

إشكاليّة الحكّي والقص

انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبيّ

الأستاذ المشارك الدكتور فليح مضحي السامرائي

الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد

الأستاذ مثنى محود إبراهيم جاسم

ملخص البحث

ترتبط إشكاليّة الحكّي والقصّ ارتباطاً وثيقاً بآليّة التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطريّة الأوليّة العفويّة عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تحيته مهما بالغت القصة في توغّلها التجريبيّ الحدائيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السردّي القصصيّ تفقد القصة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فثمة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فنيّ عالٍ تجعل منها فناً مكتملاً قادراً على الإبهار، وسيكون القاص صبري يوسف أنموذجاً لعملية الاستقراء والتحليل، وتكمن إشكالية هذه الدراسة في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص في عملية الانتخاب التي القت بظلالها على نصوصه القصصية، وهي العتبات النصية التي ترسم ستراتيجية النص القصصي وتسعى الى توجيهه نحو بعد قرائيّ عميق لا يسبر غوره إلا ذو الخبرة من مجتمع القراءة، وسيسلك الباحثان المنهج الاستقراءيّ للكشف عن الإشكالية التي ترتبط باختيار العتبات النصية التي اختارها القاص بوصفها وسائل توضيح لشفرات النص والتوصيل لجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة كونها تشكّل عصب البناء السردّي القصصيّ مع ربطها بعناصر القص الأخرى.

مدخل:

ترتبط إشكالية الحكى والقص ارتباطاً وثيقاً بآلية التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطرية الأولى العفوية عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصي لا يمكن تحيته مهما بالغت القصة في توغّلها التجريبيّ الحداثي، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السردّي القصصي تفقد القصة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فثمة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فنيّ عالٍ تجعل منها فناً مكتملاً قادراً على الإبهار والتأثير والحضور.

بمعنى أنّ الحكى آلية أساسية في القصّ لكنّها ليست القصّ كلّها، فالحكى يقتصر على رواية الحكاية وتوصيلها من غير الاعتناء بكيفيات وسائل التوصيل وجماليّاتها التعبيرية والتشكيلية، والقصّ هو توصيل الحكاية إلى منطقة التلقّي مشحونة بطاقات عناصر التشكيل الأخرى بأعلى كفاءة جمالية ممكنة، على نحو يجعل من الحكاية وسيلة للإبلاغ الجمالي لا تكفي بالمضمون الحكائيّ بل الانفتاح على جماليّات كثيفة تنقل الحكاية إلى كيفيات فنية مغايرة، وتنقل الحكاية فيها من عتبة الحكى المجرد إلى فضاء القصّ الخصب.

قصص صبري يوسف جاءت بعنوان ((مختارات من أربع مجاميع قصصية)) وهي تضمّ منتخبات من مجموعاته القصصية الآتية: ((احتراق حافات الرّوح)) و ((ترتيلة الرّحيل)) و ((عناق روجي جامح)) و ((العلوكة والطّبكات))، وتعيدنا قضية المختارات إلى مرجعية تراثية كان الكتاب العرب القدامى يتّجهون نحو انتخاب نماذج شعرية أو سردية وجمعها في مؤلّف واحد تسهياً لتناولها وتداولها والنظر في جماليّاتها، سمّيت غالباً بـ ((الأمالي))، وبعضها مثلاً سمّي باسم منتخبيها كـ ((الأصمعيّات)) وغيرها، ولا شكّ في أنّ هذه القضية تنطوي على رؤية نقدية معيّنة في حسّ الانتخاب والاختيار، وحين يكون الاختيار لفاصّ ينتخب قصصاً له من مجموعات قصصية كما فعل صبري يوسف هنا، فإنّ المقاربة تأخذ بعداً آخر في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص في عملية الانتخاب.

الاعتماد الكبير على الحكاية في هذه القصص لم يكن بمعزل عن استثمار عناصر التشكيل القصصيّ الأخرى في السبيل إلى دعم الحضور الحكائيّ المهيمن، فقصاص صبري يوسف في جوهرها حكايات طالعة من صميم تجربة الذات السردية في زمن ومكان محددين، لذا فهي تعوّل على توظيف الموروث الشعبيّ ولاسيما الريفيّ منه في ذاكرة القصّ بوصفه إلهاماً حكائياً يعمّق قوّة

حضور الحكاية، ويمنحها صلاحية فنية أصيلة لولوج عالم القصة وتخصيب فضاءاته وتجلياته وطبقاته على نحو شامل وعميق.

مشكلة البحث

تكمن إشكالية هذه الدراسة في كشف طبيعة المعيار الذاتي النقدي الذي اعتمده القاص صبري يوسف في عملية الانتخاب التي القت بضلالها على النصوص القصصية، وهي العتبات النصية التي ترسم استراتيجية النص القصصي وتسعى الى توجيهه نحو بعد قرائي عميق لا يسبر غوره إلا ذو الخبرة من مجتمع القراءة.

