مجلة سنا الومضة القصصية

مجلة إلكترونية شهرية

تصدر عن مجموعة سنا الومضة القصصية على الفيسبوك

السنة الثانية

العدد 15، أغسطس 2015

obeikandl.com

مجلة سنا الومضة القصصية

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

السنة الثانية

العدد 15، أغسطس 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

obeikandi.com

فهرس العدد 15، أغسطس 2015

الكاتب	العنوان	ص
د. جمال الجزيري	نص "النهاية" لأثير الغزي ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	4
د. جمال الجزيري	نص "أمنيتها" لحنان القاسم ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	14
د. جمال الجزيري	نص " انعكاس" لبلسم الجبوري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	20
د. جمال الجزيري	نصوص عصام الشريف ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	28
د. جمال الجزيري	نص "سارق الفرحة" لأحمد عبد السلام ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	35
د. جمال الجزيري	نص "صدفة" لأحمد بوحوية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	41
د. جمال الجزيري	نص "ضياع" لفيصل البصري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	45
د. جمال الجزيري	نص "يأس" لهيفاء حمودة ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا	51
د. جمال الجزيري	قراءة في ومضة "طلب" لطاهر الدويني	58
د. جمال الجزيري	قراءة في ومضة "مطاعم وخيام" لوفاء شبلي	63
د. جمال الجزيري	أعداد مجلة سنا الومضة القصصية وروابط تحميلها	71

obeikandi.com

نص "النهاية" لأثير الغزي ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "النهاية" الذي نشره الكاتب العراقي أثير الغزي في مجموعة سنا الومضة القصصية من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وسأبدأ بتناول النص في حد ذاته لتبيُّ جمالياته الخاصة، ثم سأنتقل بعد ذلك لتناول هويَّته التجنيسية داخل الفن القصصي. وها هو النص:

اجتزأ حياتَهُ بتوصيفٍ دقيقٍ لخارطةِ الوطن، عشقَ ماءهُ... ترابَه... كَبَحَ أُمنيّاتَهُ، ماتَ جوعاً.

يبدأ النص بالفعل "اجتزأ" الذي يدل على الابتسار والإنقاص والتقليص والاختزال، وهي دلالات سنبصر تجلياتها في نهاية النص، لأنها تقترن بتضييق مفهوم الحياة

واختزالها في شيء واحد، الأمر الذي يؤدي بالشخصية – بسبب هذا الاختزال – إلى موت أقرب للانتحار.

الاجتزاء هنا مرتبط بالحياة التي يتم اختزالها. وعندما نتأمل طبيعة هذا الاختزال نجد أنه يرتبط بشيئين: أولا، بـ "توصيف دقيق" تقوم به الشخصية، وما يفترضه هذا التوصيف من رؤية لها ملابساتها الخاصة ولها ما لها وعليها ما عليها؛ ثانيا، يتعلق هذا التوصيف بـ "خارطة الوطن". وكما نعلم، الخارطة كيان افتراضي أو مثالي يمثل حدودا جغرافية وعرقية في المقام الأول، ثم يمثل ظلال معان إضافية تختلف من شخص لآخر في إطار هذه الخارطة.

ويبدو أن هناك صراعا أو تنافرا بين الواقع والمثال، فالشخصية عشقت تراب الوطن وماءه عشقا لا يوصف. والتركيز على الماء والتراب هنا ينقلنا إلى دلالتيهما: فالتراب والماء قرينان كي يمكن للحياة ومظاهرها أن ينبتا ويتجسدا على الأرض، فلا تراب بلا ماء، ولا يستطيع الماء أن يفعل شيئا إذا لم يجد تربة مواتية ليخلق الحياة من خلالها.

وعندما ننتقل إلى الجملة التالية في النص – "كبح أمنياته" [وأمنياته بكسر التاء وليست بفتحها لأنها جمع مؤنث سالم] – نجد أن عشق الشخصية للوطن يكاد يكون حبا من طرف واحد، وأن مفهوم العشق ذاته في حاجة إلى مراجعة، فالمعشوق من المفترض أنه لا يكبح أمنيات عاشقه، ومن المفترض أن الوطن لا يقضي على أبنائه أو يجردهم من أمنياتهم وأحلامهم.

ونظرا لأن هذا العشق من طرف واحد، نجد أن العاشق/الشخصية كوّن لديه فكرة خاطئة عن الوطن، أو على الأقل فكرة لا تتناسب مع واقع هذا الوطن الذي يأخذ فقط، دون أن يعطي لأبنائه شيئا. فبالرغم من أن الشخصية هي الفاعل هنا في الفعل "كبح"، تمكّننا القراءة المتعمقة في النص من أن نرى الوطن ذاته قائما بفعل الكبح، وهي فاعلية اعتبارية على كل حال، فالوطن لا يكبح، وإنما القائمون على إدارة شئونه هم من يقومون بكبح الأمنيات، وكأنهم قاموا بخصخصة الخارطة التي عشقتها الشخصية في النص هنا:

أي جعلوها حكرا عليهم وهم فقط الذين يحظون بمكتسباته أو موارده، وعلى الباقين أن يكتفوا بالتضحية والعشق!

وتأتي نهاية النص لتضع علامة استفهام حول ما سبقها: حول الاجتزاء والعشق والكبح. وكل الأطراف يلعبون دورا كبيرا في هذه النهاية المفجعة، فالشخصية أخطأت عندما افترضت وجود تباين أو تعارض بين عشقها للوطن وتحقيقها لأمنياتها، وتحول هذا الخطأ إلى التصرف المترتب على هذا الافتراض: ألا وهو قيام هذه الشخصية باختزال الوطن في الخارطة الافتراضية والتغاضي عن أي شيء آخر، سواء أكان هذا الشيء شخصيا مثل تحقيق الأمنيات الشخصية أم عاما مثل ترك القائمين عليه يسخّرونه لخدمة مصالحهم. والقائمون على إدارة شئون الوطن أيضا أخطأوا عندما خلطوا ما بين الإدارة المحايدة التي تبتغي تحمل المسئولية والعمل على توفير الاحتياجات الأساسية للمواطنين، أو على الأقل توفير البيئة المناسبة لهؤلاء المواطنين ليحصلوا على احتياجاتهم الرئيسية بعمل أيديهم.

المدى الزمني لهذه لهذا النص يجعلنا نعيد النظر فيه على مستوى الانتماء النوعي أو التجنيسي، فالزمن هنا طويل إلى حد ما وقد يستغرق شهورا أو سنوات ما بين الاجتزاء والموت جوعا. فنص الومضة ينتهي فعليا عند "كبح أمنياته" تحقيقا لشرط لحظية زمن الحدث: أي أن يستغرق الحدث لحظة أو لحظات معدودة، الأمر الذي يجعلنا ننظر للنص على أنه قصة قصيرة جدا بالرغم من محدودية عدد كلماته: فعلى مستوى عدد الكلمات، يلتزم النص بالمعيار الكمي التجريبي الذي تحدده مجموعة سنا الومضة القصصية المنشورة فيها هذه الومضة. ولكن على مستوى التجربة وما تتطلبه من فترة زمنية طويلة، يخرج النص من إطار الومضة القصصية إلى حدود القصة القصيرة جدا، ولا يهم التزامه هنا بالمدى العددي أو الكمي الذي تتراوح ما بينه كلمات الومضة القصصية.

وبالنسبة لشخصيات النص، هناك شخصية وحيدة ظاهرة في الصورة، وهي الشخصية التي يستخدم الراوي

ضمير الغائب المفرد المذكر للإشارة إليها. وتفترض بنية النص وجود شخصيات أخرى، وهي شخصيات سياسية في الأساس تمسك بمقاليد الأمور في هذا الوطن، وهي التي تسببت في موت الشخصية جوعا.

وبالنسبة لأسلوب السرد والمنظور السردي، هذا النص مروي بضمير الغائب من خلال راو غير مشارك في الحدث، ويعتمد النص في الأساس على المنظور الداخلي المسلَّط على الشخصية، إذ ينقل لنا الراوي ما يدور داخل هذه الشخصية من عمليات عقلية ووجدانية ونفسية: الاجتزاء، التوصيف، العشق، كبح الأمنيات. ويأتي المنظور الخارجي في نهاية النص لينقل لنا موت هذه الشخصية بسبب الجوع.

ونستنتج من ذلك، أن الحجم ليس معيارا للتمييز بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا. فهما يشتركان في عناصر السرد المتعارف عليها من قلة عدد الشخصيات والاعتماد على السرد في نقل الحدث وتوظيف المنظور

السردي المناسب ووجود مكان وزمان للأحداث، سواء أكانا ظاهرين ومحددين في النص أم يوجدان بشكل ضمني: فالمكان هنا هو الوطن الذي تنتمي له الشخصية، والزمان هو الزمان الماضي السابق على عملية السرد وإن كان غير محدد، ولكننا يمكننا أن نستشف أنه طويل نسبيا نظرا للفترة الطويلة ما بين تحديد مفهوم معين للوطن والسعي لتحقيق هذا المفهوم والموت جوعا بسبب هذا التحقيق وهذا المفهوم.

فالمعيار الأساسي للتمييز ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا أن الزمن في الومضة القصصية لا يستغرق سوى لحظة أو لحظات على الأكثر، في حين أن الزمن في القصة القصيرة جدا قد يمتد لأكثر من ذلك بكثير.

