ومضات ضمير المخاطب والمتكلم عند عايدة حسين: دراسة في البنية والتأويل

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر

عايدة حسين كاتبة أردنية تنشر أعمالها على مجموعة سنا الومضة القصصية باسم أميرة أمير، وهي تكتب القصة بكل أنواعها ما بين ومضة وقصيرة جدا وقصيرة وكذلك قصيدة النثر وقصيدة الهايكو. وكانت انطلاقتها في كتابة الومضة القصصية بعد انضمامها لمجموعة سنا الومضة القصصية منذ بداية إنشائها تقريبا. وهي كاتبة تستعمل في ومضاتها جميع الضمائر وإن كان يغلب عليها استعمال ضمير الغائب. وسأركز في هذه الدراسة على بعض الومضات التي توظف ضمير المتكلم بالاقتران بضمير المخاطب لما لهذه الومضات من خصوصية، فهي قد تجمع بين السرد والشعر أو يطغى أحدهما على الآخر وقد تمزج بين الأزمنة.

عندما تستعمل عايدة حسين ضميرَ المتكلم يأتي في الغالب مقترنا بضمير المخاطب، وتتكئ الومضة في هذه الحالة غالبا على مظاهر الطبيعة في تشكيل عالمها السردي ووضع نهاية عضوية للنص. فعلى سبيل المثال، في ومضة "حرير"، توظّف الراوية التي تستعمل ضمير

المتكلم في سرد قصتها مراحل تشكل الفراشة ويلعب المخاطب/الرجل هنا دورَ عاملِ الحَفْزِ الذي يساعد الفراشة على النمو. يقول نص هذه الومضة: **"كنتُ شرنقة، بدفئكَ اكتملتُ، طرتُ فراشة، تذكَّرتُ.. الفراشات لا تعيش طويلا"**. تمثِّل الراوية حياة الوحدة أو العزلة أو حياتها الخالية من الحب ومن وجود الرجل بالشرنقة. ويحيلنا العنوان إلى دودة القز، ولكن الراوية تستعمل الشرنقة التي تحيط بهذه الدودة أو اليسروع للإشارة إلى نفسها. ومن المعروف أن الشرنقة تلعب دور الحامي للدودة أو اليسروع وتساعده في النمو بحيث يكون صالحا لأن يصير فراشة بعد الخروج من الشرنقة، الأمر الذي يوحي بأن تصوير الراوية لنفسها بالشرنقة ربما كان حيلة دفاعية تحمي بها نفسها من تجارب سابقة كادت تعصف بها على سبيل المثال. وهذه الشرنقة تعيدها إلى المرحلة الجنينية أو إلى الرحم الذي تتمتع فيه بالحماية، ولكنها شرنقة وتوحي بعدم اكتمالها وبضرورة الانتقال إلى مرحلة تالية من مراحل النمو حتى تتحقق ذاتها، فالتشرنق في حد ذاته إذا زاد عن حده يتحول إلى جمود وسكون. وهنا يبرز دور المخاطب في الومضة حيث يمد هذه المتشرنقة بالدفء الذي يساعدها على اكتمال نموها، ويتحقق نموها بالفعل وتتحول إلى فراشة. ولكن الراوية تعي جيدا كونها فراشة، وتستعمل الفعل "تذكرت" الذي يدل على أنها ربما كانت فراشة في مرحلة سابقة أو أنها تعرف الكثير عن حقيقة

حياة الفراشات، وبالتالي تختم الومضة بإلقاء الضوء على حياة الفراشات وبطريقة غير مباشرة على علاقتها بذلك الرجل المخاطب في الومضة.

ومن الملاحظ هنا أن المدى الزمني للحدث في ومضة "حرير" طويل نسبيا قد يمتد ليوم أو يومين أو أكثر. فهو يمتد من نهاية التشرنق إلى اكتمال النمو ويوحي بالامتداد إلى ما بعد هذا الاكتمال قليلا حسب عُمر الفراشة، الأمر الذي يوحي بأن النص قد يكون واقعا في منطقة وسطى بين الومضة القصصية والقصة القصيرة جدا، ولكنني أميل إلى إدراجها في نطاق الومضة لسبب أساسي وهو أن المدى الزمني هذا طوله وهمي، بمعنى أن الفعل "كنتُ" لا يدل على حدث مثل الفعل "اكتملتُ" الذي يدل على حدث رئيسي في الومضة، فـ "فكنتُ" فعلُ كينونةٍ والكينونة تدل على حالة ثابتة أو جامدة أو صفة وليست على حدث وحركة، ولذلك يمكننا النظر إلى "كنتُ شرنقة" على أنها مجرد وصف يمهّد الطريق للحدث وليست حدثا في حد ذاتها، فالحدث الفعلي في الومضة يبدأ من "بدفئكَ اكتملتُ" وصياغة النص يمكن قراءتها على أنها: "شرنقةٌ أنا بدفئكَ اكتملتُ". ومن الأفضل الابتعاد في الومضة عن مثل هذه الأفعال التي قد تُربك القارئ وتجعله يرى مدى زمنيا طويلا غير موجود في الومضة في الحقيقة. ومن هنا يمكننا أن ننظر إلى بداية الومضة على أنها بداية زمنية تؤسس للحدث وليست حدثا في حد ذاتها وبالتالي تأتي مدرجةً في ثنايا الحدث بالرغم من ظاهرها الذي يقول

باستقلاليتها تركيبيا. كما أن النهاية هنا تبعد عن المفارقة بمعناها المألوف وتركز على إلقاء الضوء على مغزى الحدث وقابليته للانتهاء في القريب العاجل أو الآجل، أي أنها نهاية مفتوحة نوعا ما، ولكنه انفتاح يوحي بالانغلاق أو انتهاء الحدث بشكل أو بآخر من خلال توظيف حياة الفراشة في بناء الحدث. ومن الملاحظ أن العنوان مستقل عضويا وتركيبيا عن بنية النص، وهو استقلال يفيد العنوان ونص الومضة معا، ويكتفي بإبراز ما تنتجه دودة القز في فترة ما بعد خروجها من الشرنقة، وهو عنوان يخفف من وطأة النهاية المأساوية أو الحتمية للفراشة في الومضة. وبالنسبة لمكان الحدث، الومضة لا تذكر مكانا محددا، إلا إذا كانت الشرنقة في حد ذاتها مكانا.