أسئلة البحث

- 1- ما أهمية عتبات النص القصصي في النصوص الأدبية عند القاص صبري يوسف باعتبار أن هذه العتبات على أهمية بالغة في رسم استراتيجية النص وتوجيه فضاءاته، باعتبارها وسيلة فنية وثقافية من وسائل التواصل الحميم مع مجتمع القراءة.
- 2- كيف وظف يوسف صبري جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان من خلال سياقاتها والتأكيد على فعالية الموروث الشعبي وتوظيفه بزخم سردي حكاوي شاسع وعميق ومتعدد.

أهداف البحث

- 1- الكشف عن أهمية عتبات النص القصصي عند القاص صبري يوسف باعتبار أن هذه العتبات على أهمية بالغة في رسم استراتيجية النص وتوجيه فضاءاته.
- 2- توضيح الاستراتيجية التي وظف بها يوسف صبري جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان ويتبين ذلك من خلال التأكيد على فعالية الموروث الشعبي وارتباطه بذاكرة ذات حساسية سيرذاتية صريحة.

منهج البحث

سيسلك الباحثان المنهج الاستقرائي للكشف عن الإشكالية التي ترتبط باختيار العتبات النصية التي يختارها القاص باعتبارها وسائل توضيح لشفرات النص والتوصيل لجمالياتها التعبيرية والتشكيلية كونها تشكل عصب البناء السردي القصصي مع ربطها بعناصر القص الأخرى.

أولا العتبات

1- عتبة العنوان:

القصص المنتخبة هنا من أربع مجموعات قصصية هي (25) قصة، وأربع من بين هذه القصص تحمل عنوانات المجموعات القصصية التي جرى اختيار القصص منها، وهي بحسب تسلسلها في قصص المختارات: ((احترق حافات الروح/ترتيلة الرّحيل/العلوكة والطبكات/عناق روجي جامح))، ويمكن مقارنة فضاء العنونة القصصية على أساس التشكيل اللغوي في سياق لساني . سيميائي ينحو نحواً تركيبياً جُملياً حكاياً، ولاسيما أنّ العنوانات كلّها جاءت بصيغة تركيبية جُمليّة تنوّعت على النحو الآتي:

الجملة العنوانية التعاطفية وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((اللّص والقطة/الكرافيتة والقنب/اللّحية واللّحاف /الطفل والأفعى/العلوكة والطبكات/حيصة ولسال العنب))، إذ حاول القاص استثمار طاقة التوازي والتعادل بين طرفي جملة العطف في متون القصص على مستوى الحضور والتمثيل والتدليل والتصوير، على الرغم من أنّ هذا التوازي والتعادل والتماثل الضمني المحتمل في عتبة العنوان لا يفي بمتطلباته كاملة في المتن النصّي، لأنّ مجريات السرد القصصي لا يوفّر هذه الفرصة إلّا على النحو الذي يتلاءم مع طبيعة التجربة وكيفيةها المضمونيّة، فمنها ما تقارب في الحضور والتأثير بين طرفي العطف، ومنها ما غلب أحد الطرفين على الآخر، بما يجعل التجربة القصصية الحاكم الفيصل في ترتيب هيكل البناء القصصي.

الجملة العنوانية التضائفية وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((ترتيلة الرّحيل/عذوبة القهقهات/فراخ العصافير/رنين جرس المدرسة)) والجملة العنوانية الوصفية ((استمرارية القهقهات الصّاخبة/الذكري السنوية))، ولعلّ فكرة الإضافة في فعاليتها النحوية الأساس هي فكرة تحويل المنكر إلى معرف، فتكون المفردة النكرة الخبرية في العنوان قد انتقلت إلى حالة التعريف بالإضافة، وهي الوظيفة النحوية المباشرة التي تتفتح على دلالات أخرى حين يُستثمر هذا التركيب في عنوان قصصي يبتغي تمثيل متن قصصي لاحق بعد وضع العنونة، وهو ما حصل في عنوانات هذه القصص على نحو واضح تتلاءم فيها عتبة العنونة مع متن القصة.

الجملة العنوانية الحكائية وقد جاءت أغلب القصص هنا على توظيفها في ستراتيكتيتها العنوانية وتمثّلت بالقصص: ((أمطري علينا شيئاً يا سماء/حالات انفلاقية فُيبل الامتحان/مشاهد من الطُفولة/وللزهور طقوسهاً أيضاً/أنا والزّاعي ومهارتي ببِيعِ العدس/عمّتي تشتري عظامها من الله/حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء/غيمّة وارفة في مذاقِ العناق/الدّبذبات المتوغّلة عبر الجِدار/السّالسا، ابتهالات بهجة الجسد/إيقاعات الفلامنكو وتجلّيات بهجة الرّوح))، وهي شبكة عنوانات تقوم على صيغ تشكيل لفظية طويلة نسبياً ذات طبيعة حكائية، أي أنّ فضاء الحكاية مرسوم على نحو ما في التشكيل اللغويّ/الدلاليّ للعنونة.