كما أن الحبكة القصصية تلعب دورا في تحديد ما إذا كان النص ومضة قصصية أم قصة قصيرة، وأقصد بالحبكة طريقة عرض الحدث كما تتجلى أمامنا في النص من بدايته على أول السطر حتى نهايته. فالزمن الطويل يمكن تقديمه في النص بطريقة تجعله حدثا قصيرا، نظرا لما سيقوم

الراوي بالتركيز عليه من خلال بنية النص. فلو قال الراوي هنا مثلا: "الرجل الذي مات جوعا اجتزأ حياتَهُ بتوصيفٍ دقيقٍ لخارطةِ الوطن، عشقَ ماءهُ... ترابَه... كَبَحَ أُمنيّاتَهُ" أو "الرجل الذي اجتزأ حياتَهُ بتوصيفٍ دقيقٍ لخارطةِ الوطن، عشقَ ماءهُ... ترابَه... وكَبَحَ أُمنيّاتَهُ مات جوعا"، سيختلف مفهوم المدى الزمني في النص: فالصياغتان تجعلان جملة الصلة والجملة الأساسية سببا ونتيجة، كما أن كل منهما ستركز على لحظة واحدة فقط، فالصياغة الأولى ستركز على سبب الموت جوعا، والصياغة الثانية ستركز على الموت جوعا في حد ذاته. ويمكننا أن نصيغ النص بطريقة ثالثة تجعله يظل في نطاق الومضة القصصية أيضا: "مات جوعا مع أنه اجتزأ حياتَهُ بتوصيفٍ دقيقٍ لخارطةِ الوطن، عشقَ ماءهُ... ترابَه... وكَبَحَ أُمنيّاتَهُ"، فالتركيز هنا أيضا سيكون على فعل الموت جوعا وتأتي الجمل التي بعد "مع أن" على سبيل الفلاش باك أو الرجوع للوراء في الزمن لإلقاء الضوء على سبب الموت جوعا، وطبعا ستودي "مع

أن" إلى لفت الانتباه للتناقض بين الموت جوعا وعشق الوطن.

وكل صياغة من الصياغات الثلاث المقترحة لها جمالياتها وبؤرة تركيزها، ولكنها تشترك كلها في تسليط الضوء على لحظة زمنية واحدة وتجعل اللحظات الأخرى تابعة لهذه اللحظة الزمنية، فالتركيب اللغوي هنا سيسلط الضوء على اللحظة أو يبرزها على مستوى التركيب والمعنى، وسيجعل باقي النص يتحرك في ظلها ويكون مسنودا أو تابعا لها تركيبيا ودلاليا.

باختصار، زمن الحدث هو المعيار الأساسي الذي يساعدنا في تمييز الومضة القصصية عن القصة القصيرة جدا أو العكس، فالزمن في الومضة القصصية كفلاش الكاميرا لا يستغرق سوى ثوان معدودة، أما في القصة القصيرة جدا فيمتد الزمن لأكبر من ذلك.

وتلعب الحبكة القصصية دورا في تحديد هذا الزمن، فمن خلال صياغة النص يمكننا أن نحدد هويته وانتماءه

النوعي التجنيسي. وهنا يلعب ما يمكنني أن أسميه الإتباع التركيبي أو الاشتمال التركيبي دورا كبيرا أو الدور الأساسي في تمييز الومضة القصصية. وأقصد به أن تكون اللحظة التي يريد الكاتب أن يسلط الضوء السردي عليها هي اللحظة الأساسية وتأتي اللحظات الأخرى تابعة لها على مستوى التركيب، أو تكون مشتَمَلَة في أعطاف أو ثنايا أو إطار هذه اللحظة الرئيسية.

obeikandl.com

نص "أمنيتها" لحنان القاسم ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "أمنيتها" للكاتبة المصرية من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وسأبدأ بتناول النص وجمالياته، ثم سأنتقل بعد ذلك للحديث عن انتمائه التجنيسي داخل فن القص. وها هو النص:

فردت جناحيها تعانق النسمات العابرات. همت بالطيران، فأبرقت السماء. وأفاقت من غفوتها الصغيرة.

نص مرويٌّ بضمير الغائب من منظور الشخصية التي هي في الغالب عصفورة أو طائر إذا كان فعل الطيران حقيقيا أو شخصية امرأة إذا كان هذا الطيران مجازيا.

المحرك الأساسي للحدث هنا شيآن: إرادة الشخصية أو أمنيتها الواردة في العنوان و"النسمات العابرة" التي تمثل الحركة الحرة في المكان، وهي حركة تفتقدها الشخصية. كما أن "عبور" هذه النسمات يدل على حريتها وعلى عدم تقيدها بالمكان، فتستطيع أن تنتقل من مكان لآخر دون قيد أو شرط.

وعندما تتوحد شخصية المرأة/العصفور مع طبيعة هذه النسمات، يمكن للشخصية أن تحقق أمنيتها وتستلهم النسمات باعتباره قدوة لها. وتستغل الشخصية هذا الجو وتهم فعلا بالطيران. ولكن صوت البرق يُحدث خللا في المشهد، إذ أنه يُحبط طيران الشخصية وتحليقها في الهواء أو مرافقتها للنسمات العابرة.

وعلى مستوى الواقع، لا يؤثر البرق كثيرا على طيران الطائر، أو على الأقل لا يمنعه من الطيران، حتى لو اضطر للطيران بحذر. ما المشكلة إذن؟ عندما نتأمل النص، نجد أن هذا البرق يرتبط بالسماء، الأمر الذي يجعلنا ننظر إليه على أنه صوت سماوي تحذيري، وكأن فعل الطيران سينتهك أحد

التعليمات الربانية أو الدينية، وهنا يكتسب البرق صفة النذير أو الضمير الذي ينبه الشخصية إلى خطورة ما تنوي القيام به.

وتأتي نهاية النص لتؤكد لنا أن كل ما حدث في الومضة حتى الآن عبارة عن حلم منامي حدث في مخيلة امرأة غفت قليلا، الأمر الذي يجعلنا ننظر للشخصية في هذه الومضة على أنها شخصيتان: شخصية توجد في الحلم وتسعى للتحرر من قيود الواقع أو تسعى لأن تستجيب لنزواتها، وشخصية توجد في الواقع لامرأة تعاني من ضغوط اجتماعية أو نفسية أو دينية أو جسدية ما و"تتمنى" أن تتحرر من هذه الضغوط أو تقوم بشيء يخففها ولو قليلا، ولكنها أمنيتها أو نزوتها تصطدم بالتعاليم الدينية وتصطدم بضميرها، فتعود إلى واقعها. وهذه العودة ليست عودة كلية تشبه حالتها قبل الحلم، فالحلم حقق إشباعا جزئيا مؤقتا بأن عبّر عن مصدر الكبت، والتعبير في حد ذاته صورة من صور التخفف والتحرر.

تحدثت حتى الآن عن جماليات النص وما تستدعيه صياغته من تأويل وغوص في الفنيات التي تتولد عن التراكيب اللغوية عندما تجتمع مع بعضها البعض داخل النص الواحد. وأود أن أتكلم الآن عن مدى انتماء النص من ناحية التجنيس الأدبي للومضة القصصية أم القصة القصيرة جدا.

صياغة النص بشكله الحالي تجعله أقرب للقصة القصيرة جدا وليس للومضة القصصية، فالنص يسير متسلسلا في الزمن الذي قد يمتد لدقائق، وهذا يرجع لطبيعة الحبكة التي تستعملها الكاتبة في صياغة نصها: والحبكة هي الزمن الذي يستغرقه تسلسل الحدث كما هو وارد في النص وصياغته، وليس كما حدث في الواقع المتخيَّل. وهنا نجد أن زمن الحدث كما في هذا الواقع المتخيل وزمن الحدث كما هو وارد في حبكة النص متطابقان، فالراوية بدأت من الأقدم فالأحدث.

ما يميز الومضة القصصية عن القصة القصيرة جدا مدى الحدث الزمني فيها، وهذا المدى لا يستغرق سوى لحظة أو لحظات لا تصل إلى الدقيقة الواحدة. ويمكن للكاتب أو الكاتبة أن يحوّل القصة القصيرة جدا إلى ومضة قصصية، أو على نحو أدق يقوم بإبقاء النص في نطاق الومضة القصصية من خلال صياغته بحبكة تبقيه في إطار اللحظة.

وعندما نخصص كلامنا ليقتصر على النص الذي بين أيدينا، نجد أن الجملة الأولى (التي تنقصها لام التعليل قبل الفعل "تعانق) هي السبب الذي يجعل النص يخرج إلى إطار القصة القصيرة جدا. كما أن هذه الجملة وراد جزء من معناها في الجملة التالية: فمن يهمّ بالطيران لابد وأنه قام بفرد جناحيه قبل ذلك. وكل من الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا لا يحتمل ما أسميته من قبل في مجلة سنا الومضة القصصية بـ "الإسراف اللغوي"، فإذا كان هناك

تعبير يفترض وجود تعبير آخر، فلا داعي لاستخدام هذا التعبير الآخر.