وبوجه عام، بعيدا عن الشرنقة، المكان الذي يدور فيه الحدث مكان مفتوح يسمح بطيران الفراشة وانطلاقها. وبالنسبة للحدث ذاته، يتمثل الحدث هنا في اكتمال النمو وما قبله تمهيد أو مقدمة أو تحديد لمكان أو للزمان، وما بعده من تذكر يمثل تأملا في طبيعة الحدث ذاته واستحضارا لما تحتويه ذاكرة الراوية عن حياة الفراشات وعمرها القصير وبالتالي هو لا ينتمي لزمن الحدث ولا لزمن السرد وإنما ينقل لنا معلومة تقوم الراوية بتذكرها كي تعبر عن نظرتها لحدث الومضة ومدى قرب انتهاء هذا الحدث.

وبالنسبة لأسلوب السرد في ومضة "حرير"، الراوية مشاركة في الحدث وتستعمل ضميري المتكلم والمخاطب والغائب في سرد هذا النص القصير: ضميرا المتكلم والمخاطب ضميران أساسيان في السرد، أما ضمير الغائب فيمثل هنا سرد أو نقل المعلومة التي تتذكرها الراوية وبالتالي لا ينتمي هذا الضمير للضمائر المستعملة في السرد. أما بالنسبة للمنظور السردي، فهو منظور داخلي وخارجي في نفس الوقت وإن كان يميل أكثر إلى المنظور الداخلي. فكون الراوية شرنقة بما تحمله الشرنقة من رمز ومجاز يمثل وجهة نظرها الشخصية ونظرتها إلى نفسها، واكتمال النمو في حد ذاته قد يل على منظور خارجي، ولكن إقران هذا الاكتمال بدفء المخاطب هنا يجعل المنظور داخليا. فقط عبارة "طرتُ فراشة" هي التي تمثل منظورا خارجيا خالصا لأن أي أحد يمكنه أن يرى الفراشة الطائرة إذا كان في موضع يسمح له بذلك. ولكن كما قلنا، الومضة تقوم على المجاز أساسا وهو مجاز يوحي بالذاتية، فالتمثيل هنا ليس موضوعيا أو واقعيا وإنما هو تمثيل رمزي يوحي بالعلاقة الكائنة بين الراوية والمخاطب. وكذلك الجزء الأخير الذي يبدأ بالفعل "تذكرتُ"، فالتذكر في حد ذاته حدث داخلي ويجسد منظورا داخليا هنا.

ويمكننا أن نلخص بعض المشاكل التي قد تسببها هذه الومضة عند بعض القراء فيما يلي: أولا، قد ينظر بعض القراء إلى المدى الزمني هنا على أنه مدى زمني طويل لا تحتمله الومضة القصصية، وعملية التأويل

التي قمنا بها لفعل الكينونة وهو تأويل قد يُخرج هذا الفعل من نطاق الحدث – هذه العملية قد لا تحدث في أذهان كل القراء. وكذلك اعتماد الومضة على ثلاثة ضمائر في السرد – حتى ولو كان أحدها ضميرا تابعا وليس أساسيا – قد يسبب بلبلة أيضا، ولا يعني هذا أننا نقول بوجوب الامتناع عن الخلط بين الضمائر، بالعكس هو خلط جميل ولكن ينبغي التعامل معه بحذر كي لا يسبِّبَ بلبلة واضطرابا في الرؤية وخروجا عن التكثيف المطلوب. والمشكلة الثالثة – وأظن أنها هي المشكلة التي تتسبب في المشكلتين السابقتين – تتمثل في غلبة الطابع الشعري على هذه الومضة: فالحدث يقتصر فقط على فعلين يأتيان متتابعين في وسط الومضة وقبلهما وبعدهما أفعال لا تساعد في نمو الحدث أو تسليط الضوء عليه أو تكثيفه.

وإذا كان المخاطب في ومضة "حرير" لا يظهر إلا في "الكاف" في "دفئكَ"، يظهر المخاطب أكثر في ومضة مثل "أنت (2)" حيث يلعب المخاطب الدور الأكبر في الحدث ويقتصر دور الراوية المتكلمة على حالة التماثل بينها وبين النورس المخاطب في هذه الومضة: **"كم تشبهني أيها النورس، بانتظاركَ منذ الأزل، حَلِّقْ"**. تبدأ هذه الومضة بإبراز التشابه بين الراوية والنورس. وتستعمل الراوية "أيها" التي تدل على خطاب البعيد، والبعد هنا يحافظ على هوية النورس التي تتمثل في تحليقه في الأفق أو المدى حيث الحرية والبحر والانطلاق. وهنا تحيلنا الراوية

إلى تكوين شخصيتها بطريقة غير مباشرة من خلال هذا التشبيه الماثل في الفعل "تشبهني". ومن الملاحظ أن الراوية لا تستعمل أداة تشبيه مثل "الكاف" و"مثل"، وإنما تستعمل الفعل مباشرة لتجسيد هذا التشبيه والتأكيد على عمق التشابه بينها وبين النورس. وبعد تأكيد هذا التشابه، تؤكد الراوية على انتظارها لهذا النورس منذ الأزل. ونتوقف أمام هذا التأكيد لسببين: أولا، فعل الانتظار في حد ذاته يوحي بأن الراوية تبحث عن معادل موضوعي لانطلاقها وما يكمن داخلها من حرية، وكأنها محرومة من البحر ومن الانطلاق، أو أن هذا البحر كانت له مكانة عالية في حياتها واضطرت لتركه أو حُرِمَتْ منه لسبب أو لآخر؛ ثانيا، عبارة "منذ الأزل" تدخل في إطار المبالغة البليغة أو الموحية هنا، فأظن أن المقصود هنا هو التأكيد على قِدَمِ الانتظار أو طوله. وتأتي نهاية الومضة بصيغة فعل الأمر الموجّه إلى النورس المخاطب في هذه الومضة، وهو فعل يحافظ على هوية النورس وحريته وانطلاقه، الأمر الذي يوحي بأن فعل الانتظار انتظار للانطلاق، للتوحد مع الطبيعة المتحررة من القيود، للحفاظ على هوية الآخر دون تقييده بالذات أو الاستحواذ عليه أو امتلاكه، وكأن الراوية التي تسعى للحرية والانطلاق تحافظ على هاتين السمتين في النورس المخاطب وتجد في حريته حريتها.

