الومضة والتناص: قراءة في ومضات من صفحة سنا الومضة القصصية

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

التناص على وزن التفاعل مع كلمة نص، أي تفاعل نصين أو أكثر مع بعضهما البعض من خلال تشابكهما وإحالة النص اللاحق بعض مدلولاته إلى نص سابق، مع فهم النص بمعناه الواسع جدا الذي يشمل كل منتج ثقافي مادي أو معنوي يلعب دورا في تشكيل الوعي ورؤية العالم لدى المتلقين لهذا النص. وتوجد أمثلة كثيرة في سنا الومضة القصصية على هذا النوع من الومضات الذي يستند إلى الإحالة من خلال التناص مثلا لإحداث أثرها الجمالي. وسنتناول نوعين من الإحالة: وهما الإحالة إلى التراث والإحالة إلى النص الديني.

الإحالة إلى التراث

التراث الشعب عالم رحب يشمل كل ما هو موروث عن الأجيال السابقة من نصوص شفاهية أو مكتوبة لم يتم التحقق من صاحبها مثل

الحكايات والملاحم والسير والأغاني والأمثال وما تحويه بطون الكتب التي تهتم بتصنيف وتجميع النصوص التي لا تُنسب لكاتب بعينه. ويسمى تراثا شعبيا لأن مؤلفه غير معروف أو لأن الكثيرين اشتركوا في تأليفيه بحيث يضيف كل جيل بصمته على هذه الكتابات. ونتناول هنا ومضتين من سنا الومضة القصصية تستندان إلى حكاية شعبية وومضة تستند إلى مثل شعبي. بالنسبة للومضتين اللتين تتكآن في إنتاج دلالتهما على الحكاية الشعبية فهما: ومضة "فاقة" ليحيى عودة التي تقول: "اشتمت الأم رائحة شواء فشرعت تطعم صغارها الحكاية"؛ وومضة "أفواه" لحسناء الرامي التي تقول: "كلما عوت بطون صغارها، غنت لهم لكي يناموا." يحيلنا النصان إلى القصة التراثية التي تحكي عن امرأة كان أطفالها جياعا ولم تجد طعاما، فأشعلت النار على قِدْرٍ به ماء كي توهمهم بأن هناك طعاما سينضج وظل الماء يغلي إلى أن نام الأطفال. وعلينا أن نقرأهما على ضوء هذه الحكاية التراثية.

في نص يحيى عودة، الحدث حدث وحيد يركز على حالة من الفقر أو الجوع، ولكنه ليس فقرا مدقعا كما يحاول أن يوهمنا العنوان الذي يمثل المفارقة الرئيسية هنا: فرائحة الشواء لا تقترن بأي طعام يسد الرمق، بل بطعام متميز يتناوله ميسورو الحال، ويعضِّد ذلك استعمال كلمة "الحكاية" بألف ولام التعريف، مما يدل على أن الراوي

أو الشخصية النسائية في الومضة تتكئ على حكاية بعينها تحكيها لأطفالها دوما ربما لدلالتها الرمزية في حياتها أو لأنها تريد من ورائها أن يترسخ مفهوم معين عن الثراء مثلا لدى أطفالها بحيث توصل لهم فكرة أن الحكاية التي تكرر قصها لهم هي التي ستجعلهم ميسوري الحال. وبخلاف القصة التراثية التي لا يجني من ورائها الأطفال سوى النوم جوعا أو الشبع من خلال النوم ما يوحي ذلك من تغييب أو تخدير أو تسكين مؤقت لأن الأطفال سيستيقظون جياعا، نجد أن ومضة يحيى عودة تستعمل الفعل "تطعم" الذي يوحي بأن الحكاية معادل رمزي حقيقي للشواء وأنها إثراء للنفس والرؤية قبل أن تكون ملئا لبطونهم.

أما بالنسبة لومضة حسناء الرامي، فتمثل حدثا متكررا نظرا لاقتران كلمة "كلما" به، وهي كلمة تدل على المعاودة كلما فرض الوضع أو الجوع ضرورة التكرار. ويظهر الجوع جليا هنا من خلال الفعل "عوت" الذي يقترن ببطون الصغار، كما تبرز الكاتبة الهدف من الغناء وهو إسكات بطون الأطفال وهدهدتهم حتى يدخلوا في طور النوم.

