السرد ما بين الإنصات للشخصية واستبداد الراوي: قراءة في بعض ومضات إيهاب عبد الله

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

سأتناول في هذه الدراسة بعض ومضات الكاتب المصري إيهاب عبد الله لألقي الضوء على تجربته في كتابة الومضة. ولم يستقر إيهاب عبد الله على أسلوب خاص أو رؤية خاصة به في كتابة الومضة القصصية حتى الآن، فنجده يتأرجح ما بين الومضات الجيدة والومضات التي تشوبها بعض المشاكل السردية وسأبدأ دراستي بتناول ومضتين جيدتين له، ثم أتناول بعد ذلك المشاكل التي تعاني منها ومضات أخرى لنفس الكاتب.

ها هو نص ومضة له مكتملة نصِّيًّا بعيدا عن العنوان وترصد لنا لحظة دالة في حياة الشخصية وتتمثل في التباين بين تجهُّم جيل الكبار/الأب هنا وبراءة الأطفال وإن كانت تعتمد بشكل غير مباشر على التلاعب بلفظي "حادة" و"منفرجة":

زوايا

في نبرة حادة ناداها، هبت قائمة، تعلقت بعنقه، بادرته بضحكة منفرجة، سكن.

تبدأ ومضة "زوايا[3]" لإيهاب عبد الله بجملة فعلية بها فعل يشتمل على الفاعل والمفعول أيضا. ونجد هنا شخصيتين: شخصية رجل يبدو أنه أب وشخصية أنثى يبدو أنها طفلة ذلك الرجل. وقبل الفعل نجد شبه جملة تقوم بدور الحال أو كيفية القيام بالفعل، وتدل هنا دلالة صريحة على الحدة في النداء، الأمر الذي يدل على توتر بين الشخصيتين، ومن الواضح أن الأب غاضب من ابنته بسبب فعل أو تصرف ما قامت به هذه الابنة الطفلة. وعندما ننتقل إلى الجملة الثانية، نجد أن الابنة تستجيب استجابة فورية لنداء الأب الغاضب، مما يوحي به الفعل "هبّت" ومن الواضح أن الابنة كانت جالسة.

إلى هنا، يوجد نداء غاضب من الأب واستجابة فورية من ابنته، الأمر الذي قد يوحي باحتمال نشوب صراع أو شجار غير متكافئ بينهما. ولكن الجملة الثالثة تنقل الحدث إلى آفاق أخرى تلغي هذا الصراع أو الشجار، فالابنة هنا لا تقف مستكينة مثلا أمام أبيها، وإنما تتعلق برقبته، والتعلق يدل على براءة الطفلة وعدم إدراكها لغضب أبيها، وكأنها تظن أنه يناديها ليلعب معها أو يلاعبها على سبيل المثال. فالنص هنا يحبط التوقعات التي ولدتها فينا الجملتان السابقتان اللتان توحيان بأن الابنة ستقف مستكينة أمام أبيها

[3] إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. الكتاب الثاني في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. 40-41. ص 40.

وتأخذ نصيبها من التعنيف أو اللوم أو أي شيء من هذا القبيل، ويخلق توقعات جديدة تتضاد في الغالب مع توقعاتنا السابقة.

والجملة الرابعة تبني على ما بدر في ذهن القارئ من توقعات جديدة، فها هي الطفلة تضحك له ببراءة تجسد طفولتها ونظرتها للأب، إذا ترى في كل تصرفاته مداعبة لها. وربما تجعلنا التجربة العملية مع أطفالنا نقرأ في رد فعل الطفلة حنكة في التصرف. فعندما يدرك الطفل الذكي أنه سيقع في دائرة العقاب يبتسم أو يضحك ليفرّغ الشحنات الانفعالية السلبية لدى من ينوي أن يقوم بالتعنيف، وفي الغالب يكون الأب أو الأم.

وتأتي نهاية الومضة لتحقق المراد – المقصود أو غير المقصود – من ضحكة الطفلة، فها هو انفعال الأب أو غضبه ال يتم امتصاصه. واستعمال الفعل "يسكن" يوحي بأن هذا الغضب أو الانفعال كان هادرا، ولكنه لا يتناسب على أي حال مع الطفولة المتمثلة في الابنة. فعالم الكبار قد يكون فيه الانفعال قاتلا. وعالم الصغار لا يعرف معنى هذا العنف اللفظي الذي قد يتحول إلى عنف جسدي. وهنا تلعب ضحكة الطفلة دور حلقة الوصل بين العالمين ليلتقيا في نقطة وسطى.

