو الرصاص أو الشتائم وما إلى ذلك، وكلها دلالات سلبية كما نرى.

والسرادق يدل في الوقت الحالي على "الصوان" أو الخيمة" التي يتم إعدادها في مكان متسع لتلقي العزاء أو إقامة الاحتفالات بمناسبة معينة. وسياق العزاء مستبعد هنا، وإن ظل في خلفية الومضة ليوحي بالفقد أو فقدان القيمة.

إذن نحن أمام مناسبة معينة يتم فيها استعمال المصاحف لتحقيق غرض معين غير ما خُصصت له هذه المصاحف، الأمر الذي يعيدنا تاريخيا إلى رفع المصاحف على أسنة الرماح في الصراع السياسي – غير الديني – بين أتباع على بن أبي طالب وأتباع بني أمية.

ويأتي باقي الومضة ليكشف عن دلالة الجملة الأولى، أو بالأحرى يخصص هذه الدلالة ويقيدها بسلوك معين بدلا من إيرادها في المطلق في الجملة الأولى. فتجمع لحظة الومضة ما بين إلقاء المصاحف وقيام الراوي بقراءة ما كتبه مرشَّح البرلمان على الصفحة الأولى بعد الغلاف. وهي صفحة لا تجوز كتابة أي شيء نفعي عليها. وهو هنا ليس شيئا نفعيا فقط وإنما هو استغلال للمصحف واستغلاله في أغراض انتخابية وسياسية.

أما نص "خُسران"، فهو يتأرجح ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا:

من صومعتِهِ النائيةِ.. جاءَ لاهثًا، شاحِذًا حُروفَه؛ فإذا الحلبةُ خاويةً، إلا من بعرٍ، وأوتادٍ، ورماد.

يجسد هذا النصُّ لحظة الخروج من التيه أو الغفلة، فالصومعة توصف بأنها نائية، وهو بُعد عن موطن الحياة هنا وعن الحلبة أو حوش البهائم التي من المفترض أن يكون

الدور الأساسي للشخصية هنا رعايتها والاهتمام بها وتأمينها. ولكنه لم يقم بهذا الدور واكتفى بالاعتكاف في برج عاجي تدل عليه الحروف التي يعود بها شاحذا إياها، وكأنه كان يظن أن هذا الاعتكاف في محراب الحرف كاف لأن يطعم أغنامه ويحرسها، ليفاجأ بأنها كلها ضاعت.

وتمثل حالته هنا موقفا أقرب للوقوف على الأطلال، ولكنها أطلال لا تدل على عشقه السابق أو الحالي للمكان، وإنما على أنانيته وإهماله لهذا المكان الذي يمثل الحياة الواقعية في عالمه. والنص يستجوب موقف بعض الأدباء الذين يروون أن الأدب اعتزال واعتكاف وابتعاد عن مجريات الحياة اليومية، فيكتشفون في نهاية الرحلة أنهم لم يعيشوا حياتهم، ويكتشفون أيضا أنهم أضاعوا حياة آخرين، وربما حياة المجتمع ككل.

ويمكننا أن نرجّح انتماء النص للومضة القصصية هنا، لأنها بها فعل واحد يمثل لحظة المجيء أو الوصول، والفعلان الآخران يأتيان في صيغة الحال المصاحبة لهذا

المجيء: لاهثا، شاحذا حروفه. وبذلك تكون بداية النص بداية مكانية لا تشير إلى خروجه من الصومعة ومشيه إلى "الحلبة"، وإنما تشير إلى نقطة انطلاقه مع تركيز الومضة على نقطة الوصول. وبالرغم من حالة السكون في نهاية الومضة – وهو سكون ناتج عن خلو نصف الومضة تقريبا من الحركة وعن استعمال ألفاظ لغوية أكثر من المطلوب، فكان بالإمكان إبراز المفردات الثلاث فقط الخاصة بأثر الخواء: بعر وأوتاد ورماد – لا نجد في هذه النهاية تمديدا أو تطويلا للزمن، فكلها شواهد سكونية تدل على الغياب وعلى ما اقترفت يد الشخصية من خلال اعتكافها في صومعتها بعيدا عن تحمل مسئوليتها تجاه الحياة والأحياء.