والمدى الزمني في ومضة "أنت (2)" مدى قصير جدا يتمثل في الفعل "حلِّقْ"، فكل ما قبل هذا الفعل عبارة عن تمهيد أو استحضارا

استدعته رؤية النورس، ونظرا لأن الومضة القصصية لا تحتمل التمهيد – خاصة إذا كان هذا التمهيد يشغل سبع كلمات، في حين أن الحدث ذاته عبارة عن كلمة واحدة – يمكننا أن ننظر لهذه الومضة على أنها أقرب للومضة الشعرية. فالفعل "تشبهني" ليس فعلا حدثيا، فهو مثل "كنتُ" في ومضة حرير يدل على حالة وهي حالة تشابه هنا. ويبدو أن للومضة التي تجمع ما بين المتكلم والمخاطب لها خصوصيتها التي لا تعتمد على الحدث كثيرا، أو أن الحدث فيها لا يميل كثيرا إلى الحدث المادي المتمثل في أفعال أو أعمال أو تصرفات ملموسة ويمكنها أن تؤثر في الآخرين وتستولد أفعالا وأعمالا وتصرفات عندهم. من وجهة نظري، عملية السرد الرئيسية هنا تتمثل في سرد المشاعر أو الحالات الانفعالية أو ما تدركه الراوية من علاقة خاصة بينها وبين النورس. فحتى لو تأملنا الفعل "حلِّقْ" سنجد أنه في صيغة الأمر أو التمنى، وهي صيغة لا تدل أيضا على حدث وإنما على رغبة في حدوث حدث، أي أن يحافظ النورس على طيرانه وحريته وانطلاقه هنا وكأنه هو المعادل الموضوعي لما يكمن داخل الراوية من حالات مماثلة أو مشابهة. باختصار المدى الزمني هنا مدى قصير جدا يتمثل فيما بين رؤية الراوية للنورس وإدراك التشابه بينها وبينه والتعبير عن انتظارها له منذ زمن طويل وطلب التحليق في نهاية الومضة. وهو مدى قد يستغرق دقيقة أو أقل.

ونوعية السرد هنا هو سرد للمشاعر والانطباعات والانفعالات في الأساس. ويبدو أن الحدث يدور أساسا داخل الشخصية، فمنطقيا لن يستطيع النورس المحلق الذي تخاطبه الراوية بالإشارة للبعيد أن يسمعها، وبالتالي كل ما في النص أمامنا عبارة عن حدث انفعالي أو عاطفي يقع داخل الشخصية ويتشكل بهذا الداخل من ناحية طبيعة الحدث ونوع السرد. ونظرا لطبيعة هذا الحدث الانفعالي الخاصة، يغيب الحدث الخارجي المتمثل في حركة في الزمان ويفسح المجال لداخل الشخصية بحيث يكون هذا الداخل هو مسرح الحدث ويكون المخاطب مثيرا قام بجعل الراوية تقوم بإخراج شخصيتها والتعبير عما أحدثه هذا المثير داخلها من انفعالات ومشاعر.

وبالنسبة للشخصيات، توجد شخصيتان هنا: شخصية الراوية الحاضرة في الومضة بضمير المتكلم وشخصية النورس الحاضر في الومضة بضمير المخاطب. ونظرا للطبيعة الخاصة للفضاء النصي هنا – وأقصد به تحليق النورس في الهواء وبعده عن الراوية والامتداد أو الانفساح المكاني بينهما – يطغى ضمير المتكلم وشخصية الراوية على الومضة ويظل النورس المخاطب في عليائه وتتجلى شخصيته من خلال أوجه التشابه التي تبصرها الراوية بينها وبينه. وفكرة الانتظار هنا لا توسّع المدى الزمني للومضة، فهو انتظار يتم التعبير عنه في نفس اللحظة التي تبصر فيه الراوية النورس. ومكان الحدث هنا مكان مفتوح يسمح

بتحليق النورس ويتيح للراوية تجسيد فكرة الانطلاق والتحليق من خلال اختيار هذا المكان الذي يتسع لحركة النورس ويتسع للراوية كي تنطلق هي الأخرى على شاطئ البحر.

وبالنسبة للبداية السردية هنا، هي بداية يستدعيها أو يبتعثها وجود النورس في نطاق رؤية الراوية وتكشف عن إدراكها لنقاط التشابه بينها وبين ذلك النورس. وتأتي عبارة "بانتظارك منذ الأزل" في منتصف الومضة لتستحضر علاقة الراوية بهذا النورس والنوارس بوجه عام. ويبدو أن الراوية ابتعدت عن مكان النوارس منذ فترة طويلة في الغالب وانتقلت إلى مكان ليست به نوارس ولذلك عندما أبصرت نورسا رأت فيه علاقتها بالنوارس في المكان القديم وأدركت أن الفترة التي ابتعدت فيها عن المكان القديم طويلة جدا للإيحاء بمدى شوقها لمعانقة التحليق والانطلاق من خلال تماهيها من هذا النورس.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية مفتوحة من ناحية الحدث، ففعل الأمر هنا يوحي – على مستوى التمني على الأقل – بأن هذا النورس سيواصل التحليق. وهي نهاية أيضا تدل على انفتاح الراوية على خصوصية الكائنات وعدم رغبتها في تملُّكِ النورس، لأن جوهر العلاقة بينهما سينمحي لو طلبت منه أن يقترب أو رغبت في امتلاكه، وبالتالي يظل النورس في عالمه وتظل الراوية في عالمها ويتواصلان أو يتماهيان

من خلال الانطلاق بعيدا عن القيود ومن خلال إحساس الراوية الذي تجدد بروية هذا النورس واستحضارها للنوارس من ذاكرتها.

وبالنسبة لعنوان الومضة، هو عنوان يتكرر في بعض ومضات عايدة حسين، فهي تضعه لبعض الومضات التي تجمع في طريقة سردها بين ضمير المتكلم وضمير المخاطب، وكأنها تريد أن تبرز المخاطبَ في عنوان الومضة للتأكيد على أهميته القصوى في حياة الراوية.

