نصوص محمد طارق محمود ما بين الومضة الشلبية والومضة القصصية

د. جمال الجزيري

أتناول في هذه الدراسة بعض نصوص الكاتب الأردني محمد طارق محمود، التي نشرها على مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك فيما بين نوفمبر 2015 ويناير 2016 وتم نشرها ضمن الكتاب الذي يحتوي على النصوص المنشورة على المجموعة بعنوان "شاهد حنين[3]" في فبراير 2016. وبعد تحليل بعض هذه النصوص، اتضح أنها في الغالب تنبع من رؤية شلبية (نسبة إلى مجدي شلبي، وسأتكلم بالتفصيل عن سمات الومضة الشلبية لاحقا هنا) للومضة القصصية تم تمديدها على مستوى عدد الكلمات فقط، الأمر الذي زاد النصوص اضطرابا، الأمر الذي يجعلنا نؤكد على أن قصر حجم الومضة القصصية على مستوى عدد الكلمات

[3] محمد طارق محمود. "6 ومضات قصصية". شاهد حنين: ومضات قصصية. إعداد وتقديم: د. جمال الجزيري. دار كتابات جديدة للنشر الإلكتروني: ط1، فبراير 2016. ص 21-22. رابط تحميل الكتاب: http://www.mediafire.com/?45kffzjfu3w8xc8

لا يعني الابتسار أو الغموض أو التضارب بين مكونات النص، فالومضة القصصية نص سردي قصصي مكتمل توجد فيه كل عناصر القصة سواء أكان ذلك بشكل صريح أم بشكل ضمني أم على سبيل الإيجاز أو التلميح.

شوق

بغمضة عين لمحتهم وهم يدفنونها، أدمنت النوم حتى لا تعود تفقدهم.

29 نوفمبر

نص "شوق" يتكون من شقين يمثل أحدهما فعلا ويمثل الآخر رد فعل على هذا الفعل. والنص فيه سوء استغلال للموارد السردية ويقوم بتوزيع هذه الموارد بطريقة أقرب للتبديد، ويبدو أن النص نابع من تصور خاطئ للومضة القصصية وطبيعتِها السردية.

الشطر الأول من النص يقدم لنا الشخصية ويقدم لنا علاقتها بشخصيات أخرى غير مصرَّح بها أو بصفتها أو

بأي ملمح من ملامحها سوى قيام هذه الشخصيات بعملية الدفن. حرف الباء في "بغمضة عين" يدل على أن الحدث رأته الشخصية أثناء إغماضها لعينها، كأن تغفو لثوانٍ فترى الحدث أثناء الغفوة السريعة.

والحدث هنا يتمثل في قيام تلك الشخصيَّات غير المعرَّفَة بدفن الشخصية الرئيسية. ودفنهم لها يدل على أنهم يريدون التخلص منها أو أنهم يكنُّون لها عداوة أو أن الشخصية تنظر إليه على أنهم أعداء يريدون لها الشر، وإغماض العين هنا يجعلنا ننظر إلى ما تراه الشخصية على أنهم حلم أو كابوس يجسِّد مخاوفها. إلى هنا، لا توجد مشكلة في النص، وتبرز المشكلة عندما ننتقل إلى الشطر الثاني من هذا النص.

عندما ننتقل إلى الشطر الثاني، نجد أن الشخصية تدمن النوم، وكأنها تريد منهم أن يقوموا بدفنها عشرات المرات، إذا نظرنا إلى المدى الزمني للنوم بالمقارنة بغمضة العين التي لا تستغرق سوى ثوانٍ معدودة، الأمر الذي يجعلنا ننظر

إلى شخصية المرأة هنا على أنها شخصية مازوخية تعشق تعذيب الآخرين لها. وإلى هنا أيضا، لا توجد مشكلة، فهناك شخصيات من هذا النوع، ونمط الشخصية المازوخية منتشر بشكل ما في كل المجتمعات.