وبالرغم من أن الومضتين تحكيان الموقف ذاته وتستندان إلى القصة التراثية التي سبقت الإشارة إليها، نجد أن ومضة يحيى عودة

تبني رؤيتها على القصة التراثية بغية تجاوزها والتأسيس لرؤية جديدة وإبراز اتجاه وجداني ونفسي وفني مختلف إزاء النص التراثي. أما ومضة إحسان الرامي فتتبنى رؤية القصة التراثية دون تعديل إلا في إحلال الغناء محل الماء المغلي في القِدر. ولذلك أرى أن ومضة يحيى عودة أقرب إلى روح الومضة لأنها وظَّفت الإحالة إلى النص التراثي توظيفا إيجابيا جديدا ربما يُدخِلُنا الكاتب من خلالها في رؤيته للعلاقات بين الطبقات الاجتماعية وأن القراءة ثراء نسبيّ وأن الذي يتخذ "الحكاية" طعاما ربما يكون أكثر شبعا من الذي يتخذ الشواء طعاما.

وتعتبر الأمثال الشعبية رافدا مهما من روافد التراث الشعبي. وقد يحيل إليها كاتب الومضة ليعقد علاقة بين نصه وهذه الأمثال. وهنا يشكِّل المثَلُ إطارا مرجعيا يساعدنا في سهولة قراءتنا للنص. فعلى سبيل المثال، توجد ومضى للجينرال محمود بعنوان "استجارة" يقول فيها: "استجار من النار بالرمضاء؛ خذلته." فتستند هذه الومضة إلى المثل "كالمستجير من الرمضاء بالنار"، ولكن الكاتب يبدِّل الموضعين اللذين تتم الاستجارة بهما بحيث تصير الومضة تعليقا على وضع إنساني معاصر يشبه الكابوس في جحيمه. فبدلا من المثل الذي يدل على فرار الإنسان من شر فيقع في شر أفدح منه، يصوِّر الكاتب جو كابوسي معاصر كما في مُعْتَقَل يتعرض فيه المعتقلون للتعذيب

المستمر، فيطالبون بتخفيف العذاب، وليس إلغائه، ولكن طلبهم يتم رفضه، وهو مجتمع لا يطمح فيه الإنسان إلى النعيم أو الراحة، وإنما إلى مجرد تخفيف وطأة الحياة وأثقالها، الأمر الذي يضفي على الومضة قدرا من الواقعية. وهنا تلاعب الكاتب بصيغة المثل المأثور مما أدى إلى تغير الدلالة ونقل التجربة من حيز النمطية والقولبة إلى حيز الفضاء النفسي الإنساني بشكل صادق فنيا.

الإحالة إلى النص الديني

يمثل النص الديني وما يحمله من تأويلات لبنة أساسية من لبنات عقل الشعب الذي يؤمن بهذا الدين أو ذاك، نظرا لأن الدين أسلوب حياة ورؤية للعالم ومقوم أساسي من مقومات الفكر الإنساني. والنص الأدبي ليس بعيدا عن النص الديني، فيقوم أحيانا بتأسيس رؤيته انطلاقا من النص الديني، متحاورا معه ومع تأويلات أتباع الدين له، بغية توظيف دلالات النص الديني لتكون مرجعا يساهم في إثراء إنتاج الدلالة الفنية والأدبية للنص الأدبي. وسنتناول في هذا الجزء من المقال ثلاث ومضات: منها ومضتان تؤسسان رؤيتهما على حديث نبوي وومضة تؤسس رؤيتها على مبدأ الحدود في الإسلام.

والومضتان اللتان تحيلانا إلى الحديث النبوي هما ومضة

"خلوة" لسمير خياري Samir Khiari: "اختلى بها فكانت الرومانسية ثالثهما." وومضة "اجتماع" لثناء منصور: "اجتمعا في مربع الشات .....وكان الشيطان ثالثهما". تحيلنا الومضتان إلى مقطع أو عبارة من حديث نبوي ترد بصيغ تتفاوت من راوٍ لآخر: "ولا يخلُوَنَّ أحَدُكم بامرأةٍ فإنَّ الشَّيطانَ ثالثُهما"؛ "ولا يخلُوَنَّ أحَدُكم بالمرأةِ فإنَّ الشَّيطانَ ثالثُهما"؛ "ولا يخلُوَنَّ رجلٌ بامرأةٍ ؛ فإن الشيطانَ ثالثُهما"؛ "لا يخلوَنَّ رجلٌ بامرأةٍ إلَّا وكانَ الشَّيطانُ ثالثَهما". وبعض هذه الصيغ تخاطب الرجل مباشرة أو بطريقة غير مباشرة من خلال توجيه الكلام لجمهور الحاضرين أثناء الحديث بصيغة المخاطب الجمع المذكر، ناهية إياهم عن الاختلاء بالمرأة. وترد المرأة بصيغة النكرة في معظم الأحوال ولا ترد بصيغة المعرفة إلا فيما ندر. والصياغة اللغوية للحديث تدل على أن الرجل هو الذي بيده إدخال الشيطان شريكا ثالثا معه ومع المرأة. أما الصياغة الشعبية للحديث فتقول: "ما اجتمع رجل وامرأة إلا كان الشيطان ثالثهما"، في حين أن الحديث يتكلم عن الخلوة ولا يذكر الاجتماع. على ضوء ذلك، تُمْكِنُنَا قراءةُ الومضتين، فنجد أن سمير خياري يتعمد استعمال كلمة "خلوة" في العنوان والفعل "اختلى" في متن الومضة وكأنه يحاول أن يستخدم الإحالة إلى الحديث النبوي في توليد معنى