وسأختم دراستي هنا بتناول نص آخر لأحمد عثمان عبارة عن قصة قصيرة جدا واضحة ولا تمت للومضة بأي حال من الأحوال، ألا وهي قصة "نذالة":

تعطَّلتْ؛ دفعها الرُّكاب.. عاندت؛ جلسوا في ظِلِّها.. طال الانتظار.. عالجها أحدهم؛ اهتزت، قفزوا، وتركوه خلفهم..

الحدث هنا طويل قد يستغرق عدة ساعات ما بين تعطل السيارة والانتظار الطويل وتصليحها وتحركها من جديد. وتوجد في هذه القصة تسعة أفعال كاملة، وكل فعل يمثل مرحلة من مراحل الحدث، ويوجد تعاقب واضح لما يمثله كل فعل والفعل التالي له، الأمر الذي يجعلنا نؤكد أن الحجم أو عدد الكلمات ليس معيارا دقيقا للتمييز بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، فقد يتساوى نصان سرديان في عدد الكلمات ويكون أحدهما ومضة قصصية والآخر قصة قصيرة جدا، إذ أن معيار التمييز بينهما يتمثل في لحظية الحدث في الومضة القصصية وامتداد الحدث قليلا أو كثيرا في القصة القصيرة جدا حسب طبيعة التجربة السردية التي يتم تقدمها فيها.

ويمكن للومضة القصصية أن يتم نقل الحدث الوارد فيها من خلال التعبير عنها بصريا بصورة أو لوحة واحدة فقط: ففي ومضة "خسران" أعلاه على سبيل المثال، يمكن رسم صومعة حولها ظلال باهتة في خلفية اللوحة، ويمكن تقسيم واجهة اللوحة ما بين شخص لاهث يعطي ظهره للصومعة مع وجود طريق يمتد خلفه وصولا إلى الصومعة، وهذا الشخص تظهر عليه علامات التعب وفي يده قلم مَبريٌّ على سبيل المثال، وأمامه أطلال منزل أو قرية يبرز فيها البعر والأوتاد والرماد.

أما القصة القصيرة جدا فلا نستطيع نقلها بصريا من خلال صورة أو لوحة واحدة، وإنما علينا أن نرسم لوحتين أو أكثر بجوار بعضها البعض، ويدل الجوار على التسلسل في الزمان وربما في المكان أيضا. ففي قصة "نذالة" أعلاه، سنضطر إلى رسم تسعَ لوحات كي نستطيع التعبير عما تحتويه القصة من حدث.

التمثيل الفني والواقع ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا عند بسام جميدة

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نصين للكاتب السوري بسام جميدة تم نشرهما في مجموعة سنا الومضة القصصية. وبالرغم من نشرهما في هذه المجموعة، أعتبر أحدهما قصة قصيرة جدا والآخر ومضة قصصية، فطبيعة المدى الزمني هي التي تميز ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، ففي الأولى يكون زمن الحدث عبارة عن لحظة زمنية واحدة بارزة ومتميزة في حياة الشخصية أو الراوي، ويتم استعمال وسائل لغوية وسردية تجعل هذه اللحظة هي بورة النص الوحيدة، وإن جاءت لحظات أخرى تابعة لها من خلال إتباعها تركيبيا لهذه اللحظة الوحيدة. أما في القصة القصيرة جدا، فاللحظات تتعدد، أو تمتد اللحظة لتشمل

بجانبها لحظات أخرى تكتسب نفس الاهتمام والتركيز والإبراز، وتشتمل على تفاصيل أكثر. وسأبدأ بالنص الذي أعتبره قصة قصيرة جدا، ألا وهو "تصفيق":

فجأة يتنحى البطل عن دوره في المسرحية، يرتبك المخرج، ينهار الممثلون، الجمهور يصفق كعادته.