تكمن المشكلة في العبارة الأخيرة من النص، التي يوردها الراوي على أنها تبرير لإدمانها للنوم: "حتى لا تعود تفقدهم." ما علاقة هذا التبرير بما سبقه في النص؟ كيف يمكن للدفن أن يكون سببا في تقوية العلاقات بين الأشخاص والحفاظ عليهم؟ "تعود" تدل على أنها فقدتهم من قبل، كيف تكون فقدتهم أو أحست بافتقادهم أو الحنين إليهم والصورة الوحيدة التي يظهرون فيها تصوِّرهم على أنها قتلة بشكل أو بآخر؟ وحتى لو كان الدفن حرفيا، وكانت المرأة ترى في دفنهم لها أنهم سيظلون أحياء إلى أن تموت هي ويقومون بتشييع جنازتها وإدخالها القبر، كيف يتجانس ذلك في النص؟

النص غير مترابط على مستوى العلاقات الدلالية بين مكوِّناته، ولا يجعلنا نشكِّل صورة واضحة عما يحدث فيه.

ويرجع ذلك إلى سببين متناقضين: يتمثل السبب الأول في الإجاعة اللفظية التي تحرم النص من الجرعة اللغوية الكافية لجعله نصا مكتملا في حد ذاته وقابلا للبقاء بعيدا عن مؤلفه وعما كان يدور في ذهن الكاتب عند كتابة النص. ويتمثل السبب الثاني في الإسراف اللغوي الذي يستخدم تعبيرات لغوية في غير محلها، دون أن ترتبط بما قبلها. فتبرير النوم هنا لا يتناسب مع ما سبقه في النص.

أي نص أدبي لا بد أن يَشْبَعَ لفظيا ودلاليا وتركيبيا بحيث يستطيع أن يعتمد على نفسه ويتفاعل مع أي قارئ في أي مكان وأي زمان، ولا بد أن يستند إلى تصوّر معقول للحياة وللعالَم، لأنه ينهل من التجربة المشتركة بين جميع البشر، بحيث يستطيع القارئ أن يتفاعل معه ويقول: حتى لو كان ذلك لا يحدث معي، فإنه يحدث مع آخرين، وهذه الشخصية لديها رؤية خاصة للحياة تجعلني أتعاطف معها.

كما أن نص الومضة القصصية على وجه الخصوص لا بد أن يكون مشبَّعًا دلاليا، بمعنى أن يكون به اكتناز دلالي

تتحمَّل فيه الألفاظ والتراكيب بأكبر طاقة تعبيرية ممكنة تجعلنا نستشف ملامح الشخصية أو الشخصيات والعلاقات الكائنة فيما بينها والأسس الحياتية لنظرة الشخصية لنفسها وللآخرين وللحياة، وتجعلنا أيضا نستطيع أن نكوّن صورة متجانسة ومترابطة ومتناسقة عن الحدث الوارد في النص.

الومضة القصصية ليست نصا سرديا مُبْتَسَرًا أو ناقصا أو ضئيل الدلالة. ونظرا لأن الومضة القصصية فن سردي في المقام الأول، فإنها لا بد أن تشتمل على جميع عناصر النصوص السردية الأكثر طولا من حدث وشخصية وحبكة وبداية نصية ونهاية نصية وفضاء تتجانس فيه هذه العناصر وتخلق شبكة من العلاقات بينها تلبّي حاجة القارئ المعاصر إلى قراءة نص سردي جيد في نطاق زمني قصير جدا.

مجاراة

نظر إليها بمكر مثير وهي ترضع ابنها، أغمضت عينيها، حذرته من الوصول.

