جماليات الومضة المروية بضمير الغائب: قراءة في بعض ومضات ناجي حماد

د. جمال الجزيري

جامعة السويس، مصر؛ جامعة طيبة، السعودية

ناجي حماد كاتب ليبي يقوم بالتجريب في الأشكال والموضوعات، ويعتمد كثيرا على ضمير الغائب في سرد ومضاته القصصية. وسأتناول في هذه المقالة بعض ومضاته المنشورة من قبل على مجموعة سنا الومضة وفي سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني[12]، وهي ومضات مروية بضمير الغائب لأستكشف جماليات هذا الأسلوب في السرد عند ناجي حماد ونرى كيف أنه يلتزم بإطار السرد الذي يكون فيه الراوي غير مشارك في الحدث.

هاجس

تمعن فيها، رأى طفلا خائفا يبكي، خانته قوته، لم يعد يبادلها النظر.

أرى فيها ومضة بمثابة قصة كاملة أو حتى رواية. التمعن والقوة الهاربة يحيلاننا في الغالب إلى حالة اغتصاب أو زواج قاصرات، فنجد هنا

[12] ناجي حماد. "6 ومضات". **ومضات سبتمبر وأكتوبر ونوفمبر 2014**. الكتاب الخامس في سلسلة كتاب الومضات الشهرية الإلكتروني. سلسلة تصدر عن دار حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني ومجموعة سنا الومضة على الفيسبوك. تحرير وتقديم: د. جمال الجزيري. الجيزة: حمارتك العرجا للنشر الإلكتروني، ديسمبر 2014. ص 62.

تفاوتا بين عالمين: عالم الطفلة التي تنظر للرجل بخوف، وعالم الرجل الذي يدل تمعنه وقوته التي كانت ترافقه قبل أن يلمح الطفلة في عينيها على أنه كان يريد "الفتك" بتلك المرأة/الطفلة. وتركز الومضة على لحظة الكشف أو الاكتشاف كما في المسرحيات التراجيدية، إذ يدرك البطل/الفحل أنه كان يريد أن ينتهك الطفولة التي كان يظنها أنوثة، وهذا الاكتشاف يقوده إلى أن يتراجع عما كان مقدما عليه.

كان جسده في البداية هو الذي يقوده ويسيطر عليه، ولكن لحظة الاكتشاف أصدرت أوامرها لهذا الجسد المتمثل في القوة الجامحة لأن تخون صاحبها وتستكين. ربما نقول بلغة علم النفس إنه صراع بين الأنا والأنا الأعلى، صراع بين الجسد والتواصل الإنساني، صراع بين عالم الشهوة وعالم براءة الطفولة، صراع بين الرغبة الجسدية الجامحة ونظرة الاهتمام التي ترى في شخصية الأنثى/ الطفلة إنسانا يحتاج إلى تهدئة روعه وتبديد خوفه وليس مضاعفة ذلك الخوف.

ومضة "هاجس" لناجي حماد تركز على لحظة فارقة في حياة الشخصية الرئيسية التي تتمثل في الرجل هنا، وهي ومضة تعتمد على الحدث والحركة، سواء أكانت هذه الحركة خارجية وتنقل لنا تحرك الشخصية الرئيسية هنا أم حركة داخلية تتمثل في تحرك وعي الرجل من الشهوانية في البداية إلى الوعي بأن هذه الشهوانية ليست في محلها، إذ يوجد

عدم تكافؤ بين نظرة هذا الرجل للمرأة/الطفلة ونظرتها لنفسها وخوفها من هذه الشهوانية وهذه الفحولة. وشخصية هذه الطفلة يتم تصويرها من منظور خارجي تلقيه شخصية الرجل عليها، فخوفها هنا ليس شيئا داخليا، وإنما يتخذ مظهرا خارجيا من خلال بكائها ومنظرها كما يراه هذا الرجل.