ومن الواضح هنا أن العنوان يستلهم المفهوم الهندسي الخاص بالزوايا، وهي زوايا تتجسد في الومضة في حدة نبرة الأب وانفراج ضحكة الابنة،

وأرى أن العنوان هنا عنوان ساخر يسخر من الصرامة الهندسية أو التأديبية التي يتبناها الأب في بداية الومضة ويكشف أنها لا تتناسب مع عالم الطفولة والبراءة الذي تمثله الابنة. كما أن الزوايا تلقي الضوء أيضا على تباين من نوع آخر، وهو أن الزاوية الحادة أصغر بكثير من الزاوية المنفرجة، وهذا التفاوت في المقياس أو الحجم يوضّح لنا حجم التباين بين الغضب والضحكة، بين عالم الأبوة وعالم البنوة، بين جيل الكبار وجيل الصغار، وكأن الغلبة لجيل الأبناء وأن تجهم الآباء لا يجدي شيئا مع جيل مقبل على الحياة بالضحك والابتسام.

وسأنتقل الآن إلى تناول ومضة جيدة أخرى لإيهاب عبد الله يتجسد فيها أيضا عالم الأبوة وعالم البنوة، ولكن لا يوجد تباين بينهما، وإنما يشتركان في هم مشترك يقترن بالفقر وقصر ذات اليد. يقول الراوي في هذه الومضة:

عجز

مر بمحل للعب، على واجهته رسم صورة ابنه بزفير آهاته. لمح ابتسامته. مسح رسمه وانصرف.

تبدأ ومضة "عجز[4]" بداية حدثيّة، إذا يدخلنا الراوي مباشرة في الحدث من خلال استعمال الفعل "مرّ" الذي يشي بالحركة وانتقال الشخصية من مكان إلى مكان، ويدل هنا على توقّف هذه الشخصية أمام محلّ اللعب المذكور. والتوقف أمام محلّ له صفة محددة ومتخصص في مجال معين يدل على أمرين: إما أن الرجل هنا يريد أن يشتري لعبة لطفل هو في الغالب طفله، أو أنه يشاهد الألعاب المعروضة للبيع ليختار منها لعبة معينة أو يقارن بينها وبين الألعاب المعروضة في محلات أخرى.

وعندما ننتقل إلى الجملة التالية في الومضة، نجد أنها تحوّل مسار دلالات الجملة الأولى إلى مسار مختلف أو آخر. فمازال الرجل واقفا عند واجهة المحل، ولكنه لا يتفحّص الألعاب المعروضة، وإنما يقوم بعمل تخييلي – قائم على التخيّل الذي ينتقل من مرحلة التصوّر في الذهن إلى مرحلة التجسّد على واجهة المحل. ويتعلق فعل التخييل هنا بأن الرجل يقوم برسم صورة ابنه على واجهة المحل. ويرسمها بزفير آهاته، الأمر الذي يوحي بالوجع والحسرة والعجز الوارد في العنوان. ويهدف التخييل هنا إلى خلق حالة من التواجد المكاني بين الألعاب والابن، وكأن وجود صورة الابن

[4] إيهاب عبد الله. "4 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، ديسمبر 2014. ص 67.

بجوار الألعاب تحقق معنويا الغرض الذي جعل الرجل يتوقف أمام محل الألعاب، ألا وهو امتلاك ابنه لإحدى هذه الألعاب، أي أن فعل الرسم يحقق إشباعا نفسيا ومعنويا، الأمر الذي يشي بأن هذا الرجل عاجز في الغالب عن تحقيق هذا الإشباع على مستوى الواقع. ويتواصل الإشباع المعنوي في الجملة الثالثة، فنجد الصورة التي رسمها لابنه تبتسم لوجودها وسط هذه الألعاب أو لامتلاك لعبة أو أكثر منها.

يمكن للومضة أن تنتهي عند هذا الحد وفي هذه الحالة تصير الجملة الأخيرة زائدة عن الحاجة في النص. ولكن الكاتب يصر على عدم انتهاء النص هنا وكأنه يريد أن يحقق هدفا آخر أو أنه يؤكد على أن اللحظة ليست لحظة إيهام أو إشباع نفسي عن طريق الحلم وحسب. ففي هذه الجملة الأخيرة التي تمثل نهاية النص أو قَفْلتَه يقوم الرواي بإلغاء كل ما حدث في الومضة من قبل. وهو ليس إلغاء بالمعنى الحرفي، وإنما هو نوع من الشطب الذي يدل على الغياب والحضور معا. فتصير واجهة المحل هنا أقرب لمفهوم الطِّرْس عند جيرار جينيت. والطِّرْس في العربية هو الصحيفة التي كُتِبَتْ ثُمّ مُحِيَتْ كما يقول العباب الزاخر أو الكتاب الذي مُحِي ثمّ كُتِبَ كما يقول لسان العرب، ويُجمع على أطراس. ويقصد به جينيت اللوح الذي تمت الكتابة عليه ثم تم مسح هذه الكتابة. والكتابة الممسوحة لا تختفي أو تتلاشى من وجهة نظر جيرار جينيت، وإنما تظل في خلفية الكتابة الجديدة وتؤثر في