13 ديسمبر

ومضة "مجاراة" ومضة مروية بضمير الغائب، إذ أن الراوي لا يشارك في الحدث، ويسرد طرفا من حدث يتعلق بأشخاص غيره. الجملة الأولى تصف لنا المشهد وتقدم الحدثَ، فعبارة "وهي ترضع ابنها" تصف المشهد الذي تسلط عليه شخصية الرجل نظرتها. المشهد مشهد خارجي يمكن لأي شخص أن يراه ويرصده، وكذلك الأمر بالنسبة لنظرة الرجل. وطبيعة هذا المنظور الخارجي تقتضي عدم قيام الراوي غير المشارك بتقييم شيء، ولذلك يكون وصف النظرة بالإثارة والمكر وصف في غير محله، لأن الراوي المشارك أمامه خياران فقط: إما أن يقدم لنا الحدث من الخارج أو يلتزم بمنظور الشخصية الخارجي أو الداخلي. والرجل هنا لا يمكن أن ينظر إلى نظرته على أنها ماكرة.

ولا يمكن إثبات وصف الإثارة للرجل أيضا، إلا إذا كانت صفة الإثارة وصفة المكر ينتميان لمنظور المرأة في الومضة هنا، وفي هذه الحالة كان ينبغي على الراوي أن يصيغ الجملة الأولى بطريقة تؤكد منظور المرأة، كأن يقول: نظرَ إليها نظرةً رأتْها ماكرة ومثيرة." ولكن هذا لا يحدث.

وحتى لو اعتمدنا وصف النظرة بالإثارة، عندما ننظر لباقي الجملة التي تقدم لنا إرضاع المرأة لابنها، لا يمكننا أن نجد إثارة في المشهد، فالمشهد يجسد الإحساس بالأمومة ورعاية الأم لرضيعها، وأي ناظر سويٍّ لا يمكن أن تتولد لديه رغبات جنسية من مثل هذا المشهد، وإلا تحول الرجل إلى تجسيد لغريزة عمياء تخلو من الإنسانية وترى الجنس في كل شيء وكأن الحياة كلها ما هي إلا وجود جنسي وجسدي.

وعندما ننتقل إلى باقي الومضة، نجد أنه يتعلق بالمرأة، ولا يظهر الرجل الذي كان ماثلا في فعل النظر في بداية الومضة إلا بصفته ضميرا مفعولا به في نهايتها من خلال

استقباله لفعل التحذير الذي توجهه له هذه المرأة. وهنا تغمض المرأة عينيها: هل استجابتْ للإثارة الواردة في بداية الومضة؟ هل هي التي رأته مثيرا في المقام الأول، فهي هنا التي تنفعل بالإثارة وليس الرجل؟ هل أغمضت عينيها لكي تتجنب الإثارة أو تنساها أم لكي تخفي هذه الإثارة وراء رموشها المسدلة؟

ونهاية الومضة تجسد سلوك المرأة أيضا، وهو سلوك يستدعى مجموعة من الأسئلة مثل سلوكها في الجملة السابقة: ما معنى الوصول؟ هل يعني محاولة الرجل الاقتراب منها؟ أم يعني وصوله إلى قلبها؟ وهل الوصول إلى القلب يستدعي تحذيرها له أم تحذيرها لنفسها، فهو لا يستطيع الوصول إلى قلبها من تلقاء نفسه؟ أم أن الوصول هنا وصول جسدي كمحاولة اغتصاب مثلا؟ وسياق الومضة يفترض أنها تدور في مكان عام كأن تكون المرأة مثلا بائعة تفرش بضاعتها في الشارع أو على الطريق، ووجدتْ أن ابنها الرضيع الذي بجوارها يحتاج إلى الرضاعة، فأخرجت ثديها لترضعه،

وهنا يمثل "الوصول" جنحة أو جريمة هتك عرض أو الاعتداء على أنثى في الطريق العام. وإذا كان الحدث في الومضة يدور في مكان خاص، فلا بد أن هذا الرجل له علاقة وثيقة بالمرأة كأن يكون زوجها مثلا، وفي هذه الحالة يكون الحدث غير منطقي، أو يكون قريبا لها، وفي هذه الحالة يوشك الأمر أن يكون زنا محارم.