والراوي يستعمل ضمير الغائب المفرد هنا لنقل الحدث السردي، ولا يتدخل في أي شيء، فهو يؤكد من بداية الومضة حتى نهايتها على "عين" الرجل التي ينقل لنا من خلال منظورها أو نظرتها الحدث الكائن في الومضة، فيستعمل الأفعال "تمعن" و"رأى" و"يبادلها النظر" الذي يأتي في صيغة النفي، وكلها أفعال تحدد لنا طبيعة المنظور الداخلي المسلط على الرجل من قِبل الراوي والمسلّط من الراوي على المرأة/الطفلة، أي أن هناك منظورا مزدوجا عنا: منظور الراوي االذي يسلطه على داخل الرجل ومنظور الرجل الذي يرى الطفلة من الخارج وهي تبكي ويُسائل نظرته الداخلية لها، الأمر الذي يجعله في النهاية يغيّر نظرته لها ويكف عما كان ينوي القيام به.

تضاد

استيقظ، تخلص من عبء ثقيل، مر من جانبهم.... لم يفهم سر بكائهم حول جثمانه.

ومضة "تضاد" ومضة جيدة جدا تجسد صراعا بين رؤيتين للحياة والموت، فالذي يدخل في طور الموت يظن أنه انتقل من مرحلة ثقيلة على قلبه إلى مرحلة أخرى يتخفف فيها من كل أثقاله، والذين يشيعون جثمانه يظنون أنهم افتقدوا وجود شخص عزيز دون أن يدركوا ما بداخله من ثقل وصراع مع الحياة.

يبدو أن هذه الومضة تراوح ما بين عالمي الموت والحياة، ويمكن اعتبارها كتابةَ موتٍ، وأقصد بها الكتابة التي تصور لنا تجارب من عالم الأموات أو عالم الأشخاص الذي يشرفون على الموت أثناء احتضارهم. ويبدو أن الاستيقاظ هنا استيقاظ من النوم في الحياة الأخرى، أو بعد الانتقال من الحياة الدنيا إلى الحياة الأخرى، فاستيقظ الرجل بعد موته وهو يحس بالراحة وكأن الحياة الدنيا كانت عبئا عليه.

ويبدأ هنا الراوي بالمنظور الخارجي المسلط على الشخصية لحظة استيقاظها، ثم ينتقل في الجملة التالية إلى منظور داخلي على هذه الشخصية لينقل لنا كيف أنها ارتاحت من حياتها أو من وجودها في الحياة الدنيا.

بعد ذلك ينتقل الراوي إلى منظور خارجي على الشخصية بعد استيقاظها وتحركها ومرورها بجانب أولئك الذين يشيّعون جنازتها إلى الحياة الأخرى، لينتقل بعد ذلك إلى منظور داخلي على الشخصية ينقل لنا من

خلاله استغراب هذه الشخصية من بكاء المشيّعين لجنازتها، وهو منظور داخلي يحمل لنا في طياته منظورا خارجيا مسلطا على المشيعين أنفسهم: فينقل لنا قيامهم بتشييع جنازته وبكاءهم على موته أو مفارقته لهم.

وهنا نجد تفاوتا في المنظور الفكري والوجداني وليس المنظور السردي، فنجد نظرتين متفاوتتين للموت والرحيل: المشيعيين ينظرون إلى رحيل الشخصية على أنه خسارة وفقدان وافتقاد، والشخصية تنظر لرحيلها على أنه نجاة وفوز وابتعاد عن مصدر العذاب، وتنظر للدار الآخرة نظرة ترى أنها تمثل الخلاص من آلام الدنيا، الأمر الذي يجعلنا نكوّن صورة غير مباشرة عن الشخصية أثناء حياتها في الدنيا: فهي شخصية تضيق بوجودها في الحياة الدنيا ويبدو أنها تعاني كثيرا فيها، كما يبدو أن مشاعرها تجاه المشيعيين – الذين كانوا برفقتها في الحياة الدنيا أيضا – نظرة محايدة، ويعزز ذلك اقتصار الإشارة إليهم بضمير الغائب الجمع الذي يعاملهم كأنهم كتلة واحدة بلا تمييز، وكأن دورهم يقتصر على تشييع الجنازة وعلى البكاء اللحظي المتعلق بالموت هنا فقط، دون أن يصاحب ذلك تعاطفهم من قبل مع الميت أثناء حياته أو محاولتهم تخفيف أعباء الحياة عنه.

مكابدة

غالبه الشوق، تعانقت عقارب الساعة، تمنى كوة صغيرة في جدار الزمن.