وفي ومضة "أنت (1)، يحضر النورس أيضا ولكن من خلال التشبيه المباشر: **"أشم فيكَ رائحة البحر.. طعم الملح.. كأنكَ أحد النوارس حيث كنتُ صغيرةً..."**. يقوم السرد هنا على الجمع بين صورتين: صورة داخلية تنقلها لنا الراوية من خلال حاسة الشم وصورة خارجية تستحضرها الراوية من ذاكرة طفولتها. وهو سرد أقرب للسرد الغنائي – إذا جاز لنا استعمال هذا المصطلح – فهو يستعمل أسلوب الشعر في نقل قصة بطرية غير مباشرة عن طريق الإيحاء والإضمار، فالحدث هنا مضمر: هل عملية الشم يمكننا أن نصفها بأنها حدث أم أنها توحي بحدث؟ من الواضح هنا أن الراوية تحضر في اللقطتين: اللقطة الحاضرة من خلال الفعل "أشم" واللقطة الماضية من خلال الفعل "كنتُ" والصفة الواقعة خبر كان هنا "صغيرة". إذن الراوية تُسْقِطُ لحظةً حاضرة على مشهد من ماضيها، وتتماهي هنا أيضا مع النورس الذي لا يأتي مفردا، وإنما يأتي نورسا وسط مجموعة من النوارس، وكأن هذه النوارس

تمثل المجتمع "البشري" الذي كانت تعيش فيه الراوية وكان أحدها مقرَّبا منها بحيث تكون علاقتها به أكثر قربا ودفئا وحميمية وتواصلا. من الواضح أن اللقطة الحاضرة تخاطب فيها الراوية رجلا ما يلعب الدور الذي كان يلعبه ذلك النورس في طفولتها، ويتواصل ماضيها وحاضرها من خلال الرائحة التي تمثِّل سمة أساسية في النورس لاقترانه بالبحر وما يشتمل عليه من ملح.

ومن الملاحظ أيضا أن الراوية لا تشخّص أو تُؤَنْسِنُ النورس بأن تجعله إنسانا مثلا، وإنما تقوم بعملية عكسية، ألا وهي نَوْرَسَةُ الإنسان، أي النظر إليه بأنه نورس، وتنشأ علاقة الراوية بالرجل هنا انطلاقا من هذه النورسة أو سمات النورس الحاضرة فيه التي تجعل الراوية تنظر إليه على أنه امتداد لتاريخها القديم أو ماضيها الذي ابتعدت عنه لسبب غير مذكور في النص. وحضورُ المخاطبِ هنا من خلال السمات المحددة التي تجذب الراوية إليه حضورٌ لماضيها ولعلاقته المنطلقة بالبحر ورموزه.

المدى الزمني في ومضة "أنتَ (1)" قصير جدا يتمثل في لحظة الشم فقط. والزمن هنا زمن المضارع الذي يوحي بأن شخصية المخاطب موجودة مع الراوي، وقد يوحي أيضا بأنها تخاطب شخصا غائبا ولكنه له وجود خاص في حياتها. وتعتمد هذه الومضة على أسلوب السرد الداخلي الذي يتمثل في جانبين هنا: كون الراوية مشاركة في الحدث أو هي مُنشئة الحدث وبالتالي تنقله لنا من داخل العالم المتخيَّل للومضة، وكونها تسرد

لنا الحدث وتقدم لنا الشخصية من خلال حاسة الشم وهي حاسة خاصة بها هنا وليس بالضرورة أن يشم أي شخص هذه الرائحة أو يبصرها في المخاطب.

وبالنسبة للشخصيات، توجد ثلاث شخصيات هنا: شخصيتان رئيسيتان وهما الراوية والخاطب وشخصية تحضر في النص فقط من خلال التشبيه ويمثل وجودها أو استحضارها حلقة الوصل التي تجمع بين الشخصيتين. وتستخدم الراوية "كأنك" التي توحي بالتشابه وليس التماثل، كأن المخاطب هنا يشبه تاريخها أو ماضيها أو الطبيعة التي تسعى الراوية وراء الالتحام بها من خلال هذا المخاطب. المكان هنا غير محدد، ولكن يوجد مكان ضمني لا يدل بالضرورة على مكان الحدث، وهو البحر وأجواؤه وشاطئه، سواء أكان ذلك في الشطر الأول من الومضة الذي يركز على نقل ما تلتقطه حاسة الشم أو في الشطر الثاني الذي يستحضر بحرا آخر ينتمي لحياة الراوية في طفولتها، وما يربط بين البحرين هو الراوية ذاتها بوجودها الحقيقي الآن أو الكائن قديما من خلال التشبيه في هذين المكانين.

بالنسبة للزمان، طبيعة المكانين تستدعي استعمال زمانين مختلفين: زمن الحاضر الماثل في الراوية وحاضرها وما تنقله لنا عن المخاطب وزمن الماضي الماثل في ماضي الراوية أيضا وعلاقتها بالنوارس في ذلك الماضي. ولا يحضر الزمانان معا بنفس القوة، فالزمن المضارع هو

الأساسي وزمن الماضي يأتي مدرجا في ثنايا الزمن المضارع من خلال أداة التشبيه. لا توجد مفارقة في هذه الومضة، فليس كل حدث في حياتنا يشتمل على مفارقة.

وبالنسبة للعنوان، هو عنوان يستحضر ضمير المخاطب من نص الومضة ذاتها ويشترك مع ومضات أخرى لنفس الكاتبة في عنوانها، ولذلك قامت الكاتبة بترقيم العناوين. ويبدو أن عايدة حسين تريد أن تلح على ضمير المخاطب في العنوان للتأكيد على طبيعة ضمير المخاطب في ومضاتها الثلاث التي تتخذ "أنت" عنوانا لها، ومن هنا يكون هذا العنوان عنوانا شكليا: يشير إلى شكل النص وليس إلى مضمونه، من خلال إبراز ضمير المخاطب المستعمل في سرد النص بالاشتراك مع ضمير المتكلم. وقامت الكاتبة بإبراز ضمير المخاطب وليس المتكلم للتأكيد على دلالة وجود هذا المخاطب في حياتها. ومن الملاحظ أن ضمير المخاطب مستعمل أيضا في ومضة "رحلة" من خلال الفعل "اختفيتَ" ولكن الكاتبة لا تضع "أنت" عنوانا لها، فهذا العنوان يوجد أعلى الومضات التي تكون فيها العلاقة بين الراوية والمخاطب علاقة حضور وليست علاقة غياب. وكذلك الأمر في ومضة "حرير"، فهي ومضة تستعمل ضميري المخاطب والمتكلم في سرد الحدث، ولكن العلاقة بين الراوية والمخاطب علاقة آفلة ولن تستمر طويلا أو بالأحرى لم تستمر، وبالتالي غاب عنوان "أنت" عنها.