من الواضح أن الومضة مروية من منظور شاب مراهق لم يتزوج بعد، فهي خالية من الواقعية النفسية ومن واقعية ومنطقية العلاقات الإنسانية والعلاقات بين أطراف الحدث. فكما رأينا في الفقرة السابقة، الحدث يفتقد للمنطق سواء أكان مكانه مكانا عاما أم مكانا خاصا، مكانا مفتوحا أم مكانا مغلقا. كما أن العلاقة بين طرفي الحدث – الرجل والمرأة – علاقة ملتبسة، فلا يمكننا أن نحدد طبيعة العلاقة بينهما ولا ما يربطهما ببعضهما أو يبعدهما عن بعضهما.

شهود

أوضحتُ ما تدعيه من براءة الأطفال في محياها؛ خَذَلتني غواية نائمةٌ في مقلتها. 7 يناير

ومضة "شهود" مكونة من جملتين تجمع أو تربط ما بينهما الفاصلة المنقوطة التي تدل على علاقة سبب ونتيجة بينهما. وسأركز على الومضة بالتفصيل بهدف تحليلها ومحاولة إدراك العلاقة السببية بين شطريها، وإن كانت البنية الثنائية للومضة لا تنبئ بالكثير، فهذه البنية تقوم على الفعل ورد الفعل، وتكاد تكون بنية شرطية تقيد إمكانات السرد الرحبة وكذلك تقلص نسبة الإيحاء في النص، ونجد هذه البنية بكثرة فيما يطلق عليه القصة الومضة أو الومضة الشلبية (نسبة إلى مجدي شلبي الذي يزعم أنه إله الومضة والأب الروحي لكل من يكتب الومضة ويرفض انتماء الومضة لفن السرد بالرغم من أنه كان يستخدم مصطلح "القصة الومضة" لتسمية ما يكتبه وما يدعو إليه، وبالرغم من أنه انتقل لاحقا إلى استخدام المصطلح الذي وضعتُه:

الومضة القصصية) التي تتكون من شطرين بينهما فاصلة منقوصة ولا تعتمد السرد كبنية فنية إيحائية.

تقدم لنا الجملة الأولى عملية تفنيد لادعاء، فيقوم الراوي المشارك بإيضاح المشاعر الحقيقية للشخصية الأخرى، ويتهمها بالادعاء، وهو ادعاء يتعلق بمشاعر الشخصية ذاتها، وأنَّ هذه الشخصية ترسم براءة الأطفال في ملامحها وهي ليست كذلك، كما لو كان الراوي يمتلك اليقين المطلق ويستطيع أن يكشف عما يقرُّ داخل شخصية المرأة. ولا يظهر لنا ما إذا كان الإيضاح تم لها أم لشخصية غيرها، فلو كان لها، أمكننا أن ننظر إليه على أنه نوع من المصارحة حتى لو لم نقبل طريقة التعبير عن هذه المصارحة.

وعندما ننتقل إلى الشطر الثاني من النص – "خذلتني غواية نائمة في مقلتها" – نجد أنه لا يتسق مع الشطر الأول، فمن المفترض أن هذه "الغواية" هي التي أوضحها الراوي في الشطر الأول، فهي عكس براءة الأطفال. وكيف "تخذله" الغواية التي يؤكد وجودها ونومها في عيني المرأة؟ المعنى

الوحيد للخذلان هنا يتمثل في أن المرأة لديها براءة الأطفال بالفعل، وأن غوايتها نائمة، أي أنها في حالة كون أو جمود أو سكون، ولا تنتمي لها في اللحظة الحاضرة، وبالتالي يكون الشطر الأول ينافي الشطر الثاني وينقضه وكأن النص عبارة عن تجميع لنقيضين أو شتيتين.