الشخصية في ومضة "مكابدة" في حالة أرق، قلق، تلهف على شيء ما، لشخص ما، وعناق عقارب الزمن يوحي بأن هذا التلهف حنين لا يُشبَع، فالعناق هنا تجسيد رمزي لعناق مفتقد في الواقع نظرا لتفاوت اللحظات الزمنية بين منبع الحنين ومصبّه.

وتأتي نهاية الومضة لتكشف لنا عن تطلعات الشخصية، وهي تطلعات ليست مادية أو حتى إشباعية للحنين وكفى، وإنما ترنو لأكثر من ذلك: أن تصير الشخصية ذاتها جزءا من الزمن الذي يتم تجسيده في شكل مكان هنا. ويمكنني بصفتي مصريا أن أرى في الكوة دلالة أخرى. فقديما كان يروي أجدادنا - ولا أعرف إن كان ذلك حقيقيا أم أنه ينتمي للأساطير - أن الروح بعد أن تفارق الزمن تسكن في كوّة أو طاقة ما انتظارا ليوم القيامة. وهنا تسكن روح الراوي في هذه الكوة الزمنية بحيث يكون لها عنوان يمكن للأرواح الأخرى أن تستدل عليه، بحيث يمكنها أن تلتقي ويمكن للشخصية هنا أن تحقق إشباعات متعددة لحنينها الذي يتسع ويمكنه أن يلتقي بكل الأرواح الفائتة أو القادمة، وكأن الزمن الذي تحول إلى جسد يحل محل الأجساد الفانية لأصحاب الأرواح، الأمر الذي يدل على خلود نسبي ولقاء متجدد بالأرواح قديمها وجديدها.

والومضة مروية هنا من منظور داخلي مسلط على الشخصية، فنرى كل شيء بعيون هذه الشخصية. كما أن محتوى الومضة ذاته عبارة عما

يكمن في نفس الشخصية ووجدانها وصراعاتها أو عذاباتها الداخلية. فنرى الشخصية في حالة الصراع الذي يرتبط بالتمني في نهاية الومضة، وكأن النهاية مفتوحة لا تحسم شيئا، وإنما تدل على تطلعات الإنسان بوجه عام دون أن تضع لها حلا، فالزمن هنا شخصية غائبة ولا ندري رد فعلها. ولكن مجرد تجسيده في كيان مادي وهو الجدار هنا قد يوحي لنا بأن هذا الزمن قد يمد جسور التواصل مع الشخصية في يوم ما.

ناجي حماد ينصت – في ومضاته المروية بضمير الغائب – لصوت الشخصية الخاص ويلتزم بمنظورها دون أن يفرض عليها الراوي شيئا أو يمارس استبداده عليها أو ينقلها لنا من منظوره الخاص؛ فهو يعرف التزامته ككاتب يخلق راويا يعرف حدوده ومسئولياته جيدا ويعرف كيف يدير العملية السردية بأسلوب ديمقراطي يقدم لنا الحدث بعين الشخصية، وليس بعين الراوي.

وهذا هو جوهر السرد بضمير الغائب، فالراوي فيه شخصية افتراضية يقتصر دورها على تقديم الحدث إما من الخارج كما لو كان بعين افتراضية محايدة أو من داخل الشخصية ذاتها. ولا يمكن للراوي في كل الحالات أن ينقل لنا حدثا لا يشارك فيه بعيونه الخاصة وإلا تحول هو الآخر إلى شخصية وتحولت الومضة القصصية إلى ومضة مروية بضمير المتكلم،

وفي هذه الحالة سيتأثر المنظور السردي، لأنه سيكون منظورا ذاتيا خاصا بالراوي ولا يمثل الشخصية أو الشخصيات في شيء.

باختصار، يتجرد الراوي في النصوص السردية المروية بضمير الغائب من أهوائه وأحكامه وتقييماته وذاتيه ويترك المجال للشخصيات لتعبر عن نفسها إما من خلال سلوكها الخارجي الذي يمكن لأي شخص افتراضي في مكان الحدث أن يلاحظه أو يفسح المجال للشخصية ذاتها لتعبر عن أفكارها ومشاعرها وانفعالاتها وتصوراتها وما إلى ذلك من أمور داخلية لا يمكن لملاحظ افتراضي موجود في المكان أن يراه.