يتكون نص "تصفيق" من أربع جمل سردية، وكل جملة تنقل لنا جانبا من المشهد. يبدأ النص بكلمة "فجأة" التي تدل على تحول في مسار الحدث السابق على الحدث الوارد في النص. وتجمع الجملة الأولى بين الفعل "يتنحى" وكلمة "دوره". التمثيل ليس فيه تنحٍّ، والدور خاص بالتمثيل: إذن تضعنا الجملة الأولى مباشرة في حالة تقاطع ما بين الواقع والتخييل. فبطل المسرحية يتوقف عن أداء دوره أو ينسحب من على خشبة المسرح، لكنه لا يتنحى. كما أن ارتباط هذا التنحي بالبطل يوحي بأن البطل يقوم بدور زعيم أو قائد أو رئيس أو ملك في المسرحية. وتنحيه يوحي بأنه لم يعد يحس بمصداقية دوره أو أنه ربط بين واقعه المُعاش ودوره في

المسرحية فوجد أن هذا الدور يناقض الواقع السياسي في بلاده على سبيل المثال، ولذلك قرر التنحي. كما أن كلمة "فجأة" توحي بصراع كان يغلي داخل البطل من قبل ووصل ذروته في لحظة التنحي. حتى التمثيل له حدوده، وللمثل القدرة على الاحتمال، ويبدو أن هذا الممثل وجد أن دور البطولة الذي يقوم به صار فارغا من مضمونه ولم يعد يناسبه، ولذلك تمرد عليه.

هذا "التنحي" المفاجئ غير المتَّفَق عليه يُحدثُ خللا ويربك السيناريو، فالمخرج ينهار، لأنه لا يمكنه أن يُحضر بطلا في الحال ليحل محل الممثل المتنحي، وهذا رد فعل طبيعي من المخرج، فلقد وجد نفسه في موقف محرج ومربك.

ولكن رد فعل الممثلين فيه مبالغة إلى حد ما، فمن المفترض هنا أن يكف الممثلون عن العمل/ التمثيل، لكن الانهيار الذي يظهر عليهم يقول بأنهم أيضا حدث تماهٍ لديهم بين التمثيل والواقع، وكأنهم عشقوا ذلك البطل/ الحاكم/ القائد

ووجدوا فيه بديلا أفضل عن نظيره الموجود في واقعهم السياسي خارج خشبة المسرح.

وعندما نصل إلى الجملة الختامية في النص، نجد أن الراوي غير المشارك الذي لا يحق له إدخال عبارات ذات حكم قيمة يقوم بإدخال كلمة "كعادته" في السياق، فهذا الراوي يُفترض أنه في موقع افتراضي يرصد الحدث، وهو يرى الممثل والجمهور والمخرج والممثلين الآخرين لأول مرة، فكيف يصف تصفيق الجمهور على أنه معتاد؟ وقد يقول قائل إن الراوي معتاد على مشاهدة المسرح – وليست هذه المسرحية بالذات، فحتى لو شاهدها من قبل، فالبطل من يتنحَّ في العرض السابق – ويرى أن الجمهور يصفق في كل مرة يحدث فيها خروج على النص. ولكن ذلك لا يجيز له أن يستعمل كلمة تُدخل الجمهور في نطاق البلاهة أو عدم الفهم أو التصفيق لأي شيء. أدرك أن الراوي يريد أن يقول إن الجمهور مع الغالب على الدوام، ولكن ذلك يمثل رؤية نمطية لهذا الجمهور وإدانة تعميمية له.

وبالرغم من "اعتياد" الجمهور على التصفيق في المسرح، نجد أن هذا التصفيق مختلف في هذه المرة، لأنه تصفيق للتخلص من المسرحية ذاتها، وليس تصفيقا للإيهام بالبطولة. وهنا تنهار سلطة المخرج ومن الطبيعي أن يرتبك أمام تمرد البطل.