ما أقصده أن الجملة الأولى لابد من حذف جزء منها وإدراج الجزء الآخر في ثنايا الجملة التالية، كأن نقول: "همَّت بالطيران لتعانق النسمات العابرة، فأبرقت السماء وأفاقت من غفوتها". فهنا يصير النص ومضة قصصية بامتياز لأنه حافظ على وحدة اللحظة التي تعتبر السمة الجوهرية للومضة القصصية، فسيكون هناك تزامن واقتران بين التفكير في الطيران وإبراق السماء، وأثناء ذلك أو نتيجة له تفيق الشخصية من غفوتها القصيرة.

باختصار، ما يميز الومضة القصصية عن القصة القصيرة جدا لحظية الحدث الوارد في الومضة القصصية وطريقة عرض هذا الحدث في الحبكة القصصية بحيث يكون زمن هذه الحبكة لحظة واحدة أو لحظات معدودة لا تصل إلى الدقيقة.

نص " انعكاس" لبلسم الجبوري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة النص القصصي الذي يتخذ عنوان "انعكاس" للكاتبة الليبية بلسم الجبوري من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وسأبدأ بتناول هذا النص في حد ذاته، ثم سأتنقل فيما بعد إلى تناول هويته التجنيسية داخل فن القص، وها هو النص:

تقدمت ورأيتها تتقدم تلك العجوز.. إلى أن اصطدمت بقطعة زجاج معلقة!! فأدركت أنها انعكاس لصورتي.

يقدم لنا نص "انعكاس" صورة نفسية وإبداعية لمفهوم الانعكاس في حياتنا، وهو مفهوم يدل على عكس السير وعلى الارتداد وعلى صورة المرآة وعلى تجلّي الذات فيما وفِيمَنْ حولها.

في الجملة الأولى، لا توجد مرآة، وإنما هي رؤية حقيقية بعيدا عن أي انعكاس على أي سطح، سواء أكان هذا السطح زجاجا أم ماء أم أي سطح آخر قابل لأن ينقل لنا صورة الشخص أو الشيء الذي يقف أمامه. فهناك راوية تسير للأمام وعلى البعد منها – وهو بُعد ندركه من خلال استعمال اسم الإشارة "تلك" – توجد امرأة عجوز تسير في نفس الاتجاه. وهذا البعد يوحي لنا بالتوازي بينهما، وكأن المسافة الفاصلة بينهما مسافة زمانية بقدر ما هي مسافة مكانية. واستعمال تعبير "تلك العجوز" يوحي بقدر من الاستهجان أو التأكيد على الغيرية: أي أن هذه العجوز امرأة مختلفة تماما عن الراوية ولا يوجد مجال للتشابه بينهما.

وعندما نكمل باقي الجملة الأولى بداية من "إلى" نجد أن الراوية تستعمل الفعل "اصطدمت" الذي يوحي بأنها كانت تسير مغمضة العينين أو غارقة في أفكارها أو في إبعاد "تلك العجوز" نفسيا عن نفسها. وهذا الاصطدام يكون "بقطعة زجاج معلَّقة"، الأمر الذي يُدخل مفهوم الانعكاس في

النص ويبرزه في آن: ربما كانت قطع الزجاج موجودة منذ البداية، ولكن استغراق الراوية أو غفلتها أو انغلاقها على صورتها "الشابة" جعلها لا ترى المرايا الموجودة في كل مكان. وقد تكون المرايا هنا مرايا رمزية يُخفيها الاستغراق أو الانغلاق أو عدم النظر إلى الذات نظرة مجردة بعيدة عن أوهام الشباب أو أوهام خداع الذات.

ونتيجة لهذا الاصطدام، تبدأ الراوية في العودة إلى وعيها، ويتولد عن هذا الوعي فعل الإدراك الذي تبدأ به الراوية الجملة الأخيرة التي تمثل نهاية النص، إذ تدرك هذه الراوية أن "تلك العجوز" انعكاس لصورتها وأنها هي بالفعل امرأة عجوز.

ولكنها لا تقول إن هذه العجوز "انعكاس لي"، وإنما تقول "انعكاس لصورتي"، وشتَّان ما بين الانعكاس الذي يكون للذات والانعكاس للصورة، فانعكاس الذات أو الشخص نفسه على سطح المرآة يكون أقرب لتمثيل هذه الذات تمثيلا حقيقيا، ولكننا هنا أقرب لانعكاس أشبه بالتمثيل أو المحاكاة

الأفلاطونية، فيرى أفلاطون أن الأدب ليس محاكاة للواقع، وإنما هو محاكاة لصورته، فالواقع موجود في عالم المُثُلِ، وهو عالم غير متاح لنا، فعالم المثل هذا توجد فيه الأشياء في وضعها الأصلي، كأول كرسي صُنع في التاريخ أو تمثَّل في مخيّلة الخالق أو الصانع، كأول كمبيوتر تمت صناعته أو تمّ تصوُّره في مخيِّلة مخترعيه على سبيل المثال، وتأتي أجهزة الكمبيوتر الموجودة لدينا كصورة لهذا الكمبيوتر المثال. وهنا تكون صورة الكمبيوتر كما نراها أو نكتب عنها تبعد ثلاث درجات عن الأصل: فهناك الكمبيوتر المثال، وهناك الكمبيوتر الموجود في الواقع، وهناك الكمبيوتر كما يتبدّى في مخيِّلة الكاتب عندما يكتب عنه.

وفي النص هنا، توجد الراوية وتوجد صورتها وتوجد صورة هذه الصورة كما تتجلى في المرأة العجوز. أي أن الراوية تقوم بإبعاد نفسها عن المرأة العجوز في نهاية النص أيضا، أو هي تتنصل منها بأن تنسبها لصورتها كما تتبدّى في أعين الناس ولا تنسبها لنفسها.

وهذا يثير لدى القارئ قضية تتعلق بصورة الذات عن نفسها وصورة الذات كما تتبدى في أعين الآخرين، والمرآة هنا عين من هذه الأعين التي لا تنتمي للراوية، وإنما تنتمي للآخرين. فصورة الذات عن نفسها قد تختلف عن الصورة التي يراها بها الآخرون، دون أن نتيقن من مدى صدق أي صورة منهما أو منها، فالآخرون يختلفون فيما بينهم أيضا بالنسبة لرؤية نفس الشيء أو نفس الشخص. وفي النص هنا، يبدو أن الراوية تدرك أنها ليست بهذا الدرجة من العجز أو الشيخوخة التي تظهر بها أمام الناس وأن قلبها أكثر شبابا من مظهرها.

ومن الملاحظ أن النص بشكلها الحالي عبارة عن قصة قصيرة جدا وليس ومضة قصصية، وهذا لا ينتقص من جمالها وجودتها، وإنما يتعلق بالخلط الماثل لدي كثيرين جدا بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، والكثيرون لهم العذر في ذلك، فالجهد التنظيري الذي نقوم به في مجموعة سنا الومضة القصصية لم يكتمل بعد، وإن كنا نشرنا عدة

مقالات ذات طابع تنظيري خاص بالومضة القصصية في المجلة، والمقالات والدراسات التطبيقية الموجودة في المجلة أيضا بها إشارات هنا وهناك إلى طبيعة الومضة القصصية.

ما الذي يجعلني أقول بأن هذا النص عبارة عن قصة قصيرة جدا وليس ومضة قصصية؟ من المفترض أن تكون الومضة القصصية إبرازا للحظة زمنية واحدة في حياة الشخصية. وهذه اللحظة موجودة بالفعل في النص وتتمثل في الجملة الأخيرة منه: "فأدركتُ أنها انعكاس لصورتي". ولكن هذه اللحظة يتم تقديمها في نهاية خط زمني ممتد سبقته لحظات كثيرة قبله، سواء أكانت هذه اللحظات تم ذكرها بطريقة مباشرة أم تمت الإشارة إليها ضمنيا من خلال النقطتين الأفقيتين (ومن الأدق أن تستخدم الكاتبة ثلاث نقاط أفقية هنا، لأن النقطتين الأفقيتين يتم استعمالهما – كما جرى العرف في السنوات الأخيرة لدى الكتاب العرب للدلالة على التوقف لالتقاط الأنفاس أو الدلالة على التوقف الذي يُحْدِثُ نوعا من التشويق)، فهاتين النقطتين تدلان على استمرار تقدم

الراوية والمرأة العجوز للأمام في الزمان وفي المكان، وهو تقدم يستغرق فترة زمنية طويلة نسبيا.

وهذه اللحظة الزمنية الواحدة ينبغي أن تكون قابلة لأن يتم تصويرها بفلاش واحد من فلاشات الكاميرا. والومضة في الإنجليزية – التي تم ترجمة مصطلح الومضة في العربية منها – تعني الفلاش، وهي مأخوذة من فلاش الكاميرا. والنص هنا يمكن تصوير الحدث الوارد فيه من خلال لقطة مستمرة one shot بكاميرا فيديو وليس بكاميرا تصوير فوتوغرافي.