وكلمتا "محياها" و"مقلتها" (وهل الغواية كامنة في عين واحدة أم في عينين؟) كلمتان قديمتان وليستا شائعتين إلا في اللغة العربية الرسمية، في حين أن فن الومضة القصصية فن معاصر ولغته لا بد أن تكون معاصرة، ولا يمكن استعمال الألفاظ القديمة فيها إلا كحالات فردية على سبيل التناص مع نصوص قديمة تكون فيها هذه المفردة المقتَبَسَة ذات دلالة خاصة ويريد الراوي أن يستحضر السياق القديم ليكمن في خلفية الومضة ويضيف لها مستوى إضافيا من مستويات التأويل.

يبدو أن الراوي لديه تصور خاطئ عن الومضة القصصية، وهو تصور نابع من ممارسة للومضة الشلبية في

الغالب التي تجمع بين النقيضين على سبيل المفارقة (ومع فهم سطحي للمفارقة) والتي تستخدم الفاصلة المنقوطة كعلامة ترقيم أساسية في أي ومضة من هذا النوع، والتي تتكون من شقين يمثلان فعلا وردَّ فعلٍ في كل الأحوال تقريبا، وغالبا ما يكون الفعل ورد الفعل غير متعلقين ببعضهما، فيقوم بالفعل شخص ما ويكون رد الفعل من شخص آخر أو أشخاص آخرين. والومضة الشلبية – كما يقول أصحابها وبالرغم من استعمالهم اسم "القصة" في مسماها ("القصة الومضة" أو "الومضة" أو أخيرا سطوهم على مسمى "الومضة القصصية" الذي دعوتُ إلى استخدامه لتمييز الومضة القصصية السردية التي تنتمي لفن السرد عن القصة الومضة التي قد تستخدم السرد أحيانا لإبراز الحكمة كما يقول أصحابها) – إمكاناتها السردية محدودة جدا، إن لم تكون معدومة، لأنها تقوم على فكرة القالب غير القابل للتطوير، ومن سمات هذا القالب:

1- وضع عنوان قبل البدء في الكتابة ثم البدء في كتابة النص؛

2- يعتمد هذا على العنوان بأن يبرز الفكرة الواردة فيه؛

3- استخدام بنية الشطرين وفي حدود عدد كلمات لا يزيد على الثمانية؛

4- يكون الشطران متعارضين مع بعضهما، ففي أحدهما كلمة نقيضة لكلمة في الشطر الثاني، أو سلوك مناقضٍ لسلوك، أو سلوك يؤدي إلى نتيجة عكسية؛

5- استخدام الفاصلة المنقوطة للتأكيد على العلاقة السببية بين الشطرين؛

6- فهم خاطئ لمفهوم السببية: فالفاصلة المنقوطة تفترض أن ما قبلها سبب لما بعدها أو العكس، وغالبا ما يأتي ما بعدها في الومضة الشلبية مناقضا أو منافيا أو متباينا مع ما قبلها؛

7- وهذا ينقلنا إلى سمة أخرى، ألا وهي أن الومضة الشلبية تقوم على فهم خاطئ لمفهوم المفارقة ذاتها، والمفارقة المقصودة هنا نوع خاص من أنواع المفارقة الكثيرة، وهي مفارقة الموقف situational irony أو مفارقة القدر irony of fate، وتعني أن المقدمات لا تؤدي إلى النتائج، ويتم تصويرها في الومضة الشلبية بطريقة أقرب إلى التجريد لأنها لا تهتم بالموقف القصصي أساسا، وإنما تصب اهتماما على إبراز الفكرة أو المغزى أو المفارقة، وكأن حياتنا كلها تحولت إلى مجموعة من المفارقات من هذا النوع. وهذا لا يعني أن المفارقة لا سبيل لوجودها في فن السرد، وإنما يعني أن المفارقة لا بد أن تكون نابعة من الموقف السردي، ولا بد أن يشتمل هذا الموقف السردي على العناصر التي تجعل هذه المفارقة حتمية، ومن هنا لا بد من الاهتمام بتصوير الشخصية في النص؛

8- تصوير الشخصية في المفارقة الشلبية تصوير تسطيحي، فالشخصية ليست ثلاثية أو رباعية أو حتى ثنائية

الأبعاد، وإنما هي شخصية نكرة ذات بعد واحد وترمز لفكرة مجردة.