فهمنا وتأويلنا لها، وكأنها نوع من التناص أو التقاطع بين الكتابتين، فالكتابة الممسوحة غائبة وحاضرة في الوقت ذاته. وفي ومضة إيهاب عبد الله، تظل الصورة المرسومة على واجهة المحل بكل ما فيها من إشباع وابتسامة الطفل حاضرة في خلفية الجملة الأخيرة في الومضة. فمسحها هنا لا يعني غيابها، وإنما يعني وعي الرجل بأن الإيهام أو التخييل لن يحقق إشباعا حقيقيا لابنه، وربما يعني أيضا سخط الرجل على وضعه القائم ورغبته الدفينة في التمرد، أو على الأقل في تعبيره عن إدانة كل الظروف الاقتصادية والوظيفية والاجتماعية التي تخلق هذا العجز الذي يقتل البهجة في نفوس الأطفال. وآخر كلمة في الومضة تلغي هي الأخرى بدورها التوقف الكامن في الفعل مرّ الذي بدأت به الومضة، وكأن الومضة ذاتها لحظة عابرة لا تستمر ولا تتحقق في زمن الشخصية.

في الجزء المتبقي من هذه الدراسة، سألقي الضوء على بعض الأخطاء التي يقع فيها الكاتب نظرا لأنه لديه موهبة لو ركز فيها سيبدع في كتابة الومضة. هناك ومضات له يمكنها أن تصير متميزة، ولكن غموضا لغويا يسودها فيفقدها قدرا من جمالها، ونجد فيها لَبْسًا دلاليا وتركيبيا أحيانا في بعض الومضات، كما في ومضة "مادة[5]":

[5] إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. الكتاب الثاني في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني الذي تصدره مجموعة سنا الومضة. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، 2014. ص 40.

قالت: ما عرفني أحد مثلك، ثم لوَّحت مودِّعة من زجاج سيارة زوجها الأسود.!

فلو قرأنا الومضة بصياغتها وبنيتها اللغوية ربما وصلنا أن الزوج هو الأسود، وهي عبارة عنصرية بالتأكيد. ولو اعتبرنا أن الزجاج هو الأسود، كيف تظهر تلويحة الزوجة من وراء هذا الزجاج الذي لا يكشف شيئا؟

كما أن غياب التنصيص للقول المباشر هنا وغياب المخاطب بعد فعل القول يؤثر على الومضة من ناحية البناء، فلا نعرف هنا إن كانت الومضة مروية بضمير الغائب أم بضمير المتكلم، الأرجح هنا أنها مروية بضمير المتكلم وكأن هناك كلمة "لي" ناقصة بعد الفعل "قالت". وعلينا أن نتساءل حول سبب غياب ضمير يعود على الراوي أو شخصية الرجل في الومضة باستثناء الكاف الورادة في الكلام على لسان المرأة. وهي كاف خطاب مرهونة بسياق ناقص هنا، فمعناها يتكشف من خلال السياق، لأنها أداة لغوية سياقية يتغير معناها حسب تغير المخاطب، والسياق هنا لا يحدد شيئا لأن فعل القول ليس مرتبطا بأحد.

وسنفترض أن المعرفة التي تتحدث عنها المرأة هنا خاصة بمعرفة المخاطب لأسرارها وتفاصيل حياتها وشخصيتها – وهي أسرار وتفاصيل لا يعرفها القارئ لأنها غير واردة في النص وتحيل إلى سياق في ذهن الكاتب

لم يخرج على الورق في نَصِّ الومضة. ولذلك على الكاتب أن يحرص على أن يكون النص مكتملا في حد ذاته، وعلى أن يخرج التصور الذهني للنص كما يتشكل في ذهن الكاتب على الورق في النص، وإلا وقع القارئ في دائرة التخمين غير الفني. وهنا يتجلى لنا الفرق بين التأويل والتخمين. فالتأويل يُبْنَى على ما هو موجود في النص بالفعل وكل قارئ يؤّول النص حسب فهمه وقدراته بشرط أن يكون النص مكتملا. أما التخمين فيدل على وجود خلل في النص، أي أن سمة الإخبار أو الإبلاغ غير متوفرة فيه، وعندما لا يجد القارئ أمامه معلومات سردية كافية يضطر للتخمين القائم على الظن، وليس على معلومات متحقّقة في النص.