ولو قمنا بتصويره بكاميرا تصوير عادية سنضطر لالتقاط عدة صور له ونضعها بجانب بعضها البعض أو تحريكها من خلال تقنية الرسوم المتحركة. لو قالت الكاتبة على سبيل المثال: "اصطدمت بقطعة زجاج معلقة!! فأدركت أن المرأة العجوز التي كانت تخطو بجانبي انعكاس لصورتي"، سيصير النص في هذه الحالة ومضة قصصية وليس قصة قصيرة جدا، لأن بؤرة تركيز النص ستكون على

لحظة الإدراك، على لحظة الاكتشاف، على لحظة التعرُّف التي تتعرف فيها الراوية على شيخوختها فجأة، وكأنها كانت تحتاج لصدمة فعلية أو معنوية لتفيق وترى صورتها على حقيقتها.

obeikandl.com

نصوص عصام الشريف ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة ثلاثة نصوص قصصية للكاتب المصري عصام الشريف، وهي نصوص نشرت في مجموعة سنا الومضة القصصية، وسأتناولها من زاوية كونها ومضات قصصية أم قصصا قصيرة جدا. وسأبدأ بنص "تقاعس":

":واحد من هؤلاء دليل براءتي"، وأشار للجميع.. المنصة ...وفي القاعة، وعندما التقت عينانا صاح: "أنت؟"....!

ومضة تجسد الضعف الإنساني الذي يعتري شخصية الراوي. في الومضة شخصيتان بارزتان: شخصية رئيسية متمثلة في المتهم وشخصية أقل منها بروزا على مستوى

الحدث وهي شخصية الراوي، وإن كان الدور المطلوب منها أكبر بكثير من دور الشخصية الرئيسية. وغياب هذا الدور يتجسد في التقاعس الذي يبرزه عنوان الومضة.

يلعب الحوار دورا كاشفا في هذه الومضة، وهو حوار وارد على لسان شخصية واحدة وهي شخصية المتهم. وكون الومضة مروية بالزمن الماضي يدل على أن الراوي كان غائبا أيضا عن الحوار أثناء زمن الحدث في الماضي داخل قاعة المحكمة، الأمر الذي يؤكد - على مستوى السرد - تقاعسه على مستوى الحدث.

من الواضح أن المتهم يدرك أن دليل براءته موجود داخل قاعة المحكمة، وإشارته للجميع بما في ذلك القضاة الموجودون على المنصة تمثل اتهاما للجميع بشكل غير مباشر. وأقول غير مباشر لأن المتهم الفعلي متمثل في الراوي بشخصه وبفعله المباشر السابق على الحدث في الومضة، سواء أكان هذا الفعل متمثلا في حضور هذا الراوي في مكان الجريمة أو الجنحة أم في قيامه شخصيا

بهذه الجنحة أو الجريمة. واستخدام المتهم لصيغة الاستفهام وصيغة التعجب الماثلتين في علامة الاستفهام وعلامة التعجب اللتين يستعملها الراوي تعويضا كتابيا عن نبرة صوت المتهم - يدل هذا الاستخدام على أن المتهم يستنكر سلوك الراوي ويتعجب منه ويدينه في الوقت ذاته.

المدى الزمني في هذه الومضة لا يتعدى لحظات، وهي اللحظات الكافية لتجول عين الشخصية في القاعة والتقائها بعين الراوي. ولو لم تقترن إشارة الشخصية بحركة عينها وتم ذكر "هؤلاء" الذين ينتمي إليهم الراوي، كان لهذه الومضة أن تتحول إلى قصة قصيرة جدا، فالومضة القصصية كما يدل اسمها تعني بتسليط الضوء على لحظة واحدة كاشفة ودالة في حياة الشخصية.

وهذه الومضة مروية من خلال الزمن الماضي الذي يدل على انقضاء الحدث وانتهائه قبل البدء في عملية السرد بفترة ما، ولا يهمنا إن كانت طويلة أم قصيرة، فالمهم هو زمن الحدث ذاته. والمسافة الزمنية الفاصلة بين انتهاء

الحدث والقيام بسرده ذات أهمية هنا في سياق الومضة ومضمونها، فمن الواضح أن الراوي الذي يقوم الآن بسرد ذلك الحدث الماضي يشعر بالذنب تجاه الشخصية، وكأن سرده لهذا الحدث اعتراف منه بتقصيره أو "تقاعسه"، وكأن عملية السرد في حد ذاتها وسيلة منه للتخفف من وطأة الإحساس بالذنب.

بالنسبة للشخصيات الواردة في الومضة، هناك شخصيتان وهما المتهم الظاهري والراوي الذي يمثل متهما حقيقيا، سواء أكان متهما في الجريمة المتهم بها المتهم الظاهري أم متورطا في عدم تبرئته لسبب ما.

أما الوجوه الأخرى الحاضرة ضمنيا في الومضة: القاضي وجميع الحضور بقاعة المحكمة فهم ليسوا بشخصيات، وإنما تم إيرادهم فقط لتجسيد المكان الذي يدور فيه الحدث، ألا وهو قاعة المحكمة، وللإيحاء بزمن الحدث أيضا، وهو زمن نهاري، فالقضايا الجنائية في الأساس يتم تداولها نهارا.

وبالنسبة لأسلوب السرد والمنظور السردي، الومضة مروية هنا بضمير المتكلم، فالراوي مشارك في الحدث. وبالرغم من أن هذا الضمير يجعل معظم المنظّرين وعلماء السرد يقولون بأنه يجعل المنظور العام منظورا داخليا، لا أرى منظورا داخليا هنا، فكل شيء وارد في الومضة يمكن لأي ملاحظ خارجي افتراضي موجود في مكان الحدث أن يلاحظ كل ما يحدث في الومضة وينقله لنا كاملا، الأمر الذي يجعل السرد بضمير المتكلم غير مقترن بالمنظور الداخلي.

وشكل الومضة هنا يعزز مضمونها، فهي تبدأ بكلام الشخصية وتنتهي به، وكأن كون هذه الشخصية لها الكلمة الأولى والأخيرة في الومضة يؤكد على براءة الشخصية من التهمة المنسوبة إليها.

والنص بشكله الحالي أقرب للقصة القصيرة جدا، فما بين الإشارة والتقاء العينين فترة زمانية ممتدة ولو قليلا. وأظن أنه لو استخدم الكاتب "بينما" بدلا من "عندما" وغيّر

ما يلزم سيقتصر الزمن على لحظة واحدة يمكن التقاطها بفلاش كاميرا فوتوغرافية.

أما النصان التاليان لعصام الشريف أيضا فهما قصتان قصيرتان جدا:

مصير

أوحي لكل أحد أنه في صفه، ألقى خطابه عن النصر، ظن كل واحد أنه المقصود.

فقد

أحنيت رأسي حتى تمر العاصفة، وعندما مرت، كنت قد فقدت رأسي.

ففي "مصير"، ما بين الإيحاء والإلقاء فترة زمنية ممتدة، كما أن إلقاء الخطاب ذاته يستغرق وقتا، بالإضافة إلى أن النص ذاته يلح على توصيل الفكرة في المقام الأول. أما بالنسبة لومضة "فقد"، فصياغتها الحالية عبارة عن قصة قصيرة جدا، مع أن الموقف ذاته موقف وامض، وكان

بالإمكان تحويلها بسهولة إلى ومضة قصصية، لأن اللحظة الأساسية فيها هي فقدان الرأس التي تم إحناؤها، وكان من الممكن تقديم ما سبق على أنه تابع لهذه اللحظة في الصياغة: أي أن يتصدر المشهد لقطة فقد الرأس وتأتي العاصفة تابعة لكلمة "عندما" أو "بعدما": "بعدما مرت العاصفة، فقدتُ رأسي التي أحنيتها حتّى تمرّ." أو: "رأسي التي أحنيتها لتمرَّ العاصفة فقدتُها بعدها".

obeikandl.com

نص " سارق الفرحة" لأحمد عبد السلام ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "سارق الفرحة" للكاتب المصري أحمد عبد السلام من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وسأبدأ بتناول جماليات النص في حد ذاته، ثم سأتناول هويته التجنيسية في فن القص. وها هو النص:

خلطَ الأوراقَ بِخفةٍ، اخترْتُ بِثقةٍ، خوَتْ جُيوبِي، طفحَتْ مَشاعِرِي، أفسحْتُ لِغرٍّ آخرَ.

يتكون النص من خمس جمل فعلية قصيرة تنقسم إلى ثلاثة أقسام: بداية الفعل في أول جملتين؛ نتيجة هذا الفعل في الجملتين الثالثة والرابعة، ونتيجة هذه النتيجة ونهاية النص والحدث ككل في الجملة الخامسة.

بالنسبة لبداية الحدث، يبدأ النص بما تقوم به الشخصية الأخرى، وبرد فعل الراوي وسلوكه المبني على سلوك الشخصية الأخرى. من الواضح هنا أن السياق سياق لعبة ورق كالكوتشينة أو غيرها. ومن الطبيعي في مثل هذه اللعبة أن يتم "خلط الأوراق" أو "تفنيطها"، وهذا الخلط يتم بخفة تقارب الرشاقة والسلاسة والطبيعية.

لكن تعبير "خلط الأوراق" في اللغة العربية له دلالة أخرى لا تغيب عن سياق النص هنا: أي أن التعبير الذي يستعمله الراوي، وربما لا يدرك دلالته على مستوى الوعي عند استعماله، له مستويان في الدلالة: مستوى مباشر يتعلق بقواعد اللعبة التي يلعبانها سويا، وهو مستوى طبيعي ولا يؤدي إلى إثارة الشك، ومستوى غير مباشر يساهم به لاوعي الراوي: أي أن هذا الراوي يشارك على مستوى الوعي في لعبة يلتزم بقوانينها، وعلى مستوى اللاوعي يدرك أو يحدس أن ما يقوم به اللاعب الآخر "خلط للأوراق"، والخلط هنا قرين الغش والاحتيال والنص والتلاعب بالقوانين. ولكن في

هذه المرحلة لا يدرك الراوي ذلك، فها هو يختار الأوراق بثقة، وكأنه يثق في اللاعب وفي اللعبة وفي مشاركته فيها. والفعل "اخترت" يدل ظاهريا على أن الراوي لديه حرية اختيار يقوم بتفعيلها في هذه اللعبة.