يوجد تماه بين التمثيل الفني والواقع المُعاش في هذا النص، وهو تماه يحدث في داخل بطل المسرحية في الأساس، وينتقل بدوره إلى الجمهور الذي يحضر العرض، في حين أن المخرج والممثلين الآخرين لا يحدث عندهم هذا التماهي، فارتباك المخرج يدل على أنه يحصر المسرحية في إطار التمثيل، وانهيار الممثلين انهيار لأدوارهم في المسرحية، وكأنهم قطع شطرنج ليست لها قيمة مادام الملك غير موجود على رقعة الشطرنج.

حتى الآن أشير إلى هذه القصة بكلمة "النص" ولا أصفها بالومضة القصصية، لأنها تتأرجح ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، فتسليط الضوء على أربعة

كادرات أو زوايا مختلفة لالتقاط الحدث وما تتضمنه هذه الزوايا من امتداد زمني نسبي يجعلها لا تنتمي للومضة القصصية إلى حد ما، لأن الومضة القصصية هي نص اللحظة الواحدة التي يمكن إبرازها من خلال فلاش الكاميرا الفوتوغرافية، وفلاش واحد لا يستطيع التقاط هذه اللقطات الأربعة في الغالب.

وسأتناول الآن ومضة قصصية لبسّام جميدة نجد فيها اللحظة بارزة:

حزن

وحدها هذه اللوحة استطاعت أن تظهر حزنه الدفين؛ صديقه المفقود في البحر يطفو فيها.

بالرغم من أن هذه الومضة القصصية مكتوبة بضمير الغائب مثل نص "تصفيق"، يمكننا أن ندرك بسهولة أنها ليست مروية من المنظور الخارجي الذي يسلطه الراوي على الشخصيات كما في "تصفيق"، وإنما هي مروية من

المنظور الداخلي للشخصية. كما أن هذه الومضة لا تتعدد فيها الشخصيات كما في "تصفيق" – وربما كان تعدد الشخصيات سببا في خروج "تصفيق" من نطاق الومضة القصصية – وإنما توجد فيها شخصية واحدة، وشخصية الصديق تنتمي للعالم الفني التخييلي الذي تجسده اللوحة. وحتى لو كانت شخصية الصديق ظاهرة كشخصية أساسية أخرى، فلا ضرر من ذلك، لأن الومضة القصصية تحتمل وجود طرفين للحدث.

تجسد هذه الومضة القصصية أحد أبعاد مفهوم الفن وعلاقته بالواقع. فإذا كان بطل قصة "تصفيق" خرج من الفن إلى الواقع بأن تمرد على دور البطولة المسنود له في المسرحية، نجد هنا أن الفنان يتمرد على ما يعانيه من فقد في الواقع باللجوء إلى الفن كوسيلة تعويضيه. فصديقه مفقود في البحر بالفعل ولا سبيل إلى استعادته، ففي الغالب مات هذا الصديق، ولكن شخصية الفنان في هذه الومضة تمردت على هذا الواقع وهذا الضياع/ الموت، وقام الفنان برسم صورة

صديقه طافية في اللوحة فوق البحر. ولا يهم إن كان هذا الصديق الطافي ميتا أم مازال على قيد الحياة، فالفنان قام بالعثور على صديقه في اللوحة بالفعل، على الأقل من خلال التوصل إلى جثته، وفقا للاعتقاد الإسلامي في أن إكرام الميت دفنه، وأول مراحل الدفن تتمثل في العثور على جثته.

كما أن صياغة الومضة تقول بأن رسم الصديق طافيا على الماء هو الوسيلة الوحيد لإظهار الحزن الدفين الذي كان مطمورا داخل الرسام، وكأن هذا الرسام أراد أن يخلّد صديقه بأي طريقة في استطاعته. ولا يوجد تخليد أفضل من التخليد عن طريق الفن الذي يكتسب مقاومة ضد الزمن، فمن خلال اللوحة سيظل الصديق باقيا على مر الزمن في حياة الرسام وحياة من يأتون بعده.

قراءة في ومضة "أشواق" لكاظم عكر

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه المقالة ومضة "أشواق" للكاتب اللبناني كاظم عكر. يقول نصُّ هذه الومضة القصصية:

قَرَأَتْ اسمه على كل نجمة في السماء، فأبرقت سماؤهم وأرعدت، وهطل المطر..