كما أن الغموض التركيبي الذي أشرتُ إليه أعلاه – ويدل على أن تركيب الجملة أو الجمل ليس واضحا ويؤدي إلى لبس يضر بالومضة، خاصة إذا كان هذا اللبس يؤدي إلى تباين في التأويل – قد يجعلنا ننظر للكاتب على أنه عنصري وينظر نظرة تصنيفية دونية إلى فئة من فئات المجتمع، فكما أشرتُ أعلاه، لا نعرف إن كان الزوج هو الموصوف بالسواد أم أن الزجاج هو الموصوف بذلك، والأرجح أن الزوج هو الموصوف بذلك، لأن الزجاج الأسود لا يكشف حركة اليد من ورائه، ولن يرى الراوي تلويحة الوداع التي تقوم بها الزوجة.

وهناك شيء آخر يضيف لبسا لهذه الومضة، ويتعلق بالعلاقات والمفاهيم الاجتماعية بين الشخصيات في مجتمع كمجتمعنا العربي. فالقارئ يقوم بفهم العلاقات الكائنة بين الشخصيت وتأويلها بناء على معطيات الثقافة المكتوب فيها النص. وهنا نجد "معرفة" و"توديعا": المعرفة يقوم بها المخاطب في الومضة – وهو في الغالب الراوي كما استنتجنا أعلاه – وهذه المعرفة تخص هذه الزوجة المتزوجة من شخص غير الراوي، والتوديع تقوم به هذه الزوجة بعد أن كانت برفقة هذا الرجل/الراوي وبعد تلك المعرفة، وتأكيدها على المعرفة قبل التوديع يدل على أن المعرفة مرتبطة بوجودهما معا قبل هذا التوديع. ويمكنني كقارئ عربي أو حتى إنجليزي لسفر التكوين من العقد القديم/التوراه أن أبصر في المعرفة هنا معرفة جنسية أو جسدية – "فعرفها آدم" – الأمر الذي يُعطي بعدا إضافيا كاشفة للعلاقة بين المخاطب/الرجل/الشخصية/الراوي وبين هذه المرأة المتزوجة. وكل ذلك يصب في مجرى تشكيل علاقة غير شرعية على جميع المستويات بين الراوي وهذه الزوجة.

وعندما ننظر لعنوان الومضة على ضوء كل ما سبق، سنجد فيه في الغالب نوعا من الحقد الطبقي، فالراوي هنا يفسر زواج هذه المرأة – التي يستحوذ عليها أو يقيمان سويا علاقة غير شرعية – من ذلك الرجل "الأسود" الذي يمتلك المال على أنه "امتلاك" للزوجة بالضرورة من وجهة

نظر هذا الراوي. كما أنه لا يتوقف ليسائل نفسه ويرى أنه خائن للزوج، وهذا اليقين المطلق ينتج عن حب الذات والحقد على الآخرين ومحاولة الاستيلاء رمزيا على ما لديهم من خلال إقامة هذه العلاقة غير الشرعية بزوجاتهم. وبذلك يتحول النص الذي من المفترض أن الكاتب كتبه لإبراز أثر المادة على العلاقات العاطفية "السامية" بين المحبين إلى نص يجسد دناءة المحبين وطمعهم وحقدهم وجشعهم وأنانيتهم وعدم احترامهم للقيم ولا لمفهوم الشرف ولا الخصوصية. وهنا يمكننا أن نبصر في شخصية الراوي شخصية منغلقة على ذاتها تفكر في مصلحتها فقط دون أن تراعي القيم التي يقوم عليها المجتمع، ودون أن تعترف بحقوق الآخرين، ودون أن تنظر نظرة مساواة بعيدة عن العنصرية لفئات المجتمع.

وهناك نوع آخر من الاعتداء على الخصوصية، ولكنها تتعلق بخصوصية السرد هذه المرة، كما نجد في هذه الومضة لإيهاب عبد الله:

ظلم

النرجيلة في فمها، رضيعها يلعق ثديها، بقية أطفالها يقتاتون الفتات، من بعيد تأتيهم رائحة الشواء.

يُفتَرض في ومضة "ظلم[6]" أن هناك "نرجيلة" وليست النرجيلة، فالراوي غير مشارك في الحدث، والنرجيلة بالنسبة له "نرجيلة" بصيغة التنكير وليست بالتعريف، وإلا أشارت إلى نرجيلة محددة هو يعرفها أو خاصة به مثلا. وكذلك الأمر بالنسية لألف ولام التعريف في كلمة "الشواء"، فاستخدام صيغة التعريف هنا يوحي بأن الراوي يشير إلى شواء بعينه، وبما أنه لا يشارك في الحدث، فمن المفترض أن الشواء نكرة بالنسبة له وغير قابل للتعريف إلا إذا تم ذكره من قبل في الومضة. ويسري ذلك أيضا على الألف واللام في "الفتات"، فمن المفترض أن الراوي يراه فتاتا وليس "الفتات"، لأن صيغة التعريف تمنح الراوي حقوقا يُفترض أنها ليستْ له، ولذلك يكون منحه لنفسه هذه الحقوق نوعا من الاستبداد السري الذي يغتصب فيه راو غير مشارك حقوق الراوي المشارك.