ولكننا عندما ننتقل إلى "جسد" النص ذاته ندرك دلالة خلط الأوراق، وندرك أيضا أن حرية الاختيار لم تكن حرية، لأن الخلط والتلاعب حوَّلا الراوي إلى لعبة في يد اللاعب الآخر، وكأن اللعبة ليست لعبة ورق وإنما لعبة بالراوي ذاته.

ففي هذا الجزء من النص لا يظهر الراوي بوصفه فاعلا في الجملة، وإنما يظهر من خلال ضمير المتكلم المرتبط بالمشاعر والجيوب. وعندما نتأمل الفعلين اللذين يستعملها بالإشارة إلى مشاعره وجيوبه نجد أن المشاعر "تطفح" والجيوب "تَخْوِي": أي أن اللعبة أدت إلى فراغ جيوبه وكأنها كانت تستهدف هذه الجيوب في الأساس، الأمر الذي يبرز دلالة "خلط الأوراق": فاللعبة تتحول إلى وسيلة سطو وابتزاز، الأمر الذي يجعل مشاعر الراوي المريرة أو

المؤلمة أو الرافضة أو المتمردة تطفح وتظهر على سطح انفعالاته أو وعيه، وهنا ينتقل مفهوم "خلط الأوراق" ودلالته من مستوى اللاوعي إلى مستوى الوعي.

وهنا تأتي نهاية النص لتستثمر هذا الوعي، فيقرر الراوي أن يترك اللعبة بأكملها، وفي الوقت ذاته يعترف بأنه كان ساذجا عندما شارك فيها وترك نفسه للخيوط التي يصنعها اللاعب الآخر حول جيوبه وحول مشاعره. ولكنه وعي قاصر، فبدلا من أن يتمرد الراوي على اللعبة ككل ويكشف زيفها وتحايلها وابتزازها، يفسح المجال لشخص آخر ليتعرض لما تعرض له الراوي ذاته، وكأن هذه اللعبة دائرة لابد أن تصيب الجميع وتوقعهم في حبائلها.

بعد أن قمت بتحليل النص بالتفصيل، هناك سؤال يطرح نفسه بقوة، ألا وهو: هل هذا النص ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا؟

وللإجابة على هذا السؤال، علينا أن ندرك أولا أن عدد الكلمات – أو معيار الحجم – ليس معيارا دقيقا للتمييز بين

الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا. فوفقا لمعيار الحجم وحده، تنتمي الومضة القصصية بوجه عام للقصة القصيرة جدا ولا حاجة لنا لتمييزها في نوع قصصي مستقل.

الومضة القصصية بوجه عام تسلط الضوء على لحظة زمنية فارقة في حياة الشخصية، وهي لحظة اكتشاف، أو لحظة تنوير، أو لحظة إدراك، أو لحظة تعرُّف على شيء كان غائبا عن وعي الشخصية أو الراوي، أو حتى على روح تجربة كاملة بحيث يقدم لنا نص الومضة أبرز ما في هذه التجربة من خلال تسليط الضوء على عنصر واحد فيها وقد تأتي العناصر الأخرى في النص بطريقة غير صريحة كالإيحاء والإضمار والتناص والإتباع التركيبي وما إلى ذلك.

والحدث في "سارق الفرحة" حدث ممتد في الزمان قد يستغرق ساعات كاملة ما بين خلط الأوراق والاستمرار في اللعب واستنزاف الراوي ماديا في عملية القمار، ومن ثمَّ بدء هذا الراوي في التفكير في اللعبة بأكمها، ومراجعة ما حدث

معه، ليصل في النهاية إلى لحظة الإدراك المتمثلة في طفح المشاعر والابتعاد عن اللعبة لإفساح المجال للاعب آخر. فهذا الحدث الممتد لا يمكن تصويره أو الكشف عنه من خلال ضوء فلاش خاطف، وإنما يمكن تصوير بكاميرا فيديو ويمتد التصوير لساعات. ولذاك يُعتبر هذا النص قصة قصيرة جدا بالرغم من قلة عدد كلماته. ولو قام الراوي بذكر تفاصيل أكثر في النص يمكن لهذا النص أن يتحول إلى قصة قصيرة أيضا.

obeikandl.com

نص "صدفة" لأحمد بوحوية ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "صدفة" للكاتب الليبي أحمد بوحوية من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وسأبدأ بتناول جماليات النص في حد ذاته، ثم سأعلّق على انتمائه التجنيسي، وها هو النص:

مر بجانبها. صمتت عيناه. تغيرت ملامحها. لم تخنه ذاكرته. صوت طفلها. ابتسم. رحل مره ثانية.

يجسد هذا النص لحظة عابرة في حياة شخصيتين كانت تربطهما علاقة قوية في السابق، وتحولا إلى غريبين عن بعضهما بعضا بسبب البتر الذي لحق بهذه العلاقة السابقة. والصدفة الواردة في العنوان تدل على أن هذا اللقاء كان عابرا وفي الغالب في طريق عام جمعهما دون ترتيب.

وصمت عيني الرجل هنا لا يدل على عدم التعبير، وإنما يدل على احتباس التعبير في العينين وكأنه يحاول أن يوقف دموعه على ما ضاع. وتغير ملامح المرأة هنا يدل على ارتباكها، وهو ارتباك يدل بدوره على قيامها باستحضار علاقتها السابقة بهذا الرجل الذي تلتقيه بالصدفة في النص وكانت تربطها به علاقة حب في السابق.

وأرى أن عبارة "لم تخنه ذاكرته" عبارة زائدة إذا كانت العلاقة التي تجمعهما علاقة حب، وإلا تحولت هذه العلاقة السابقة إلى علاقة عابرة لليلة واحدة، وهذا غير وارد في سياق النص لأن رحيل الرجل من جديد في نهاية هذا النص يدل على أنه رحل من قبل. والرحيل لا يستخدم بالإشارة إلى العلاقات العابرة، وإنما العلاقات المتينة.

ومن الواضح هنا أن هذا الرجل هو الذي نقض عهد الحب بينهما في السابق. وهنا يتحول تغير ملامح المرأة في النص من قبل إلى استجواب لهذا الرجل واتهام له، اتهام

يفوق العتاب بكثير. ووجود الطفل في النص يدل على أن هذه المرأة ارتبطت بغيره بعد أن رحل بها أو غدر بحبهما.

وتحول صمت العينين إلى ابتسامة في نهاية النص يوحي بأن هذا الرجل يسامح نفسه، مثلما كان هذا الصمت يوحي بعتابه لنفسه في بداية هذا اللقاء العابر، وكأنه أدرك أن ارتباطها بغيره علامة على تجاوزها لأزمه رحيله عنها في السابق.

باختصار، يجسد هذا النص لحظة عابرة في حياة شخصيتين تحيلنا بطريقة غير مباشرة إلى علاقتهما السابقة التي مرت عليها سنوات طويلة كافية لتجاوز هذه المرأة الأزمة وزواجها من رجل آخر وإنجابها لطفل يسير معها الآن على الطريق.

والنص بشكله الحالي يتأرج ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، حتى مع قيام الكاتب بحذف عبارة "لم تخنه ذاكرته" بعد النقاش حول النص عند نشره على مجموعة سنا الومضة القصصية.

فالومضة القصصية تتميز بأنها تجسد لحظة زمنية واحدة يمكن التقاطها بفلاش كاميرا فوتوغرافية، أو على الأقل ما يستطيع الفلاش أن يكشفه من جانب الحدث في ثوانيه المعدودة. وبالرغم من أن الموقف مناسب تماما للومضة القصصية اللحظية، صياغة المشهد من خلال خمس جمل وعبارة "صوت طفلها" التي تعتبر جملة ضمنية لا تحتملها الومضة القصصية، فالجملة الأولى يمكن دمجها في الجملة التالية. و"صوت طفلها" يمكن إدراجها في الجملة التالية ويمكن ضم الجملتين الأخيرتين: صمتت عيناه وتغيرت ملامحها عندما مر بجانبها. فابتسم لصوت طفلها ورحل من جديد.

openkanal.com

نص "ضياع" لفيصل البصري ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "ضياع" للكاتب السوري الدكتور فيصل البصري. وسأبدأ بتناول النص في حد ذاته لبيان جمالياته وتأويله، ثم سأنتقل إلى بيان ما إذا كان هذا النص ينتمي للومضة القصصية أم للقصة القصيرة جدا. وها هو النص:

عانى من تناقضات مجتمعه، نظر إلى الحاضر وتطلع للمستقبل بعين الماضي ، فبات يهذي في الطرقات.

هذا النص القصصي مرويٌّ في جزئه الأول من منظور سردي داخلي مسلَّط على داخل الشخصية. فمن الواضح هنا أن هناك عدم توازن بين التكوين الداخلي أو

الشخصي للشخصية والمجتمع الذي تعيش فيه، ولذلك تدرك هذه الشخصية التناقضات الماثلة في هذا المجتمع.