تقيم الومضة هنا تباينا بين ضمير الغائب المفرد وضمير المتكلم المفرد من جهة، وضمير الغائب الجمع من جهة أخرى. وهذا التباين يدل على اختلاف في الرؤى بين الجهتين، أو أن الأشخاص الذين يندرجون تحت ضمير الغائب الجمع لا يؤمنون أو لا يعترفون بالشخص أو الكائن الذي يشير إليه الراوي بضمير الغائب المفرد. ولكن عدم الإيمان أو عدم الاعتراف من جانبهم لا يمنع الراوي من أن

يستعمل اسم ذلك الشخص أو الكائن كوسيلة تساعدهم في المحافظة على حياتهم أو مواصلتها من خلال المطر.

تبدأ الومضة بفعل القراءة الأقرب إلى التلاوة أو الترنُّم أو التعويذة. وترتبط القراءة هنا بالنجوم، ولكن الراوي لا ينظر إلى النجوم على أنها كتلة واحدة أو كيان واحد، فيذكر "كل نجمة"، وكون النجمة مؤنثة، يوحي بأن الشخص الذي لا يتم ذكر اسمه هو مؤنث أيضا، وفي الغالب هو الحبيب أو المحبوب. ومما يسعدني على القول بذلك مظاهر الغضب التي تتجلى في السماء بعد سماع كل نجمة لاسم محبوبة الراوي، فيبدو أن كل نجمة من هذه النجوم شعرت بالغيرة منها، وعبرت عن هذه الغيرة من خلال الإبراق والرعد. وتجمّع كل إبراق وكل رعد قامت به كل نجمة ليملأ سماء أولئك الذين لا يعترفون بالمحبوبة بالغيوم التي سرعان ما تهطل مطرا.

وهنا نعود لنتأمل الأثر الإجمالي للومضة ككل: بالرغم من أن هذه الجماعة أو أفراد المجتمع الذي ينتمي إليه الراوي

لا يعترفون بالمحبوبة ولا يعترفون بعلاقة الراوي بها، كان مجرد ذكر اسمها وسيلة لتدفق النماء والماء في حياتهم. وهو أثر غير مقصود في البداية. لكن لغة السماء كانت بها علامات أخرى، وكأنها أرادت أن تقول إن علاقة الراوي بمحبوبته فيها خير للمجتمع ككل، فإذا نما الحب في قلب أي فرد من أفراد المجتمع سينعكس ذلك الحب على حياة باقي أفراد المجتمع.

الأمر الثاني قد يكون نقيضا للأمر السابق، فالراوي يعزل نفسه عن باقي أفراد المجتمع من خلال جمعهم في ضمير الغائب الجمع وحصر نفسه في ضمير المتكلم المفرد المضمر في الفعل "قرأتُ"، الأمر الذي قد يوحي بأن علاقته بمحبوبته تجعله في حالة اكتفاء تغنيه عن حاجته لأفراد المجتمع.

وهناك أمر ثالث يتعلق باستعمال الأفعال في هذه الومضة: فهناك فعل واحد يختص به الراوي بوصفه فاعلا له، وفي مقابل هذا الفعل توجد ثلاثة أفعال ترتبط بالسماء

والمطر: أبرقت، أرعدت، هطل. وعدم التوازن العددي بين الأفعال هنا قد يدل على توازن كيفي بينها، خاصة عندما نتأمل الفعل الوحيد الذي يرتبط بالراوي: قرأتُ. وكان أمام هذا الراوي بدائل عديدة قد يختار من بينها مثل تلوت، ترنمتُ، همستُ، ذكرتُ، رسمتُ، الخ. ولكن اختياره للفعل "قرأتُ" على وجه الخصوص يدل على أن "القراءة" مقصودة، وكأن البنية الإجمالية للنص ككل تقول لنا بأن القراءة فيها رعد وبرق ومطر وبالتالي نماء وصلاح وحياة للمجتمع ككل حتى لو كان أفراد هذا المجتمع يقاومون القراءة ولا يعترفون بها أو على الأقل لا يقدرون عليها.