جديد من خلال ضمير الغائب المقترن بحرف "الباء" الذي لا يشير إلى أي امرأة، بل إلى امرأة معينة لها قيمة كبيرة في نفس الرجل في الومضة. كما أن الكاتب يستعمل الزمن الماضي في ومضته بحيث يُنشئ تباينا بين زمن الومضة والزمن المستعمل في الحديث النبوي. فالزمن في الحديث النبوي يتكون من شقين: أولا، الزمن المستقبلي الكامن في فعل الأمر الدال على النصح والإرشاد حيث لا يتوجه الحديث إلى جمهور مستمعيه فقط في عهد الرسول وإنما يمتد الزمن نحو المستقبل حتى قيام الساعة؛ وثانيا، الزمن الكامن في الجملة الاسمية "فإن الشيطان ثالثهما" أو في الجملة الفعلية "وكان الشيطان ثالثهما"، وهما زمنان وصفيان يدلان على التقرير والاقتران وبالتالي يكتسبان سمة الحاضر والمستقبل أيضا. وبالرجوع إلى ومضة سمير خياري، نجد أن الزمن الماضي فيها يسرد لنا حالة من حالات الخلوة لم يحضر فيها الشيطان وإنما حلت الرومانسية محله، وكأن الرومانسية والعلاقات الإنسانية التي تسمو بالمشاعر يمكنهما أن يرفعا الإنسان فوق غوايات الشيطان الجسدية.

أما ومضة ثناء منصور فتعتمد على الصيغة الشعبية للحديث وتضرب مثلا عليها من خلال سياق محدد لا يقترن بالحضور أو العلاقة الوجدانية السامية بين رجل وامرأة، وإنما يقترن بالغياب

وطمس هوية الرجل والمرأة واختصار العلاقة بينهما في العلاقة الجسدية الوهمية، بمعنى أن كلا منهما يتعامل مع الآخر على أنه جسد افتراضي محض يمكن الاستمتاع به دون الإحساس بتأنيب الضمير أو دون لقاء لاحق قد يدفع الطرفين للخجل مما كان يدور بينهما في الشات. وتستعمل ثناء منصور الزمن الماضي أيضا الذي يدل على أن الومضة سردٌ لحدث تمَّ وتجسيدٌ لحالة لا تدعي التعميم ولا التنميط. وربما كان اتكاء ثناء منصور على النص الشعبي للحديث يتسق أكثر مع سياق ومضتها، فالشات أكثر شعبية وجماهيرية وتنكرا وتقنُّعا من السياق الاجتماعي والإنساني المحدد الذي يتناوله سمير خياري في ومضته.

ويمكن توظيف الاتكاء على النص الديني في خدمة قضية ما أو لإبراز موقف الكاتب أو الكاتبة من قضية بعينها. فنجد بعض الومضات تتقاطع أو تتماس أو تتشابك مع نص ديني أو فكرة دينية للتأكيد على موقف معين من قضية إنسانية أو حياتية من خلال قالب سردي يستمد ثراءه ومفعوله وأحيانا مفارقته من هذه العلاقة بين النصين. فإذا نظرنا إلى قضية المرأة على سبيل المثال، نجد العديد من النصوص التي تتكئ على النص الديني وتوظفه في سياق حياتي وإنساني معين حتى تؤسس لرؤيتها الفنية ومفارقتها القصصية. يقول