ويستعمل الراوي الفعل "عانى" بالإشارة إلى تجربة الشخصية مع هذه التناقضات. وإذا اجتمعت المعاناة مع الوعي، نتوقع أن يحدث شيء مختلف مع الشخصية، فمن المفترض أن معاناتها ووعيها يساعدانها على أن تتجاوز هذه التناقضات وأن تسعى في حياتها الشخصية لأن تتفاداها، أو على الأقل تتفادى أثرها السيء وتسعى لأن يكون سلوكها خاليا من التناقضات.

ولكن الجملتين التاليتين في النص يحوِّلان مسارَ هذا الوعي وهذه المعاناة. فالشخصية هنا اختارت الهروب وسيلة للتخلص من هذه التناقضات، ولم تقم بمواجهتها أو محاولة تغييرها، وإنما قامت بتبني تناقضات أخرى وهي العيش في الحاضر والمستقبل بوجدان الماضي، وكأنها تلغي الحاضر والمستقبل، وبالتالي تتحول هذه الشخصية إلى مفارقة حياتية وتاريخية، مع ما تحتمله المفارقة من جمع بين المتناقضات.

ولكن هذه الشخصية لا تجمع بين الماضي والحاضر والمستقبل – والجمع بينهم قد يكون علامة على صحة أسلوب الحياة ومحاولة للامتداد الحضاري والتاريخي ووصل خيوط المجتمع ككل بماضيه وحاضره ومستقبله – وإنما تلغي الحاضر والمستقبل وتعيش في الماضي وكأنها قامت بإلغاء حياتها واستعارة حياة أشخاص لم يعد لهم وجود ولم يعد أسلوب حياتهم صالحا للحياة الآن لأنه يفتقد البُعد الحاضر ويفتقد للرؤية المستقبلية. وهنا يفقد الفعلان "نظر" و"تطلع" دلالتيهما، فالنظر لا يؤدي إلى تعمق في الفهم، والتطلع لا يؤدي إلى تحديد الناقص في الحاضر كخطوة أولى للسعي لتوفيره في المستقبل، وإنما يقترنان "بعين الماضي"، والماضي مضى وانقضى، وبالتالي لم تعد له عين صالحة للنظر ولا للتطلع، سواء أكان ذلك بمعنى حرفي أم بمعنى مجازي، نظرا لما يوحي به التطلع والنظر من دلالات أكبر.

وتأتي نهاية النص لتقدم لنا نتيجة هذا السلوك ونتيجة مواجهة التناقضات بتناقضات أكبر. فهذا الشخص "بات يهذي في الطرقات". وهذا الهذيان من وجهة نظري لا يرتبط بتناقضات المجتمع وإنما بتناقضات الشخصية ذاتها، فربما كان هذيانه هذا كلاما طبيعيا، ولكن بلغة قوم سابقين، لأنه يعيش في زمان غير زمانه، كأن يخرج شخص ما من بطن معجم قديم ويكلم الناس بكلمات ماتت الآن وكان يستعملها أشخاص سابقون ينتمون لزمن سابق علينا، فهذا الشخص لا يدرك أن اللغة ذاتها كائن حي يعيش ويموت.

ونظرا لأن كل شخص من الطبيعي له أن يستعمل اللغة الجارية على الألسنة في عصره، ونظرا لأن هذا الشخص قرر الخروج من عصره والعودة حياتيا ولغويا إلى عصر سابق مات وانقضى، فمن الأرجح أن هذيانه ليس بهذيان وإنما قبر ينتمي لعصر سابق قرر هذا الشخص أن يسكنه. ففي الغالب، الهذيان يكون نتيجة لعدم قدرة الشخص على أن يحتمل تناقضات يعيش وسطها، ونتيجة لعدم الاحتمال هذا

يخرج عقله من نطاق المنطق الذي يحكم مجتمعه: وهذا الخروج لا يكون للماضي، وإنما هو خروج للمستقبل ويكون بلغة لا يفهمها المعاصرون له لأنهم لم يبصروا ما أبصره الشخص "المجنون".

النص بشكله الحالي عبارة عن قصة قصيرة جدا لأن الحدث فيه ممتد في الزمن ولا يمثل لحظة واحدة. اللحظة موجودة بالفعل في الجملة الأخيرة – بات يهذي في الطرقات – لكنها مجرد حلقة أخيرة في سلسلة من الأحداث. لو تم مثلا تقديم النص على شكل ومضة اسم موصول سيتلاشى هذا الامتداد الزمني: الرجل الذي نظر إلى الحاضر وتطلع للمستقبل بعين الماضي بات يهذي في الطرقات. ففي هذه الحالة سيكون محور الحدث الحاضر أمام أعيننا "باب يهذي في الطرقات"، فهو الذي سيتصدر اللوحة أو الصورة، وستكون صلة الموصول تابعة له وكامنة في خلفية الصورة.

ما يميز الومضة القصصية عن القصة القصيرة جدا أنها تسلط الضوء على لحظة زمنية واحدة من لحظات

الحدث، وفي الغالب تكون هذه اللحظة هي اللحظة الأبرز التي تكتشف فيها الشخصية شيئا أو تدرك شيئا أو تكون لحظة تحول بالنسبة لها. ويمكن نقل الحدث في الومضة بصريا من خلال رسمه في لوحة واحدة أو التقاطه بفلاش واحد لكاميرا فوتوغرافية. وكلما كانت أبعاد اللوحة مرسومة بعناية ودقة، ازدادت براعة الومضة، فيمكن توظيف جماليات خلفية اللوحة وواجهتها جيدا، وستكون لحظة الومضة هي اللحظة البارزة في واجهة اللوحة، ويأتي ما في الخلفية تابعا لها. ويمكن التعبير عن هذه التبعية لفظيا في النص المكتوب من خلال وسائل لغوية وتركيبية مثل الإضمار والإيحاء والإتباع التركيبي بأن يكون جزءا من الجملة أو أكثر من جملة مثلا هو البارز أو الذي يؤكد عليه الراوي، ويكون الجزء الآخر أو الجمل الأخرى تابعة لهذا الجزء أو هذه الجملة/الجمل على مستوى التركيب.

نص "يأس" لهيفاء حمودة ما بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة نص "يأس" للكاتبة السورية هيفاء حمودة، وسأسلط عليه الضوء في حد ذاته، ثم سأتناوله من زاوية كونه ومضة قصصية أم قصة قصيرة جدا، وها هو النص:

نفسي التي ظننت أنها صالحتني، أخطأت، زجرتها، نهرتني، فشلنا عند أول اختبار.

نص يجسد التعبير الصادق عن اضطرابات وتناقضات النفس البشرية، فيعتقد الإنسان أن بمقدوره أن يسير على خط يرسمه بنفسه دون أن يحيد عنه، لكن الواقع يقول بأن "خطط" الإنسان تتغير وتتحور على الدوام نتيجة لصراعات القوى الداخلية المشكلة لشخصيته، وتتمثل هنا في الصراع

بين النفس والعقل أو الإرادة الواعية للإنسان. هناك أغنية للمطربة المصرية حنان ماضي دائما ما أستشهد بها في حياتي الخاصة تقول فيها: "كلما نوصل لمينا/ نبتدي ونقول رِسينا/ الشطوط ترفض لقانا/ والبحور تاني تنادينا". وأرى في الومضة هنا تناصا مع هذه الأغنية حتى لو كانت الكاتبة لا تعرف هذه الأغنية، فالراوية هنا تعتقد أنها "رسيت" على بر "التصالح" بينها وبين نفسها، وتظن أن نتيجة هذا التصالح تتمثل في الانسجام أو التوافق بينها وبين نفسها. لكن هذا التصالح لا يدوم، أو بالأحرى هو "ظن" لا يصل إلى مرحلة اليقين أو التحقق.

ونلاحظ هنا أن الراوية تستعمل فعلين متساويين في القوة، وهما: زجرتها ونهرتني. وتساوي هذين الفعلين في القوة مع تبادل الفاعل والمفعول موقعيهما في الفعلين يدل على التكافؤ في القوة أو السلطة بين الراوية ونفسها. وهذا التوازن في القوى يدل على أن لكل منهما ذاتيتها ولكل منهما إرادتها، ولا يمكن للتصالح أن يستمر.

ويأتي الفشل في نهاية النص ليدل على سمة أساسية من سمات الإنسان، ألا وهي ضعفه الذي خلقه الله به، وهو ضعف يرتبط بحرية الاختيار بعيدا عن التسيير الذي يرتبط بالملائكة، ولهذا الضعف فضَّل الله الإنسانَ على الملائكة. وكون الراوية قادرة على الزجر وقادرة على إدراك الفشل يدل على أنها واعية بأخطائها وبنقاط ضعفها وستحاول أن تتعايش معها بأقل الخسائر، دون أن تقسو على نفسها لتصل إلى مرحلة التجريد والمثالية المجوّفة أو الخاوية، دون أن تصل لمرحلة السقوط.

بالنسبة لبنية النص، ومضة الاسم الموصول، كما أطلقت على هذا النوع من قبل، هي ومضة تركز على ما يرد في الجملة الأساسية وليست جملة الصلة، وبالتالي تتمثل اللحظة التي تركز عليها الومضة هنا في التأكيد على الفشل في الاختبار. والراوية تستعمل ضمير المتكلم الجمع بوصفه فاعلا للفعل: ناء الفاعلين، الأمر الذي يجعلها صادقة مع إنسانيتها ومع إدراك التناقضات المحببة ومظاهر الضعف

البشري التي يجمعها الإنسان في جوانبه مهما كانت صرامته الظاهرية.