المدى الزمني في هذه الومضة قصير بالطبع، وأرى أنه زمن لا يستغرق لحظات، فمضمون الومضة قد يعطينا أحيانا فكرة أو تصوُّرًا عن مداها الزمني. وأظن أن القراءة هنا تتخذ سمات التعويذة أو التميمة، وكأن قراءة الاسم لها مفعول "كن فيكون"، فإذا كان هذا الاسم قادرا على إحداث

الرعد والبرق وبالتالي إسقاط المطر، فلابد أنه اسم له كيمياء خاصة.

كما أن الحدث هنا أقرب للشاعرية، وفي منطق القصيدة توجد مرونة أكبر من المرونة في السرد القصصي المعتاد. فإذا نظرنا إلى ظاهر الومضة، سنجد أنها تميل إلى السريالية والعبثية. ولكن في ثقافتنا الشرقية، تدل القراءة أيضا على قراءة الآيات القرآنية: قرأ على الماء ثم دعا المريض لشربه. وتدل أيضا على التعاويذ السحرية التي تتم قراءتها لجلب منفعة لأحد أو إحداث ضرر بأحد، وفيها يفقد المنطق المتعارف عليه دوره ويحل محله منطق آخر يتعلق بالأثر الذي تهدف التعويذة إلى تحقيقه.

الشخصيات الرئيسية هنا في الظاهر: "أنا/هم"، ولكن الشخصية الأساسية الفاعلة حقا هي شخصية الاسم فبدونه سيتلاشى الحدث من الومضة. كما أن الطبيعة الشعرية للنص هي التي تلعب دورا كبيرا في جعل هذا الاسم هو الشخصية المحورية في الومضة.

ويمكننا أن نعيد النظر في الشخصيات، فننظر إليهم على أنهم ينقسمون إلى فئتين: أنا والاسم والبرق والرعد والمطر من ناحية لأنهم ينتمون إلى نفس المجال ويساهمون جميعا في تحقيق الفاعلية وإثبات عطاء الذات ومحبوبها، والفئة الثانية تشمل الـ "هُم" الذين يناوئون هذه الأنا بسبب ارتباطها بالاسم وصاحبته أو صاحبه ومع ذلك يشملهم العطاءُ.

باختصار، موضوع الومضة القصصية بوجه عام قد يلعب دورا كبيرا في تغيير نظرتنا للمدى الزمني الوارد فيها، فشخصية مثل "الاسم" هنا أو طبيعة التجربة مثل الطبيعة الشعرية هنا قد يجعلانا ننظر للزمن في النص بناء عليهما.

طبعا الومضة مروية بضمير المتكلم نظرا لاشتراك الراوي في الحدث، والمنظور السردي المستعمل هنا منظور خارجي بوجه عام، فيمكن لأي شخص كان واقفا بالقرب من

الراوي أثناء الحدث أن يراه وهو يقرأ ذلك الاسم، ويرى البرق والرعد وهطول المطر.

قراءة في ومضة "تجربة" لنسيم السعداوي

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة ومضة "تجربة" للكاتب التونسي نسيم السعداوي، وها هو نص الومضة:

نفر المكان. لايزال يخشى طعم هذه الفصيلة من الفلفل. آخر مرّة تذوقها، انزوى وبكى.

ومضة "تجربة" للكاتب التونسي نسيم السعداوي ومضة قصصية مروية بضمير الغائب يقدم لنا فيها الكاتب تجربة مرت بها الشخصية، ومازال أثر هذه التجربة باقيا في حياتها كعلامة غير قابلة للانمحاء أو الزوال.

تبدأ الومضة بالفعل "نفر" (الذي يحتاج من وجهة نظري إلى حرف الجر "من" بعده، فالصياغة بهذا الشكل تقول إن المكان هو الذي ينفر)، ويعني ابتعد عن أو ترك أو بغض أو كره، وكل هذه الدلالات مرتبطة بعلاقته بالمكان.