وهذا يفرض إشكالية تتعلق بوضع الراوي غير المشارك داخل العالم المتخيّل الذي تسرد الومضة حدثا منه. من الذي يراها "النرجيلة" المحددة والمعرَّفة؟ ومن الذي يرى "الشواء" المعرَّف والمحدَّد؟ من الذي يرى "الفتات" بألف ولام التعريف؟ وضع الراوي لا يسمح له بذلك، خاصة وأن المنظور المستعمل في الجملة الأولى وفي الومضة بوجه عام هنا منظور

[6] إيهاب عبد الله. "8 ومضات". **ومضات أغسطس 2014**. الكتاب الرابع في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الالكتروني. سلسلة الكترونية تصدر عن مجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الالكتروني، 2014. ص 28-29. ص 29.

خارجي. لو كان المنظور داخليا مثلا – والحدث ذاته هنا لا يسمح باستعمال المنظور الداخلي لأن الراوي ينتقد ضمنيا هذا السلوك، في حين الشخصية راضية عن سلوكها – ربما أمكننا أن نرى النرجيلة بعيون الشخصية، وفي هذه الحالة ستكون النرجيلة معرّفة بالنسبة لها.

الراوي غير المشارك لابد أن يحترم خصوصية العالم الذي يقوم بسرد جزء منه. ويتمثل هذا الاحترام في التخلي عن ذاته وعدم ممارسة استبداده على الكائنات التي تَشْغَلْ هذا العالم: فأمامه خياران قد يستعمل أحدهما أو يمزج بينهما: فإما أن يقتصر على المنظور الخارجي الذي يصور الحدث من الخارج دون أن يتوغل في نفسية الشخصيات، أو أن ينقل لنا الحدث من منظور شخصية ما، أي كما تراه هذه الشخصية بعينيها.

ووجود الراوي في هذا العالم الذي لا ينتمي إليه ولا يُعتَبر فردا من أفراده وجودٌ افتراضيٌّ، بمعنى أنه لا يتخذ شكلا جسديا وبالتالي فالراوي هنا لا يشم لأن الشم يتعلق بالشخصيات، وإذا لم يكن المنظور داخليا مسلطا على شخصية من الشخصيات فالرائحة بالنسبة له ليس لها وجود.

والحدث الذي يصوره الراوي في هذه الومضة مروي من منظور خارجي. ولا يمكن للشخصية أن تشم، لأن ما تقدمه حاسة الشم هنا يوحي بالجوع وبأن هذه الشخصية الرئيسية المتمثلة في الأم مستغرقة في تدخينها

للنرجيلة ولا تنظر لنفسها نظرة نقدية تؤهلها لأن ترى في رائحة الشواء انتقادا لتبديدها مالها في التدخين في حين أن أطفالها يأكلون فتاتا. فالشخصيات هنا راضية عن سلوكها ويكشف سلوكها عن لوحة أقرب للعبثية يغيب فيها كل شخص عن ذاته وعن حاضره من خلال الانخراط في هذا العالم الغريب.

كما أن استخدام كلمة مثل "يلعق" بالإشارة إلى الثدي يدل على عدم قدرة الراوي على وصف ما يراه أمام عينيه بدقة نظرا لقلة ثروته اللغوية التي يمكنها أن تمكّنه من أن يستخدم اللفظ المناسب للسياق وللفعل الذي يتم القيام به، فهذا الفعل غير مناسب للثدي ومن الأفضل استعمال فعل آخر يصف ما يقوم به الرضيع بدقة مثل "يمص" أو "يرضع" أو "يستحلب" وما إلى ذلك حسب توفر اللبن في ثدي الأم. كما أن استعمال الفعل "يقتاتون" أيضا غير موفق، فلو جاء حرف الباء قبل "الفتات" يمكننا أن ننظر إلى الفعل على أنه مساو للفعل "يأكلون"، ولكن غياب هذا الحرف يوحي بأن الفتات هو طعامهم المعتاد الذي "يعيشون عليه" ويتخذونه طعاما يوميا. وكلمة الفتات ذاتها توحي بأن هذا الفتات بقايا طعام ما، ولا يوجد في نص الومضة ما يدل على أنهم جلبوه من مكان آخر، فلابد أنه بقايا طعامهم الذي أكلوه في الوجبة السابقة، وهذا ليس عيبا ولا يمثل قيمة رمزية في الومضة، فكثيرا ما نأكل في وجبة ما بقايا الطعام الذي أكلناه في الوجبة السابقة.

ولو كان الراوي توقف عند كلمة "الفتات" بعد ضبط دلالة الألفاظ التي تلتزم بالمنظور الخارجي، ربما وجدنا في الومضة لوحة عبثية ولكنها مروية من منظور خارجي على أية حال، وربما دعانا ذلك إلى التفكير في العلاقات الدلالية بين الجمل الثلاث.