وهنا نجد أن كل ما يرد في أعطاف جملة الصلة يمثل رجوعا للوراء على مستوى الزمن انطلاقا من اللحظة الحالية – لحظة الفشل – وبالتالي تلتزم الومضة بالمدى الزمني اللحظي الذي تتسم به أي ومضة قصصية، فالومضة تعني الفلاش، والفلاش في الكاميرا لا يستغرق إلا ثانية أو ثوان معدودة على الأكثر.

وبالنسبة للشخصيات، هناك شخصيتان فقط، الأمر الذي يتناسب مع طبيعة الومضة التي لا تحتمل في الغالب وجود عدة شخصيات، وهو أمر تحتمله القصة القصيرة جدا والقصة القصيرة أحيانا وتحتمله الرواية دائما.

وبالنسبة لزمن السرد، تستعمل الراوية الزمن الماضي الذي يدل على انتهاء الحدث قبل البدء في عملية السرد بفترة زمنية قد تطول وقد تقصر. واستعمال الزمن الماضي هنا يفتح هذه الومضة على المستقبل الذي كان سيكون: أي على

الفترة ما بين انتهاء الحدث وبين سرده في الوقت الحاضر، وكأن الراوية تقوم لنا من خلال توظيف هذا الزمن أن الفشل تكرر مرات ومرات بعد ذلك.

وبالنسبة لأسلوب السرد والمنظور، الراوية هنا مشاركة في الحدث وتنقل لنا الحدث من خلال ضمير المتكلم المفرد والجمع ومن خلال ضمير الغائب. فضمير المتكلم المفرد حاضر بغزارة هنا في "نفسي"، "ظننتُ"، "صالحتني"، زجرتُها"، "نهرتني". وبمعادلة حسابية بسيطة، نجد أن هذه الراوية تجيء فاعلا في فعلين ومفعولا به في فعلين، وكلمة "نفسي" تجمع ما بين الذات والموضوع، أي ما بين الراوية ونفسها التي تتحول إلى آخر في سياق الومضة، ويبدو أن هذا الجمع هو الذي يحدد مسار الومضة ومصير العلاقة بينهما، فلابد أن يتعايشا معا بكل ما فيهما من ضعف وقوة. ويؤكد ذلك التكافؤ بين ورود الراوية فاعلا ومفعولا به في الومضة.

والمنظور السردي هنا منظور داخلي في الأساس أو الإطار العام، فمشاركة الراوية في الحدث يجعل المنظور الإجمالي داخليا لأنها تنقل لنا كل شيء بعيونها ومن وجهة نظرها. وداخل هذا المنظور، يوجد منظور داخلي كما في "ظننتُ" و"فشلنا" ومنظور خارجي ينقل لنا ما يمكن لأي ملاحظ افتراضي موجود في مكان الحدث الافتراضي بدوره أن يراه، كما في "أخطأتْ" و"زجرتُها" و"نهرتني".

والنص بشكله الحالي فيه زيادة لغوية أو إسراف لغوي لا يتناسب مع طبيعة الومضة القصصية التي تقتضي استخدام أقل عدد كاف من الكلمات، وتقتضي ألا نورد ألفاظا يمكن الإيحاء بها من خلال ألفاظ موجودة بالفعل. وبنية الاسم الموصول تقتضي ألا يتم تقديم الكثير في الجملة الأساسية: فجملة الصلة – ظننتُ أنها [نفسي] صالحتْني" – تنقل لنا من خلال الفلاشباك أو الاسترجاع الذي لا يتم تقديمه في صدر الومضة أو واجهة المشهد علاقة تصالح سابقة بين الراوية ونفسها. والجملة الأساسية تقيم تباينا مع هذا التصالح، ويمكن

تحقيق هذا التباين بدون استعمال كل هذه الألفاظ. فعبارة "فشلنا عند أول اختبار" على سبيل المثال مفهومة ضمنيا من قيام النفس بزجر الراوية، ولذلك من الأفضل حذفها. كما أن الفعل "أخطأت" مفهوم ضمنيا من فعل الزجر أيضا، ولذلك من الأفضل الاستغناء عنه: نفسي التي ظننتُ أنها صالحتني نهرَتْني عندما زجرتُها.

obeikandl.com

قراءة في ومضة "طلب" لطاهر الدويني

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة ومضة "طلب" للكاتب الليبي طاهر الدويني، وها هو نص هذه الومضة القصصية:

الورقة التي أردت الكتابة عليها تمنعت، قالت: تطهر قبل أن تدنو مني.

ومضة تقوم على أنسنة الأشياء، إذ تتحول الورقة هنا إلى كائن حي له ذاتيه الخاصة في مقابل ذاتية الراوي/الكاتب.

الشخصية الرئيسية ظاهريا هنا هي شخصية الكاتب الذي يستعد للكتابة. وأقول ظاهريا لسببين: أولا، لأن نص الومضة يبدأ بكلمة "الورقة" وينتهي بضمير متكلم على لسان الورقة ذاتها، وكأن الورقة لها الكلمة الأولى والأخيرة حرفيا ومجازيا. وثانيا، لأن الورقة من خلال تمنُّعها تُبدي

obeikandl.com

مقاومة لإرادة الراوي/الكاتب وتتمرد عليه، وبالتالي تكتسب سلطة أقوى من سلطته.

وعندما نمعن النظر في نص الومضة، نجد أن الورقة المتجسدة في شكل إنسان تستجوب إنسانية الراوي وتدرك تاريخه وأبعاد شخصيته، فهي تدرك أن الكاتب غير صالح للكتابة أو أنه يخون قلمه ويخون الحرف وبالتالي يخون الغاية من وجود الورقة ذاتها، وكأنه بكتابته على المنوال المعتاد عليه يقوم بانتهاك خصوصية الورقة واغتصاب الكلمات.

ولذلك يأتي أمر الورقة له بالتطهر كاشفا ودالا في سياق الومضة، كما أن هذا الطلب يقيم علاقة خاصة بين الكاتب والورقة، وكأن هذه العلاقة تناظر علاقة زواج أو عبادة بينهما، ولابد للكاتب أن يَمْثُلَ في حضرة الورقة أو يقترب من جسدها بقلمة وهو في حالة طهر، تيمنا بصلاح الكتابة التي ستنتج عن لقاء الكاتب وقلمه بهذه الورقة.

تتخذ هذه الومضة شكل بنية الاسم الموصول، وهي بنية يستخدمها الكثيرون من كتّاب الومضة القصصية، وتتكون من شقين: الشق الأول يتمثل في جملة الصلة التي تأتي تابعة للجملة الأساسية: "التي أردت الكتابة عليها". والشق الثاني يمثل الجملة الأساسية في الومضة: الورقة تمنّعت، [و] قالت: تطهّر قبل أن تدنو مني.

ويمكننا أن نشبّه هذه البنية باللوحة: فتأتي جملة الصلة في خلفية اللوحة وتأتي الجملة الأساسية في أماميتها أو واجهتها أو صدارتها. وواجهة اللوحة هنا تُبرز تمنّع الورقة التي يبدو أنها على علاقة وثيقة بالكاتب/الراوي، وتدرك أنه غير صالح للكتابة في هذه اللحظة، أو أنه غير مؤهَّلٍ لها، أو أن قام من قبل بتدنيس كتابته أو الكتابة بوجه عام.

وهذه الواجهة تحيلنا إلى الآية الكريمة عن طريق التناص: "**لَّا يَمَسُّهُ** إِلَّا الْمُطَهَّرُونَ" (سورة الواقعة، 79). والتناص هنا لا يقيم علاقة تشابه مباشرة بين الورقة/الكتابة والقرآن الكريم، وإنما يؤكد على أن الكتابة ذات غاية سامية

تعلو فوق الجسد وفوق العلاقات العابرة، وترتبط ارتباطا وثيقا بجوهر حياة الإنسان على الأرض.

كما أن الومضة تجسّد الورقة أو تشخِّصُها في شكل امرأة نتيجة لتأنيث كلمة الورقة في اللغة العربية، وكأن العلاقة بين الكاتب والكتابة علاقة عشق، ولابد أن يصفو قلب العاشق حتى يصير صالحا لأن يلتقي بمحبوبته. وبما أن الورقة هي التي ستتلقى آثار قلم الكاتب هنا، وستمتلئ بالكلمات، لا تريد هذه الورقة أن تكون هذه الكلمات عابرة أو قابلة للزوال، ولذلك تطالب الكاتب بأن يكون مخلصا لها، وكأن الومضة تدعو لتقديس رسالة الكتابة وتدعو الكاتب لأن يحترم قلمه.

ومن الملاحظ هنا أن جملة الصلة – التي أردت الكتابة عليها – لا تضيف جديدا للومضة، لأن الدلالة الواردة في هذه الجملة مفهومة ضمنيا وصراحة من سياق الومضة ذاتها: فالورقة بوجه عام مخصصة للكتابة، والدنو من الورقة يعني ضمنيا فعل الكتابة. ولذلك كان من الأولى أن

يقدم الكاتب في جملة الصلة حدثا سابقا يثري الومضة ويلقي الضوء على مفهوم عدم تطهُّر الراوي.