وبالرغم من ورود كلمة المكان بألف ولام التعريف – وهي مذكورة لأول مرة في الومضة – يمكننا أن نتبين دلالة التعريف هنا، فهو تعريف مقترن بما سيأتي لاحقا في الومضة، إذ يتم ذكر تجربة معينة قرينة لهذا المكان في وجدان الشخصية.

وبعد أن يبرز الراوي النفورَ الذي تحس به الشخصية، ينتقل للوراء في الماضي لينقل لنا سبب هذا النفور من خلال تسليط الضوء على المنظور السردي الداخلي الخاص بالشخصية هنا، وهذا المنظور يجعلنا نرى السبب الذي يجعل هذه الشخصية تنفر من هذا المكان. وهنا تستحضر هذه الشخصية أثرا سابقا تركه عنصر من عناصر هذا المكان – نوع من الفلفل الحار – في نفسه ولسانه، والاستحضار هنا يدل على أن التجربة الماضية التي من المفترض أنها انقضت بانقضاء وقتها تصر هذه الشخصية على جعلها حاضرة في تكوينها لدرجة أنها صارت ترتبط ارتباطا شرطيا بالمكان، وكأن الشخص اختزال المكان كله

في هذا الفلفل الحار. ويستعمل الراوي هنا الفعل "يخشى" الذي يدل على الخوف، وهو خوف أقرب للخوف المَرضي الذي تحوَّل إلى فوبيا لدى الشخصية.

وبعد أن يركز الراوي على إحساس الشخصية بالمكان وعلى استحضار هذه الشخصية لتجربة سابقة لها في هذا المكان، ينتقل لينقل لنا من خلال الاسترجاع أو الرجوع للوراء في الزمن على مستوى الحدث – الفلاش باك: فهذه الشخصية كانت قد تذوقت الفلفل الحار من قبل في هذا المكان، وكان رد فعلها إزاء هذا التذوق الانزواء والبكاء. والانزواء يدل على الاختلاء والانعزال والانكماش، وكلها سمات تقترن بشخصية انسحابية أو هروبية أو سلبية لا تستطيع مواجهة المواقف التي تمر بها، أو تستطيع أن تتعامل مع هذه المواقف على قدرها ووفقا لملابساتها الخاصة، وهذا يعزز ما ذكرته أعلاه من أن خوفه أو خشيته تحولت إلى فوبيا غير منطقية، فليس كل شخص يأكل فلفلا حارا يكره الفلفل بوجه عام ويكره المكان الذي يوجد فيه هذا

الفلفل. كما أن رد الفعل الثاني لهذه الشخصية يعزز هذه الدلالات، فبكاؤه يؤكد ضعفه المقترن بانسحابيته ويوحي بأنه شخص غير قادر على التعامل مع المواقف السلبية التي قد يمر بها في حياته. فبوجه عام، لا يُعتبر البكاء عيبا أو ضعفا في حد ذاته، ولكن عندما يقترن هذا البكاء بتجربة غذائية أو طعامية قد يمر بها أي منا يوميا، فإن هذا يدل على أنه شخصية مبذّرة تسيء استعمال البكاء وتنفقه في مواضع ليست أهلا له.

وهنا نعود إلى عنوان هذه الومضة القصصية. العنوان "تجربة" عنوان له دلالة كبيرة من وجهة نظري، وقد يكون مقصودا منه الإشارة إلى التجارب المعملية التي يتم إجراؤها على الحيوانات المختلفة والتي اكتشف العلماء من خلالها فكرة الاقتران الشرطي الذي تُبرزه الومضة هنا. وأقصد به أن الحيوان الذي يتم إجراء التجربة عليه ويتعرض لمؤثر ما، يقرن سلوكه بهذا المؤثر: كلما تعرض للمؤثر سلك نفس السلوك. وهذا يرتبط بالكائنات الأقل ذكاء أو أقل وعيا من