وهناك مشكلة أخرى عند إيهاب عبد الله تتمثل في أن نص الومضة قد لا يكون مستقلا بنائيا عن العنوان، وعندما نقرأه بمعزل عن العنوان – وأي نص في العالم هو عبارة عن المحتوى اللغوي للعمل الأدبي بعيدا عن عنوانه، فالعنوان جزء من المحيط الذي يوجد النص فيه ولا ينتمي للعمل الأدبي ذاته – سنجد غموضا على أكثر من مستوى. ففي ومضة "أم[7]" على سبيل المثال:

ألقت بظلالها، تناوبوا الجلوس فيه ومضى كل في طريق.

لا نعرف المشار إليه بضمير الغائب في "بظلالها" و"فيه"، فالضمير في "بظلالها" لا يعود على شيء مذكور قبل ذلك في النص، فالفاعل في الفعل "ألقت" ضمير مستتر وليس اسما يمكن الإشارة إليه لاحقا من خلال ضمير. كما أن الظلال مؤنثة وليست ظلا واحدا، وبالتالي لا يوجد مفرد مذكّر في الومضة يمكن أن يحيل إليه ضمير الهاء المفرد المذكر الغائب في

[7] بالنسبة لهذه الومضة والومضات اللاحقة بعناوين "وصية" و"تفاحة" و"كفيل" وجحود" و"مادة"، انظر: إيهاب عبد الله. "11 ومضة". **ومضات يونيو 2014**. مرجع سابق ص 40.

"فيه". وما الشيء الذي يتم تناوب الجلوس فيه؟ ومن هم الذين يتناوبون الجلوس؟ كل هذه أسئلة لا نجد لها إجابة في النص، لذلك أرى أن هذا النص غير مترابط مفاهيميا وغير متماسك لغويا، لافتقاده الكثير من المفردات التي لا غنى عنها لتوضيح العلاقات بين الأشخاص والإفصاح عن المحال إليه بالضمائر، ويرجع ذلك إلى أن النص يعاني من أنيميا لفظية ودلالية، إذ تم تجويعه لغويا أكثر من اللازم ولم يعد القارئ يستطيع أن يربط بين عناصر النص أو بين من يشغلون العالمَ السردي.

وهناك بعض الومضات الجيدة التي يفسدها إيهاب عبد الله باستخدام ألفاظ مهجورة تقف حجر عُثرة في طريق تذوق القارئ لها أو استساغتها بوصفها نصا مكتوبا باللغة العربية في منتصف العقد الثاني من الألفية الثالثة بعد الميلاد أو في القرن الخامس عشر من الهجرة. ومن هذه الومضات التي بإمكانها أن تكون مميزة، ومضة "وصية":

حبيبتي: قلبي الذي أرديتِه، لا تقبريه بلا كفن.

وهي ومضة مكتوبة بضمير المخاطب بحكم أن نصّها نَصُّ الوصية التي يكتبها الحبيب لحبيبته التي هجرته، وهذا شيء يُحسب له، فالقليلون من الكتاب يستعملون هذا الضمير في السرد، أو أنه يستعمله كتّاب كثيرون ولكنهم لا يستعملونه بكثرة.

ولكن استعمال ألفاظ قديمة مثل "أرديْتِه" و"تقبريه" أفقد الومضة قدرا من سلاستها وعفويتها وشاعريتها. فكان بإمكان الكاتب هنا أن يستعمل أفعالا مثل "قتل" أو "أمات" أو "طعن" أو "غدر بـ" أو أي فعل آخر مازال رائجا في اللغة العربية محل الفعل "أردى"، وكان بإمكانه أن يستعمل فعلا مثل "دفن" بدلا من الفعل "أقبر" أو "قبر". المعاصَرَة – على مستوى المفردات والتراكيب والمفاهيم ورؤية العالَم والفكر – سمة أساسية من سمات الومضة ومن أي كتابة أدبية معاصرة، فاللغة بكل ما تشمله من مقوّمات كائن حي يعيش ويموت ويذبل ويزدهر، الخ، أي يتعرض لكل العمليات البيولوجية والتذوقية والسوقية – نسبة إلى السوق – والتداولية التي نتعرض لها وتتعرض لها أفكارنا وأساليب حياتنا وأساليب تعاملنا مع الآخرين.

وقد يؤدي التناص إلى نوع من الغموض إذا لم يتم توظيفه جيدا. يقول الراوي في ومضة "جحود":

سحابة روحي سيقت لأرض قلبك الجرز، وفي يوم الحصاد رمتني بحجر.