وتوظف عايدة حسين عناصر الطبيعة في ومضة أخرى بعنوان "رحلة" وتعتمد على ضمير المخاطب أيضا: **"كشجرةٍ اختفى ظلُّها رويدًا رويدًا مع أوراقِها كلَّ خريفٍ، اختفيتَ"**. وتقوم هنا باستعمال وجه من وجوه التشبيه مثلما استعملت "تشبهني" في "أنت (2)" و"كأنك" في "أنت (1) والاستعارة في "حرير"، فتقوم في "رحلة" باستعمال "الكاف" التي تدل على التشابه بين الشجرة والشخصية المخاطَبة.

ومن الملاحظ هنا أن التشبيه يستحوذ على القدر الأكبر من نص الومضة، بينما يأتي المخاطب في كلمة واحدة فقط بنهايتها وهي الفعل "اختفيتَ". واختفاء المخاطب من النص وعدم ظهوره إلا في آخر كلمة فيه يجسد اختفاءه الفعلي من حياة الراوية تجسيدا نصِّيًّا، أي أن شكل النص يوحي بهذا الاختفاء، ففي الجزء الأكبر من النص تظهر الشجرة على الساحة، وهذا الشجرة أيضا تعاني اختفاءً تدريجيا. وبالرغم من أن الشجرة تأتي في إطار التشبيه داخل الومضة، فإنها تستحوذ على المساحة السردية لدرجة تجعلها هي الشخصية الرئيسية في هذه الومضة وتجعل المخاطب مجرد شخصية ثانوية بالرغم من أن الراوية توجه ومضتها وسردها له في المقام الأول والأخير. تشترك الشجرة من المخاطب في فعل الاختفاء: ولكن هذا الاختفاء يقتصر في الشجرة على ظلها في حين أنه يشمل المخاطب ككل. اختفاء ظل الشجرة اختفاء تدريجي ويستمر لفترة طويلة من خلال استعمال "كل خريف" التي تدل على استمرارية

الحدث لسنوات. ولأن الكاتبة تدرك أن نصها ومضة قصصية لا تحتمل الإطالة الزمنية كثيرا، تقوم بإيراد هذا الزمن الطويل في ثنايا التشبيه، وتكتفي بالفعل "اختفيتَ" زمنا رئيسيا للومضة بحيث يصير كل ما سبقه مدرجا في ثناياه.

تستعمل الراوية ضمير المخاطب كتقنية رئيسية في السرد هنا ولا تستعمل ضمير المتكلم معه كما استعملتهما معا في "حرير" و"أنت (1)" و"أنت (2)". ومن الملاحظ أن المخاطب هنا ليس له وجود كثيف في النص والفعل الوحيد الذي يقترن به هو "اختفيتَ" الذي يدل على غيابه، ولا نستدل على وجوده السابق في حياة الراوية إلا من خلال التشبيه بالشجرة التي يتلاشى ظلها على مر الزمن.

ومكان الحدث هنا مكان رمزي وهو حياة الراوية ذاتها، فالمخاطب كان موجودا في حياتها وخرج منها تدريجيا.

وبالرغم من أن صياغة الومضة لا تشتمل على أي إشارة للمضارع، يمكننا أن ننظر إلى زمن السرد هنا على أنه المضارع، في حين أن زمن الحدث هو الماضي، فصيغة الخطاب ذاتها وتوجيه الراوية سردها للمخاطب يدلان على أنها تتكلم الآن وتخاطب شخصا غائبا.

وبالنسبة لبداية الومضة، هي بداية تمثيلية إذا جاز لنا استعمال هذا المصطلح، وأقصد به أن البداية تقوم بتجسيد حالة مماثلة لحالة المخاطب

المسرود عنه هنا كي تجسد لنا الحدث من خلال صورة أقدر على تمثيل فعل الاختفاء.

وبالنسبة لنهاية الومضة، هي نهاية فعلية على مستوى الحدث وعلى مستوى النص: فعلى مستوى الحدث، آخر ظهر للشخصية كان ظهورا افتراضيا أو بالأحرى نحويا في النص، فالفعل الذي يدل عليه لا يدل على ظهوره أو حضوره وإنما على اختفائه من العالم الذي يجسده النص. أما على مستوى النص، فالفعل "اختفيتَ" هو كل الحدث الرئيسي هنا وهو آخر فعل كذلك، ويتصل لفظيا ودلاليا مع الفعل "اختفى" المقترن بظل الشجرة. إذن يتكوّن عالمُ النصِّ من جانبين: جانب الشجرة وظلها وجانب الشخصية كاملة، ويلتقيان في فعل الاختفاء.

ومن الملاحظ أن استعمال الراوية للتشبيه في بناء ومضتها حيلة سردية منها لتجسيد عدم وجود الشخصية أساسا أو بالأحرى لتجسيد السرد عن شخصية غير موجودة ولا توجد أفعال لها، وكأن غيابها هو الحدث الرئيسي الذي يجب الاحتفاء به في السرد أو إبرازه على الأقل. واستعمال الراوية لصورة الشجرة في تجسيد الحدث بالومضة يتماشى مع اتكاء عايدة حسين على الظواهر الطبيعية في بناء ومضاتها التي تستعمل ضمير المخاطب كتقنية رئيسية في بناء العالم السردي.

وبالنسبة للمفارقة التي يلح عليها من يتوهّمون التنظير للقصة الومضة، لا توجد ومفارقة هنا والنص مكتمل وجيد بعيدا عن توظيف المفارقة.

وبالنسبة للعنوان "رحلة"، يمكننا أن ننظر إليه على أنه مجاز مرسل يشير للكل في حين أن النص ذاته يدل على نهاية الرحلة فقط وكأن وجود المخاطب في حياة الشخصية كان مجرد رحلة أو تسلية أو مرحلة عابرة لن يكون لها امتداد في المستقبل.

