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.