يوسف حريمة في ومضته "غباء": "سرقَت قلبه، أقام عليها الحد". تتكون الومضة هنا من فعل ورد فعل، أو من فعل ونهاية قصصية. يستعمل الكاتب الفعل "سرقت" في الشطر الأول من الومضة ويقترن هذا الفعل بكلمة "قلبه" وبالتالي يُخرِجُ الكاتب الفعل من نطاق مدلوله المباشر الخاص باللغة الفصحى ليُدْخَلَه في نطاق الاستعمال العامي للفعل في سياق الحب بين الرجل والمرأة. وذلك تناص شكلي مع مفردات المعجم اللغوي. ولكن النهاية تتناص بدورها مع الحكم الديني الخاص بالحدود وإقامتها ويقوم الرجل في الومضة بتطبيق هذا الحد في غير سياقه ومن هنا تكمن المفارقة: المفارقة النابعة من التطبيق الخاطئ، والمفارقة الماثلة في شخصية الرجل وكأن قلبه محصَّن ضد كل العواطف وبالتالي يقصر استخدامه على الوظيفة الميكانيكية له دون أن يفسح له المجال ليقوم بوظائفه الإنسانية والعاطفية. والواقع أن نهاية الومضة تتسق معنويا مع بدايتها: فالرجل الذي يرفض التفسير المجازي أو الاجتماعي أو العاطفي للسرقة هو نفس الشخص الذي يوقع عقوبة في غير محلها. ويستخدم يوسف حريمة الومضة هنا في تجسيد المفارقة في نظرة الرجل للمرأة: فبالرغم من أن الرجل هو الذي ينجذب للمرأة، لأن فعل السرقة هنا بمعناه المعنوي ليس للمرأة دور إيجابي فيه، فالرجل هو الذي ترك قلبه – ولو لوهلة – ينجذب

للمرأة وسرعان ما قمع قلبه، تتعرض المرأة للعقاب المعنوي والجسدي وكأنها ليست إنسانة قد تحظى بالإعجاب على مستوى يتجاوز مستوى الشكل، الأمر الذي يزيد من فعالية الإحالة النصية إلى موضوع الحدود في الدين الإسلامي: فمعظم رجال الدين المتفقهين فيه يحددون شروطا تكاد لا تتوافر لكي يتم تطبيق الحدود؛ وهنا في الومضة يقوم الرجل بإقامة الحد على المرأة ربما بسبب أنه هو – كرجل – فكر في أن يترك لقلبه المجال ليحبها ونظر إليها على إنها إنسانة وليست مجرد جسد. وفكرة إقامة الحد هنا تقتضي أن يقطع عضوا جسديا كاليدين مثلا، وإن كان التأويل الأقرب أن يقطع قلبها مثلما "سرقت" قلبه"، الأمر الذي يصل إلى العقاب الجسدي والمعنوي معا. ويعضد هذه القراءةَ استعمال الكاتب لكلمة "غباء" عنوانا لومضته القصصية، وهو عنوان موضوع من وجهة نظر الكاتب ويقوم بتقييم سلوك الرجل، وكأن الكاتب يستعمل العنوان كوسيلة للتعاطف مع المرأة وقضيتها هنا.

على ضوء تحليلنا السابق، يمكننا القول بأن الإحالة أو التناص وسيلة من الوسائل التي يمكن للومضة أن تتنباها لتحقيق التكثيف المطلوب في فن كهذا وللتحاور مع أوجه الثقافة العربية بحيث يستطيع الكاتب إيصال رؤيته الفنية والقصصية من خلال استحضار موقف

متكامل من سياق خارج الومضة وإنشاء علاقة حوارية بين الومضة والنصوص السابقة في الثقافة العربية. فعندما تحلينا الومضة إلى نص سابق – مع فهم النص بمفهومه الثقافي الواسع – يمكنها أن تجعلنا نستحضر سياقات وشخصيات وعوالم كاملة تكمن في خلفية الومضة وتجعلنا نقرأ الومضة على معطياتها. ويمكننا أن نمثِّل ذلك بالقراءة الثانية لقصة أو رواية ما، أو بالأحرى نشببه بمشاهدة فيلم مستوحى من رواية معينة كنا قد قرأناها من قبل: فالأحداث الرئيسية للرواية مازالت في أذهاننا وتمكننا المشاهدة من أن نرى كيف أن المخرج تحاور مع الرواية وحولها إلى فيلم. العلاقة بين الومضة والتناص مثل العلاقة بين الفيلم والرواية هنا. وفي كلتا الحالتين، يتمثل دور مشاهد وقارئ الومضة في استحضار النص الذي اعتمد عليه كاتب الومضة أو مخرج الفيلم حتى تتسنى له قراءة الومضة أو مشاهدة الفيلم قراءة/مشاهدة وافية.