فيوجد هنا تناص تركيبي ودلالي مع الآية: "أَوَلَمْ يَرَوْا أَنَّا **نَسُوقُ الْمَاءَ** إِلَى الْأَرْضِ الْجُرُزِ فَنُخْرِجُ بِهِ زَرْعًا تَأْكُلُ مِنْهُ أَنْعَامُهُمْ وَأَنفُسُهُمْ ۖ أَفَلَا يُبْصِرُونَ" (السجدة، 27). التناص التركيبي هنا يمكننا أن

نعتبره استنساخيا، إذ يستنسخ التركيب اللغوي الوارد في الآية القرآنية وإن كان قد أجرى بعض التعديلات عليه، وهي تعديلات سنتناولها لاحقا ونلقي الضوء على مدى جودة توظيفها. أما التناص الدلالي، فيتمثل في استنساخ المعنى الوارد في الآية القرآنية حرفيا ونقله إلى سياق مغاير يتقاطع معه في المعنى.

ومن الملاحظ أن الفعل "سيقتْ" مبنى للمجهول، ونص قصير مثل الومضة القصصية لا يحتمل استعمال صيغة المبني للمجهول، فلابد من الإفصاح عن الفاعل هنا لأنه من المفترض أنه يلعب دورا في الومضة، فلا نعرف من الذي ساق "سحابة روحي". وبما أن الومضة تقوم على التناص مع النص القرآني في الآية المذكورة أعلاه، والله فيها هو الذي يسوق السحاب، وهناك آيات أخرى في القرآن تؤكد على ذلك، خاصة عندما تقترن كلمة "سحاب" مع الفعل "ساق"، مثل الآية "وَهُوَ الَّذِي يُرْسِلُ الرِّيَاحَ بُشْرًا بَيْنَ يَدَيْ رَحْمَتِهِۖ حَتَّىٰ إِذَا أَقَلَّتْ **سَحَابًا** ثِقَالًا سُقْنَاهُ لِبَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَنزَلْنَا بِهِ الْمَاءَ فَأَخْرَجْنَا بِهِ مِن كُلِّ الثَّمَرَاتِۚ كَذَٰلِكَ نُخْرِجُ الْمَوْتَىٰ لَعَلَّكُمْ تَذَكَّرُونَ" (الأعراف، 57)، والآية "وَاللَّهُ الَّذِي أَرْسَلَ الرِّيَاحَ فَتُثِيرُ **سَحَابًا** فَسُقْنَاهُ إِلَىٰ بَلَدٍ مَّيِّتٍ فَأَحْيَيْنَا بِهِ الْأَرْضَ بَعْدَ مَوْتِهَاۚ كَذَٰلِكَ النُّشُورُ" (فاطر، 9) – فلابد أن يحضر هذا السياق القرآني، الذي يقرن بين سَاقَ والسحاب، وينصُّ على أن الفاعل في كل الحالات هو الله سبحانه وتعالى، في خلفية الومضة.

وهنا يبرز في وجهنا السؤال: لماذا تم تجهيل الفاعل في الومضة؟ الاعتماد على التناص مع النص القرآني يوحي لنا بأن الكاتب أو الراوي على دراية بدلالة الفعل واقتران الفاعل به في القرآن، وربما خشي أن ينسب لنفسه فعلا من أفعال الله، فبنى الفعل للمجهول؛ وربما يدرك ذلك وظن أن القارئ سيفهم مَن الفاعل ولذلك بنى الفعل للمجهول. ولكن من الملاحظ هنا أن الفاعل هو الراوي ذاته، لأننا لو قمنا بتأويل أو تقدير الفاعل على أنه الله سبحانه وتعالى ستصير علاقة الراوي بالمرأة المخاطبة في الومضة علاقة مقدسة وأن الله هو الذي هدى قلب الراوي إليها أو نحوها. وحتى لو سلمنا بذلك، سيكون كل ما في الومضة مقدَّرًا لغرض إلهي وسيتحول سلوك المرأة إلى سلوك مقدّر أيضا ويقع ضمن مشئية الله وإرادته وبالتالي لن يكون في الومضة حدث قصصي، وستتغير الزاوية التي سننظر منها إليها، وهذا غير وارد.

وهذا يثير إشكالية بالنسبة لمفهوم التناص وتوظيفه في النص الأدبي. فالتناص لا يعني الاستنساخ، وإنما يتضمن تحويرا في السياق وفي التركيب بحيث يتلاءم النص الأصلي مع النص الذي يتم استنباته فيه، أي أنه النص الأصلي يتكيف على السياق الجديد الذي يتم نقله إليه. والأدق لغويا هنا أن يتم استعمال فعل مثل "انساقت"، على افتراض أن الحب لا يتم عن إرادة في

العادة، فلا يقرر أحدا أنه سيحب فلانة أو علانة، وإنما يجد نفسه يحبها وفي الغالب بدون سبب ظاهر.