في ومضة "كذبة" التي يقول نصها: **"أبدأ من عينيكَ صباحي، مسائي أغمضه على عينيكَ، بينهما كان الوهم"**، تستعمل عايدة حسين زمنين داخل النص وكلاهما زمن أساسي ويأتي مستقلا وليس تابعًا للزمن الآخر. ويمكننا أن ننظر مبدئيا إلى هذه الومضة على أنها مكونة من ومضتين: الومضة الأولى مروية في زمن المضارع وتشغل ثماني كلمات من الإحدى عشرة كلمة التي تتكون منها الومضة ككل، أما الومضة الثانية فمروية في زمن الماضي وتشغل الكلمات الثلاث الأخيرة من الومضة ككل. وتتكون الومضة الأولى من فعلين: "أبدأ" و"أغمضه" والجملتان لهما نفس التركيب الدلالي وإن اختلف بينهما التركيب النحوي قليلا، ربما لكي تؤكد الراوية على تجاور "صباحي" و"مسائي" وكأنه لا يوجد فاصل زمني بينهما. ومن الملاحظ أن الراوية توجد في الفعلين بصفتها فاعلا وفي "صباحي" و"مسائي" من خلال ياء الملكية، في حين

أن المخاطب يوجد فقط في كاف "عينيك" المكررة مرتين، وكأن وجود الراوية بالنسبة للمخاطب 4 إلى 6 أو إلى 5 إذا اعتبرنا التكرار يدل على نفس الشيء وبالتالي يمثل حدوثه مرة واحدة. وهذا الحضور الكثيف للأنا في مقابل المخاطب/الآخر يعزز ورود الوهم في نهاية الومضة ككل.

وصيغة المضارع هنا لا تدل على مضارع فعلي في السرد، فالفاصلة الموجودة بعد كلمة "صباحي" توحي بأن الجملة منطوقة دفعة واحدة ولا يوجد بينهما سوى فاصل صغير لالتقاط الأنفاس عند الفاصلة. ولذلك لا يمكننا أن ننظر إلى هذا المضارع على أنه زمن للسرد ينقل لنا حدثا على الهواء مباشرة من خلال السرد الحي الذي تحدثنا عنه في مقالة أخرى بعنوان "دراسة في بِنْيَةِ ومضات يوسف الكميتي المسرودة بضمير الغائب". وإنما هو مضارع يدل على التكرار، فمن الواضح سرديا أن عملية البدء وعملية الإغماض يتكرران في حياة الراوية. إذن، المدى الزمني للشق الأول من الومضة يمتد ما بين الصباح والمساء وطبيعة هذا الزمن تكرارية.

وأسلوب السرد ومنظوره في هذا الشق الأول أو الومضة الأولى داخليان، فالراوية تسرد حدثا هي الشخصية الأساسية فيه وبناء على انطباعها عن عيني المخاطب هنا، أي أن الحدث الذي يُفترض أن يكون خارجيا ويمكن لأي ملاحظ افتراضي أن يرى الراوية وهي تبدأ صباحها وتغمض مساءها هو حدث داخلي في جوهره لأنه مرتبط بعيني المخاطب

الذي ليس بالضرورة أن تكون مخاطَبَته في حضوره. ومكان الحدث هنا غير محدد وغير ضروري ولذلك لم تذكره الراوية، فالتركيز هنا على يوم من حياة الراوية وما تفعله في هذا النطاق الزمني. وبداية الومضة بداية فعلية – نسبة إلى الفعل – تُدخلنا في الحدث مباشرة بدون مقدمات وهي بداية حدثية – نسبة إلى الحدث – أيضا. والحدث هنا نهايته فعلية وحدثية أيضا تتوازى مع البداية شكلا ومضمونا وكأن النص بداية ونهاية فقط بدون أي شيء بينهما سوى الفاصلة. والشخصيات هنا عبارة عن شخصيتين: شخصية الراوية بحضورها الكثيف من خلال استحواذها على الفعلين ومن خلال ياء الملكية وشخصية المخاطب الذي يحضر فقط من خلال عينيه وكاف الخطاب المقترنة بهاتين العينين.

أما بالنسبة للعنوان، فهو عنوان جدلي: هل قامت الراوية بوضعه أم أن الكاتبة هي التي وضعته لتقييم ما في الومضة وإبراز وجهة نظرها فيما يسرده النص؟ لو كانت الراوية هي التي وضعته، ربما تريد أن تقيّم ما يحدث في الومضة على لسانها وتصفه بالكذب. وإذا وصفته بالكذب، ستكون صادقة إذا صدَّقناها: فكيف تكون صادقة وكاذبة في نفس الوقت؟ وإذا كانت كاذبة، سيكون ما في الومضة صادقا. وفي كلتا الحالتين، لن نستطيع أن نحسم شيئا. وربما كان العنوان هنا يمثّل منظور الراوية بوصفها راوية وليس بوصفها شخصية داخل الحدث بالرغم من أن الحدث خاص بها وهي تروي عن نفسها: أي يوجد تفاوت زمني بين زمن

التجربة التكرارية داخل النص وإيمان الراوية بصدقها ساعة معايشتها لها وبين نظرتها البعدية لهذه التجربة وتقييمها لها على أن التصوُّر الذي كانت تبني عليه حياتها في ذلك الوقت تصور خاطئ. أما إذا كانت الكاتبة هي التي وضعت هذا العنوان، فهي تقيِّم التجربة السردية ككل وتريد أن تنتقد من خلالها الإفراط في التوهم أو التخيل أو التصور، وكأن الإنسان يغيِّبُ نفسه عندما يقرن حياته بعينين لا يتخذ ما بينهما فعلا ملموسا على أرض الواقع أو عندما يتماهى في الآخر إلى حد نسيان وجوده وذاتيته وفاعليته وما إلى ذلك.

حتى الآن، قمنا بتحليل جزء من الومضة على أنه ومضة مستقلة نظرا لتفاوت توظيف الزمن بين المضارع في هذه الومضة الجزئية والماضي في الومضة الجزئية اللاحقة. وعندما ننظر إلى هذه الومضة الجزئية الثانية التي تأتي بمثابة نهاية للومضة الكبرى، نجدها تشير إلى الومضة الأولى وتترابط معها من خلال ضمير المثنى في "بينهما" الذي يحتمل الإشارة الراجعة إلى العينين أو الفعلين "أبدأ" و"أغمضهما" أو "صباحي" و"مسائي". وكل هذه الاحتمالات واردة في سياق الومضة الكبرى، فالشق الأول منها يعتمد على بنية التثنية اعتمادا كبيرا: بين عينيكَ كان الوهم؛ بين البداية بعينيك والإغماض عليهما كان الوهم؛ بين صباحي ومسائي كان الوهم. الاحتمال الأولى يتعلق بالمخاطب في الأساس، فعيناه لا تقول شيئا مما تبنيه عليهما الراوية. والاحتمال الثاني

يتعلق بالراوية، فكل ما تفعله يتأسس على الوهم ولا وجود له في الواقع. والاحتمال الثالث يتعلق بالراوية أيضا، فَوَقْتُهَا كُلُّه عبارة عن وهمٍ وليس لها زمان خاص بها.