أعود إلى الراوي في نص "شهود" لمحمد طارق محمود، وأقول إن تصوره الخاطئ للومضة جعل نصه متناقضا ومبتَسَرًا ولا يجسد لنا موقفا سرديا أو مقطعا من موقف سردي يمكنه أن يبرز لنا السياق والشخصية والحدث، كما أنه اعتمد على البنية الثنائية الضديَّة التي تحد من إمكانات السرد وتجعلنا أمام موقف منتهٍ غير إيحائي، موقف يقوم على المباشرة وعلى إبراز الفكرة بعيدا عن التقنيات السردية، وبالتالي يختزل الشخصية ويختزل الحدث.

صباحا

سكبت في فنجاني البارد بعض الأخبار الساخنة، تشققت شفتاي لأحداث بلادي.

13 نوفمبر

نص "صباحا" لمحمد طارق محمود نص يستعين بقشور من العبثية والفانتازيا والسريالية والسخرية، دون أن يقوم بتوظيف ذلك سرديا، فهو يقوم أيضا على البنية الثنائية، وإن كان تخلَّصَ من الفاصلة المنقوطة، فالأخبار الساخنة هنا يتم إيرادها لتُحدث تناقضا مع "فنجاني البارد"، ومن المفترض أن الأخبار الساخنة يتم الاستماع إليها أو مشاهدتها، لا أن يتم سكبها في الفنجان. كما أن الأخبار الساخنة يتم تقديمها على أنها أخبار عامة في الشطر الأول، ويتم تخصيصها في الشطر الثاني على أنها تخص بلاد الراوي، وكان من الأولى تخصيص الأخبار في الشق الأول لأن نص الومضة القصصية بوجه عام لا يحتمل مثل هذا

الإسراف اللغوي، حتى لو كان هذا الإسراف يقتصر على استخدام ضمير نحوي.

وعندما ننتقل إلى محاولة إدراك العلاقة بين الشطرين، لا نستطيع أن ندرك العلاقة بين شرب فنجان ساخن وتشقق شفتي الراوي، وينبع ذلك من أن الراوي يعتمد على البنية الضدية ويعتبرها أساس الومضة، ويعتمد على المفارقة الشكلية في سرد الحدث، وأستخدمُ "سرد الحدث" بمعنى مجازي هنا، لأنه لا يوجد حدث يتم سرده، وإنما هناك حدث ظاهري تتم "صناعته" في النص من خلال توظيف قشور العبثية والسريالية والفنتازيا كما أشرتُ أعلاه، لأن الفنتازيا هنا لا تنبع من الموقف ذاته. فالشفاه هنا على سبيل المثال ترمز – شئنا أم أبينا – إلى التعبير والكلام، وعندما تتشقق لا بد أن يكون الموقف له علاقة بحرية التعبير. ولو نظرنا إلى الشفاه حرفيا، سيكون تشققها نابعا من سوء تغذية ونقص في فيتامين ب وغيره من الفيتامينات. كما أن ما يسبق ذلك في الشطر الأول لا يمهد لتشقق الشفاه لأن الراوي اعتمد على

مفارقة شكلية ظاهرية وعلى إحداث تضاد لغوي وتركيبي لا مبرر له وعلى مقدمة غير حدثية غير قابلة فنيا بشكلها الحالي على توليد شيء أو الإيحاء بشيء أو تقديم تجربة ثرية فنيا.