وننتقل الآن إلى قضية أخرى خاصة بالتناص وتتعلق بالتركيب اللغوي هنا، فالآية الكريمة تجعل الأرض هي المستقبلة للسحابة أو السحاب، وفي الومضة نجد أن هناك مستَقْبِلَيْنِ لـ "سحابة روحي": الأرض والقلب، وكان من الأفضل أن يتم التخلص من كلمة الأرض والاكتفاء بكلمة القلب، فالاستعارة المجازية التي يتم توظيفها في الومضة بناء على التشابك مع الآية الكريمة تفترض أن القلب هو المستقبل لسحابة الروح، أي أن يحل القلب في الومضة محل الأرض في الآية، ولكن فكرة التناص تلح على الكاتب فيجمع بين الكلمتين، الأمر الذي أفسد الومضة، لأن استعمال الأرض هنا – مع وجود القلب – يستتبع حضور باقي دلالة الآية الكريمة المتعلق بالإنبات وأكل الأنعام للنبات وكذلك أكل الإنسان له، الأمر الذي يحوّل قلب المحبوبة هنا إلى مَشَاعٍ ليس لأحد فيه ملكية خاصة، ولا يحق للراوي أن يشتكي من شيء. كما أن وجود السحابة والانسياق كافيان للاستغناء عن كلمة "الجُّرُز" التي تعتبر لفظا مهجورا في لغتنا العربية المعاصرة، فكان من المفترض أن يكتفي الراوي بهما ويذكر لنا حدثا يؤكد على أن هذا القلب يلتهم كل شيء ولا يبقي منه شيئا وكأن القلب يأكل نباته/ يأكل الحُبَّ والراوي في آن.

ومن الملاحظ أن الفاصل الزمني بين الجملة الأولى والجملة الثانية على مستوى الحدث طويل جدا، فيمتد لشهور ما بين تساقط المطر والإنبات والنمو والحصاد. وهذا يجعل الومضة أقرب للحالة الشعرية التي تحتمل تعليق الصوت في القصيدة وتحتمل الاختزال أو إلغاء أحداث بهذا الشكل، فالأصل في الومضة أنها تركز على لحظة زمنية واحدة، ولكنها تمتد هنا بحيث تصير إما قصيدة أو تعليقا على حدث.

واستعمال المفرد المؤنث الغائب فاعلا في جملة "ويوم الحصاد رمتني بحجر" يُدخل الومضة في طور آخر من أطوار اللبس والغموض: فالفاعل هنا يشير سياقيا إلى الأرض، وعندما ترمي الأرض الراوي بحجر هكذا فيعني ذلك أن الأرض لم تنبت شيئا ومازالت جرزا كما هي، الأمر الذي يتنافى مع استعمال كلمة حصاد. فلو جعل الكاتب الفاعل في "رمتني" المرأةَ التي كان قلبها حرزا، يمكننا أن نتبين الجحود الوارد في العنوان.

ونجد تناصا من نوع آخر مع النص الديني أيضا في ومضة "تفاحة" التي تعتمد على العنوان في إبراز معناها وفي فهمها:

ظل متوجسًا الأكل منها، في قلبه مهرها، لكنه خاف زلة أبيه الأولى.

فالنص هنا غير مكتمل في ذاته ولابد أن نضع العنوان في أذهاننا حتى نستطيع أن نفهمه. كما أن التناص هنا تناص استعاري أو كنائي تحل فيه

التفاحة محل المحبوبة (المحتملة)، فالتوجس هنا لا يجعلها محبوبة بمعنى الكلمة، ولو تلاشى التوجس ستصير التفاحة/المرأة محبوبة.

ولكن الاستعارة غير ممتدة، إذ يخرج الراوي بعد الجملة الأولى من استعارة التفاحة إلى المرأة، فالهاء في "منها" غير الهاء في "مهرها". وأيا كانت الشجرة المذكورة في القرآن – والأرجح هنا أن التناص مع التوراة وليس مع القرآن – يقوم الراوي هنا بإحلال التفاحة محل المرأة، ويحتفظ بشخصية أبينا آدم مستقلة بصفتها شخصيةً بشريةً، وفي القرآن أكل آدمُ وحواءُ من الشجرة معا. وكون الشخصية هنا تفكر في أن تأكل التفاحة/المرأة يؤدي إلى تَشْيِيء المرأة في مقابل أَنْسَنَةِ أبينا آدم أو بالأحرى احتفاظه بصفاته الإنسانية. وهنا يقترب الأكل من الرغبة الجنسية التي تنم عن رغبة الشخصية في التهام المرأة التهاما جسديا. ومن الملاحظ هنا أن اقتران المهر بالأكل يجعلنا ننظر إلى هذه الرغبة على أنها رغبة في الزواج، دون أن ينفي عنها الطابع الجنسي. فحتى في إطار الزواج يتم النظر إلى المرأة في الومضة على أنها طعامٌ شهيٌّ قابلٌ للأكل وكفى.