هل الكذبة التي بالعنوان تتقاطع مع الاحتمالات الثلاثة؟ في الغالب، الإجابة موجبة: فعينا المخاطب كذبة لأن الراوية بترجمة لغةِ هاتين العينين ترجمة خاطئة، وما تقوم به من بداية الصباح حتى المساء كذبة لأنه يتأسس على لغة عينين اتضح أنهما لا خاطبانِ الراويةَ أصلا. ونلاحظ هنا التفاوت في الزمن بين الومضة الأولى والومضة الثانية، أو فلنقل الشق الأول والشق الثاني للومضة: الشق الأول مسرود في المضارع، أما الشق الثاني فهو مسود في الماضي. ومنطقيا، يأتي الماضي أولا، ثم ننتقل للمضارع إذا كان هناك مبرر فني. ولكن بنية التكرار في الشق الأول التي أشرنا إليها أعلاه تحوّل مسار المضارع من زمن فعلي يدل على حدث وقت الكلام أو سرد مباشر على الهواء إلى زمن وصفي تكراري يحدث كل يوم. وهذه الطبيعة التكرارية تُكسب الماضي دلالة خاصة في نهاية الماضي. فالراوية تقوم بما تفعله في بداية الومضة على الدوام بالرغم من أنها أدركت منذ زمن أن كل ذلك وهم وكذبة.

بالنسبة لومضة "أنت (3)" التي يقول نصُّها: **"يحذرون في الأرصاد قبل وقوعه، صحوك يشبه وقوف المارد، قلبي يميد.. يترنح "**،

تتفادى هذه الومضة غيابَ الفعلِ والحركةِ عن الومضتين السابقتين اللتين يحملان نفس العنوان. تشتمل هذه الومضة على أربعة أفعال: "يحذرون"؛ "يشبه"؛ "يميد"؛ "يترنَّح". الفعلان الأول والثاني فعلان إخباريان فقط يدلان على حالة وليس على حركة. التحذير فعل قولي لا يدل على حركة، والتشبيه فعل يدل على حالة أو كينونة. والجملتان اللتان يأتي فيهما هذان الفعلان طويلتان نسبيا بالمقارنة بالجملتين اللاحقتين اللتين يشتملان على الفعلين الآخرين. وهما جملتان وصفيتان إخباريتان يمثلان تمهيدا للحدث الذي سيأتي لاحقا. وصيغة المضارع في هاتين الجملتين تشبه المضارع في ومضة "كذبة"، فهو لا يدل على حدوث التحذير في الوقت الذي تقوم فيه الراوية بالسرد، وإنما على حقيقة داخل العالم المسرود، وكأن المخاطب هنا شخص معروف أو ظاهرة طبيعية تقوم نشرة الأرصاد الجوية بالتنبيه عنها أو التحذير منها. فالزمن المضارع الحقيقي هنا يتمثل في الجملتين القصيرتين جدا في آخر الومضة. وما قبلها حدث متكرر. ولو أرادت الراوية التأكيد على حدوثه مرة واحدة لكانت استعملت الزمن الماضي هنا، إذ أن التحذير تم بالفعل قبل صحو المخاطب. ولكنها نقلته في صيغة المضارع للتأكيد على أن صحوه حقيقة مؤكدة تحدث أمامنا في النص على الدوام.

ومن الملاحظ هنا أن المخاطب لا يَجيءُ في النص إلا من خلال "الكاف" في "صحوك"، أما "الصحو" و"الوقوع" المرتبطان به فيأتيان

مدرجان في تحذير نشرة الأرصاد الجوية، أي بصيغة الكلام عن غائب. ويبدو أن الراوية أدركت طول التمهيد الذي قامت به في أول جملتين بالومضة، فهي تحذفُ من نَصِّها سردَ الصحوِ الذي تم بالفعل لهذا المخاطب الذي يشبه المارد وتنتقل مباشرة إلى نتيجة هذا الصحو عليها، الأمر الذي يعوّض البطء السردي الناتج عن الوصف في بداية الومضة. ففي البداية، يأتي الحدث الفعلي الذي يتم التحذير منه والذي سيحدث بالضبط في الجزء المحذوف من الومضة في شكل أسماء تدل على أفعال وحدث وحركة: وقوع، صحو، وقوف. وهي أسماء لو جاءت في ومضة تتكئ على الصورةِ المكوَّنَةِ من أسماء وصفات بوصف هذه الأسماء والصفات لبناتِ العالم السردي للومضة ستدل على الانتقال والتحول في عملية السرد بعيدا عن الأفعال وستكون ذات وقع خاص وفعّال. ولكن الومضة هنا تقوم على الأفعال وليس الأسماء. ويبدو أن الراوية أدركت خطورة الإكثار من الأسماء والأفعال السكونية في أول جملتين بالومضة، ولذلك استعملت فعلين متتاليين في نهاية الومضة لتعوض ذلك وتوصل الحدثَ إلى ذروته من خلال تناميه السريع في نهاية الومضة. فالفعل "يميد" يدل مباشرة على الحركة والاضطراب، وهما مرتبطان بقلب الراوية هنا. والفعل "يترنّح" يدل على نتيجة هذه الحركة المضطربة، وتتمثل هذه النتيجة في التمايل الذي يؤدي إلى السقوط الذي لا يتم ذكره في نهاية الومضة ولكننا نستشفه من الفعلين المستعملين بالنهاية. ومن

الأفضل أن نستعمل "الوقوع" بدلا من السقوط هنا، تماشيا مع الوقوع والوقوف في أول جملتين بالومضة.

بداية الومضة بداية تشويقية، فتذكر الراوية فعل التحذير وتربطه باسم لا يتم تحديد الضمير المقترن به، فلا نعرف من خلال هذه البداية مَنْ/ما الذي تحذر نشرة الأرصاد الجوية من وقوعه. وربما يخفف هذا التشويق من بُطء الحركة في بداية الومضة. وبعد هذا التشويق تنتقل الراوية إلى بيان فحوى هذا التحذير، وهنا يتم الإفصاح عن الضمير المبهم في "وقوعه" ويقترن هذا الإفصاح بما يطلق عليه البلاغيون الالتفات المتمثل هنا في الانتقال من الكلام بالغائب إلى المخاطب بالإشارة إلى نفس الشخص. وهذا الالتفات يمكن أن يكون معادلا بلاغيا وخطابيا للحركة السردية الغائبة نوعا ما، فهو انتقال وتحول على أية حال. وبعد أن قامت الراوية بتعويض غياب السرد في الجملة الأولى من خلال التشويق وفي الجملة الثانية من خلال الالتفات، تنتقل في الجملتين الباقيتين إلى الفعل الذي يدل على الحركة الصريحة.