بوجه عام، ومضة الاسم الموصول ذات بنية ثابتة نعم، ولكنها قابلة للإثراء من خلال إثراء جملة الصلة التي تأتي في خلفية الومضة، فمن خلال هذه الجملة يمكن للكاتب أن يزاوج بين الأزمنة وأن يرجع للوراء في الزمن ليقدم لنا لقطة سابقة تأتي تابعة للجملة الأساسية ولا تؤثر على وحدة الزمني اللحظي الماثل في الومضة، فالجملة الأساسية/أمامية الومضة تركز على لحظة واحدة، واللحظة السابقة تأتي تابعة لها في ثنايا اسم الموصول.

obeikandl.com

قراءة في ومضة "مطاعم وخيام" لوفاء شبلي

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

سأتناول في هذه الدراسة ومضة "مطاعم وخيام" للكاتبة السورية وفاء شبلي من زاوية كونها ومضة قصصية ومن زاوية إتاحة الفيسبوك ووسائل التواصل الاجتماعي حرية أكبر للكاتب في صياغة ومضة ثرية متعددة الطبقات والمستويات في نفس الحيز الزمني الضيق جدا الذي يميز الومضة القصصية عن غيرها من الأنواع من الأنواع السردية الأخرى، مما قد يجعلنا نعيد نظرنا في مفهوم السرد ذاته وفي الحدود الفاصلة بين أنواعه. وها هو نص الومضة:

نشرت صورة لها في مطعم فاخر وكتبت "سأظل أبتسم رغم بأسي"؛ تخيلت ذاك المطعم خيمة.

ومضة "مطاعم وخيام" للكاتبة السورية وفاء شبلي تجمع بين حالتين متناقضتين: حالة تنقلها الراوية لنا من العالم الافتراضي وحالة الراوية ذاتها.

بالنسبة للحالة الأولى، تنقسم إلى جزءين: جزء خاص بالفعل المتمثل في قيام الشخصية الأول بنشر صورة لها على صفحتها الشخصية على الفيسبوك في الغالب، وجزء خاص بالكلام المصاحب لهذه الصورة. والمطعم الفاخر الذي تم التقاط هذه الصورة فيه يدل على أن هذه الشخصية ميسورة الحال وتعيش في مدينة ولها شقتها الخاصة أو بيت عائلتها في الغالب.

ويأتي الكلام المصاحب للصورة لينقسم بدوره إلى شقين: الشق الأول يتعلق بإصرار المرأة على الابتسام وعلى مقاومة العوامل المحبِطَة في حياتها الشخصية، أما الشق الثاني فينقل لنا "البأس" الذي تعيش فيه هذه الشخصية.

وكلمة "بأس" في اللغة العربية المعاصرة لا تستعمل في اللغة العربية المعاصرة في الغالب إلا في تعبير "لا

بأس" سواء أجاء هذا التعبير مستقلا أم ارتبط بحرف الجر على أو الباء: لا بأس عليه، لا بأس به: أي لا مانع، لا خوف، لا ضرر، لا حرج، جيد، مقبول. وتأتي الكلمة أيضا في سياق الدعاء: اللهم ارفع البأس عنَّا، أي المرض. وكلمة بأس باستعمالها الحالي في الومضة تحيلنا إلى البأس في القرآن بمعنى القوة أو الشدة أو الشجاعة. وهذه المعاني لا تتناسب مع كلمة "رغم" التي تدل على وجود تناقض بين ما قبلها وما بعدها، فالقوة والشجاعة والشدة هنا لا يتعارضون مع الابتسام.

ولذلك، من الأرجح أن صاحبة الصورة تسيء استعمال اللغة أو على الأقل لا تجيد استعمال الحروف العربية على الهاتف الذي رفعت منه الصورة، فالمقصود هنا البؤس وليس البأس. والبؤس يتناقض في عُرف أغلبية الناس مع المطعم الفاخر، خاصة في نظر الفقراء، وهو ما تؤكده الومضة في الجزء الأخير منها، فالراوية تتخيل المطعم الفاخر خيمة، الأمر الذي يجعلنا نستنبط أن الراوية ذاتها

تعيش في مخيم إيواء أو لجوء أو ما شابه، ويبدو أنها تم تهجيرها عن موطنها بفعل حرب أو احتلال أدى إلى دمار منزلها أو على الأقل استحالة حياتها بأمان في موطنها.

وتخيُّل الراوية للمطعم على أنه خيمة يوحي بأن حياتها في الخيمة/المخيم تفتقد لمقومات الحياة الأساسية أو أنها تحن إلى حياة سابقة لها أو أنها تتمنى المساواة بين طبقات المجتمع: ففي حالة الشخصيتين يوجد بؤس مع اختلاف درجاته، ولكن على جانب توجد مقومات حياة فاخرة، وعلى الجانب الآخر لا توجد أدنى مقومات الحياة. وفي الحالتين أصبحت وسائل الاتصال الحديثة المتمثلة في الفيسبوك والهاتف المحمول لا غنى عنها لكلا الفئتين.

المدى الزمني لهذه الومضة هو اللحظة التي يستغرقها التخيُّل، فالراوية ترى صور ما على الشاشة أمامها وتتخيَّل المكان الذي تم التقاط هذه الصورة فيه مكانا آخر هي موجودة فيه بالتأكيد، أو على الأقل موجود فيه أشخاص تحس الراوية بمعاناتهم.

بالنسبة لشخصيات الومضة القصصية، توجد هنا شخصيتان: شخصية الراوية وشخصية المرأة الأخرى التي قامت بنشر صورتها، وهما شخصيتان يبدو ظاهريا أنهما على طرفيّ النقيض، نظرا للإمكانات المادية لكل منهما، كما يتجلى من مكان وجود كل منهما. وقد يكون مكان كل منهما مكانين: فالمرأة التي رفعت صورتها على الفيس قد تكون غادرت المطعم الفاخر ورفعت هذه الصورة بعد مغادرتها بفترة تطول أو تقصر. أما الراوية، فقد تكون موجودة في مخيم أو ملجأ بالفعل وقد تكون استحضرت حياة أشخاص تعرفهم أو تحس بمعاناتهم ويعيشون في خيمة.

وبالرغم من قصر المدى الزمني للومضة القصصية بوجه عام واقتصاره على لحظة واحدة، تمثلت براعة الراوية في تركيب مشهد يحيلنا إلى عوالم كاملة كامنة خلفه. فالكلام التي تكتبه المرأة مصاحبا لصورتها يحيلنا إلى ما تعانيه في حياتها الشخصية ومع الأشخاص الذين تتعامل معهم في هذه الحياة، بالرغم من صورتها في المطعم الفاخر

وما قد يكوّنه البعض من انطباع عن سعادتها الظاهرية أو رفاهية حياتها، فالمظاهر لا تدل في بعض الأحيان على التكوين الداخلي للإنسان ولا على ما يشعر به أو يعانيه.

وبالنسبة لأسلوب السرد والمنظور المروية منه الومضة، هذه الومضة مروية بضمير المتكلم الذي يجعل الراوية شخصية أساسية في النص هنا، ولكنه لا ينقل لنا جانبا مباشرا من حياة هذه الراوية.

كما أن تجاور حدثين في نص الومضة ينتميان لمكانين مختلفين وبعيدين عن بعضهما بعضا قد يجعل بعض النقاد يظنون أن الراوية هنا تستعمل مفهوم العلم بكل شيء في السرد: أي تتحرك في المكان والزمان كما يحلو لها. وأقول إن التقنيات الحديثة في الاتصال مثل اليوتوب والفيسبوك وغيرهما بإمكانها أن تجعلنا موجودين في أكثر من زمان وأكثر من مكان في نفس الوقت، الأمر الذي قد يعطي الراوي قدرة أكبر على التحرك سرديا، فيمكنه أن يشاهد في نفس اللحظة أكثر من موضوع وأكثر من قصة وأكثر من

حدث أمامه وقد ينقل لنا كل ذلك أثناء عمليه تفاعله بما يدور في ذهن هذا الراوي وقلبه ويضيف له أثر هذا التفاعل ويربط بينه وبين أحداث وأشخاص ومواقف ماثلة وحاضرة في وعيه أثناء المشاهدة والقراءة والتفاعل.

وهنا ينتفي العلم بكل شيء ويصير هذا الراوي – برغم تنوع حركته السردية واتساعها في المكان والزمان – ملتزما بحدود وعيه ونطاقه المكاني الواحد. وبالرغم من أن ذلك ظاهر هنا بقوة لأن هناك راوية مشاركة تتفاعل مع الصورة البعيدة عنها في الواقع مكانيا وزمانيا وما تستحضره هذه الصورة من كلام وشخصية وحدث فعلي ماثل أمامنا وأحداث ضمنية مضمرة في هذا الحدث الفعلي، فيمكن أن تتحقق هذه التقنية أيضا على يد الراوي غير المشارك الذي يستعمل ضمير الغائب في السرد.

يغلب على هذه الومضة استعمال المنظور الخارجي، فأي شخص افتراضي موجود مع الراوية سيستطيع أن يرى صورة المرأة ويقرأ كلامها المصاحب لهذه الصورة. أما فعل

التخيُّل الذي تقوم به الراوية فهو منقول لنا من منظور داخلي تسلطه الراوية على نفسها وتنقل من خلاله رد فعلها الداخلي على مشاهدتها للصورة والكلام المصاحب لها.

obeikandl.com

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

obeikandl.com

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

obeikandl.com