الإنسان، فالإنسان لديه القدرة على التفكير والتأمل وإدخال أي تجربة يمر بها في نطاق الوعي بحيث يتدبرها، ويدرك من خلال هذا التدبر أن أي تجربة لها ملابساتها الخاصة، وأن أي تجربة لا يحق لها أن تجعلنا نقوم بتعميمها لنطبّقها على سياقات أخرى أو نخرجها من إطار سياقها الضيق – أكل الفلفل الحار هنا – إلى السياق الأكبر أو العام – النفور من المكان ككل هنا. وأظن أن هذه هي الرسالة التي تسعى الومضة لإيصالها للقارئ: لا تجعل أي تجربة سلبية تمر بها في حياتك تؤثر بالسلب على انفتاح شخصيتك وعلى وعيك كي لا تجعلك أسيرا لها وكي تصير صالحا للتعامل مع التجارب وفقا لمنطلقاتها الخاصة وملابساتها المحدودة في المكان والزمان. ليس معنى أن شخصا من بلد ما تصرف معك تصرفا سيئا أن تقول بأن كل أبناء ذلك البلد سيئون؛ ليس معنى أن الفلفل الذي ينبت في مكان ما حار ولا تستطيع أن تحتمله أن هذا المكان وكل ما ومن فيه سيؤذيك.

وعندما نتأمل نص الومضة، نجد أن الجملة الأخيرة فيها زائدة، لأن الومضة القصصية بوجه عام لا تحتمل الشرح أو العبارات الإضافية التي يمكن للقارئ أن يستنبط معناها من السياق. فأول كلمتين من الجملة الثانية من الومضة – "لايزال يخشى" – كافيتان للدلالة على تجربة الشخصية سابقا مع ذلك الفلفل الحار، فالخشية والفعل "نفر" في الجملة الأولى يشيران إلى ارتباط شرطي في ذهن الشخصية بين المكان والفلفل الحار، وليس القارئ في حاجة إلى الإفصاح عما تم الإيحاء به من قبل في الومضة، فالإيحاء والإضمار من السمات المطلوبة في أي ومضة. والإيحاء والإضمار يتناقضان مع الحشو والإطناب والتصريح في موضع لا يحتاج إليه، فما يمكن فهمه أو استنباطه لا حاجة للإفصاح عنه إلا في الدراسات العلمية أو الأدبية الفكرية التي تسعى لتوصيل معلمة مباشرة للقارئ، ففي هذه الحالة يُفضَّل التصريح كي لا يلتبس المعنى لدى

القارئ وكي يتسع جمهور القراء، لأن هذا التصريح سيجعل النص أو الكتاب قابلا للاستيعاب لدى عدد أكبر من القراء.

أعداد مجلة سنا الومضة القصصية وروابط تحميلها

العدد الأول: مايو 2014

http://www.mediafire.com/?qb5815judjm8837

العدد الثاني: يونيو 2014

http://www.mediafire.com/?dh1i2hng9rjvugi

العدد الثالث: أغسطس 2014

http://www.mediafire.com/?941u0tl8b5191ja

العدد الرابع: سبتمبر 2014

http://www.mediafire.com/?2jv56ohmy67shu8

العدد الخامس: أكتوبر 2014

http://www.mediafire.com/?yr45yk4wrdwd81d

العدد السادس: نوفمبر 2014

http://www.mediafire.com/?oc8c5cendyv4xz8

العدد السابع: ديسمبر 2014

http://www.mediafire.com/?7sds2q2572dnep8

العدد الثامن: يناير 2015

http://www.mediafire.com/?sg73szrzizwp8w3

العدد التاسع: فبراير 2015

http://www.mediafire.com/?yx7x0snypp9u8r8

العدد العاشر: مارس 2015

http://www.mediafire.com/?g8x4bpmwo5uwnvh

العدد 11: أبريل 2015

http://www.mediafire.com/?0vyl95m6kmbg4wx

العدد 12: مايو 2015

http://www.mediafire.com/?f43fzw752011oei

العدد 13: يونيو 2015

http://www.mediafire.com/?1x7d9w5sbtq9nv2

العدد 14: يوليو 2015

http://www.mediafire.com/?7xrrp97hfi0m730

العدد 15: أغسطس 2015

http://www.mediafire.com/?gkpxaypewy07t2u

العدد 16: سبتمبر 2015