المدى الزمني لهذه الومضة قصير نوعا، فالجملتان الأولى والثانية لا يمثلان جزءا مباشرا من الحدث وإنما يتم استحضارهما من زمن سابق أثناء عملية السرد على الهواء المتمثلة في آخر جملتين. ويبدو أن السرد المباشر في الجملتين الأخيرتين وما يقتضيه من استعمال الزمن المضارع الذي يدل على حدوث الحدث واستمراره أمام الراوية أو في حياة الراوية

أمامنا هنا – يبدو أن هذا الأسلوب في السرد هو الذي استدعى هذا الاستحضار لإعطائنا مبررا للحدث الماثل أمامنا من ناحية وللتأكيد على الطبيعة التكرارية للحدث الماثل في الجملتين السابقتين، حتى لو كان هذا التكرار لا يحدث بالضرورة مع الراوية، فوجود الأرصاد يوحي بأن أشخاصا آخرين معرضين للتأثر بهذا "المارد" والانفعال بصحوه كما انفعلت الراوية وتأثرت به.

آخر ومضة سأتناولها في هذه الدراسة هي ومضة "أنا لا أهرب" وهي ومضة غير مألوفة إلى حد ما وحتى فكرة تناولها هنا في دراسة خاصة بالومضات التي تجمع بين ضميري المخاطب والمتكلم تناول قد يبدو للوهلة الأولى أنه خارج على السياق وعلى موضوع الدراسة. فنص الومضة ذاته يتخذ بنية مسرحية حوارية وهي بنية تقوم على الحوار ولا يتدخل فيها الراوي إلى من خلال الإرشادات المسرحية التي تأتي هنا من خلال صيغة "الحال" التي تنقل لنا ما تفعله الشخصيتان أثناء حوارهما المسرحي. يقول نص هذه الومضة:

الأسفلت مداعبا : سأظل أبحث في بقايا الجبناء لتتذوقَ السُّكَّرَ..

الصغير ملتهما الفتات : ما هو السُّكَّر ؟!

وما جعلني أدرج هذه الومضة في هذه الدراسة هو عنوانها، فهذا العنوان يأتي بصيغة المتكلم، وليست الغرابة أو الجدة في استعمال ضمير

المتكلم في عنوان نص قصصي، فكثيرا ما يستعمل المؤلف عبارة مستمدة من داخل النص القصصي أو الروائي وواردة على لسان شخصية من الشخصيات ويضعها عنوانا للنص ككل بحيث يقوم العنوان مثلا بإبراز رؤية أو وجهة نظر الشخصية التي تم أخذ كلام العنوان منها. وعندما نقرأ ومضة "أنا لا أهرب"، نكتشف أن العنوان غير مستَمَدٍّ من النص، وبالتالي يحيلنا إلى المؤلف مباشرة الذي لم يجد له مكانا للكلام في نص يقوم على بنية مسرحية لا يمكن للمؤلف أن يظهر فيها بشخصه أو بصوته مباشرة. استعمال ضمير المتكلم في هذه الومضة بهذا الشكل ينقلنا في الأرجح إلى رؤية الكاتبة للنص الذي بين أيدينا. وعندما نقرأ الومضة لا نجد فيها هروبا من أي نوع كي تنفيه الكاتبة في العنوان، ولذلك ننتقل إلى تأويل آخر يتعلق برؤية الكاتبة هنا، فبدلا من أن يشير هذا العنوان إلى النص إشارة مباشرة، تستعمله الكاتبة لإبراز رؤيتها للكتابة والومضة بوجه عام.

وهذه الومضة هي أحدث ومضات عايدة حسين (اليوم الأحد 6 يوليو 2014)، فلقد أرسلتها للنشر على سنا الومضة القصصية يوم 26 يونيو 2014. وكما نلاحظ أن معظم ومضاتها المكتوبة بضميري المتكلم والمخاطب تتناول العلاقة بين الرجل والمرأة بوجه عام وكذلك الأمر بالنسبة لومضاتها المكتوبة بضمير الغائب التي لا نتناولها هنا. وأظن أن عايدة حسين أرادت من خلال هذا العنوان أن تؤكد على أن الفن بوجه عام

ليس هروبا من الحياة ومشاكلها وقضاياها التي تخص الآخرين بقدر ما تخص ذاتَ الكاتبِ.

ولتوقيت كتابة هذه الومضة أهمية دالة تعزز هذا التأويل. فلقد قامت إدارة سنا الومضة القصصية بتثبيت صورة أعلى الصفحة وطلبت من الأعضاء كتابة ومضات مستلهمة من الصورة. وكانت الصورة تجسد طفلا يرتدي ملابس بالية ورثة ويتكئ برأسه على جدار على الرصيف ويأكل بعض الفتات المتناثر على الأرض. لم تكتب عايدة حسين ومضة أو تقوم بكتابة تعليق من أي نوع أسفل الصورة آنذاك واكتفت فقط بالاعتذار على الخاص نظرا لأن منظر الطفل بالصورة آلمها وأدخلها في نوبة بكاء وانفعال شديدين. وبعدها بيومين أرسلت هذه الومضة للنشر كنوع من الاعتذار عن التعليق، أو فلنقل إنه تعليق متأخر ولكن ليس على الصورة فقط، بل وكذلك على طبيعة الفن بوجه عام والومضة القصصية بوجه خاص. ومن الواضح أن الومضة مستلهمة من الصورة أو اللوحة المذكورة أعلاه. وبدون الخوض في تفاصيل هذه الومضة، نجد أنها مفعمة بالمرارة والأسى والحزن الإنساني. الشخصيتان هنا شخصية طفل وشخصية الأسفلت ذاته. وعملية تشخيص أو أنسنة الجماد المتمثل في الرصيف هنا في سياق الفقر والبؤس تلقي ضوءا معاكسا أو متباينا أو ساخرا على البشر بوجه عام. فالجماد يأخذ دورهم ويتألم لحال الطفل الفقير، في حين أنهم يتحولون إلى جماد ولا يشعرون بهذا الطفل. والمدى

الزمني للحدث هنا قصير جدا يتمثل في الوقت الذي يستغرقه نطق الجملتين الحواريتين في الومضة.