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.

operikanalicom

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.

openkanal.com