2- عتبة الإهداء:

تشكّل عتبة الإهداء وسيلة فنية وثقافية من وسائل التواصل الحميم مع مجتمع القراءة، وتزدحم قصص صبري يوسف المختارة بالعديد من الإهداءات التي يمكن أن تعزّز دور الحكاية وحضور الموروث الشعبيّ في قصصه. ثمة إهداء مركزيّ للمجموعة القصصية المنتخبة يبدأ بخصوصية تنطوي على انتماء عميق للذات الساردة، وينتهي بعمومية ضمن دائرة أوسع من الدائرة الذاتية الأولى، البداية الخصوصية تذهب أولاً ((إلى روح أمي المتألّثة في روعي)) وتتعطف ثانياً على هذا النحو ((وإلى روح والدي المبرعمة في قلبي))، وهما يلتحمان في صورة تشكيلية واحدة تساوي بين الصفتين (المتألّثة/المبرعمة)، مثلما تساوي بين الموقعين الأثيرين للذات الساردة (في روعي/ في قلبي)، بما يحقّق وحدة موضوعية بين ((إلى روح أمي) و ((إلى روح والدي)، ويرفع الطبقة الأولى من الإهداء إلى مرتبة تتعالى على الحكي والقصّ.

تنتقل الطبقة الثانية من الإهداء إلى دائرة أوسع من الدائرة الأولى (أمي/أبي) لكنّها تحيط بها من حيث الصلة العاطفية الوجدانية، ونصّها: ((وإليك أيتها الصديقة المعرّشة في مروج الحنين)) إذ يتدرّج المعنى الإهدائيّ تدريجاً عاطفياً من علامة النداء (إليك)، ثمّ المُنادى الموصوف (الصديقة)، ثمّ الصفة (المعرّشة)، ومن ثمّ شبه الجملة ذات الطبيعة الوصفية المُشبعة بالإحساس والانتماء والحيوية الدلالية (في مروج الحنين)، وبما يجعل من هذه الطبقة الإهدائية ملتحمة على نحو ما مع ضفاف الطبقة الأولى ضمن فضاء وجدانيّ واحد.

أما الطبقة الإهدائية الثالثة ((إلى الأحبة الأهل والأصدقاء الأصدقاء!)) فهي طبقة عامّة تبدأ بالأقرب (الأحبة الأهل)، ثمّ الأبعد قليلاً (والأصدقاء الأصدقاء!) الذين أشار القاص إلى ندرتهم وقلة وجودهم بعلامة التعجب (!)، التي قد تحيل في قراءة تأويلية سلبية إلى انعدام وجودهم على نحو عام، لكنّ حضور الإهداء إليهم يعكس ندرتهم أكثر من استحالة وجودهم. وهكذا يتحوّل إهداء الكتاب القصصيّ في نموذج العام إهداءً شاملاً مؤلفاً من ثلاث طبقات على شكل ثلاث دوائر تحيط بالذات الساردة.

ثمة إهداءات أخرى حملتها بعض القصص إذ انطوت على أسلوبية إهدائية خاصة عكست علاقة القصة بالمُهدى إليه على نحو ما، فقصة ((رنين جرس المدرسة)) حملت إهداءً متصلاً بتجربة الغربة ونصّه: (إلى صديقة غربتي الطويلة، الشاعرة سوزان عليوان)، وهو إهداء مباشر إلى (صديقة) لها صفة أدبية معينة (الشاعرة)، باسم صريح (سوزان عليوان)، وربما تحمل جملة الإضافة الموصوفة (غربتي الطويلة) إحالة على تجربة الغربة المشتركة من جهة، والعودة المشتركة إلى (رنين جرس المدرسة) في طفولة الوطن البعيد.

أما قصة ((مشاهد من الطفولة)) فقد حملت إهداءً تقريرياً مباشراً ومحدداً (إلى أختي نظيرة يوسف)، وثمة تلاؤم واضح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء، فالمشاهد المستعادة من الطفولة في القصة لها علاقة أكيدة بالأخت نظيرة وهي بلا شك تقسم هذه الطفولة مع شخص القاص، لذا فعتبة الإهداء هنا هي عتبة محبة واحتفاء بالطفولة والأخوة معاً.

في حين تأتي عتبة الإهداء في قصة ((استمرارية الفقهات الصاخبة)) موجهة ((إلى ديريك العتيقة (مسقط رأسي) ..)) أولاً، و ((إلى الأحبة الأهل والأصدقاء الأصدقاء)). وقد تكررت مرة ثانية بعد عتبة الإهداء الكبرى في كتاب القصص كلّها، وربما تحيل عتبة تكرار الإهداء هنا على صديقة فرضية (الأحبة الأهل)، والتشكيك في فرضية (الأصدقاء الأصدقاء) لأنّ التكرار هنا يفضي سيمائياً إلى إنتاج دلالة ضدية توحى بانعدام وجود هذا النوع من الأصدقاء. وتأتي قصة ((ترتيلة الرحيل)) مهداة (إلى روح أمي التي رحلت عالياً وأنا في أعماق غربتي)، وتنطوي عتبة الإهداء هنا على حساسية شعرية تحقّق تعادلية دلالية بين فعل الرحيل العالي للألم (رحلت عالياً)، وعمق الغربة الذي تعيشه الذات الساردة (وأنا في أعماق غربتي)، بما يجعل الإهداء صورة من صور الرحيل التي ترتفع في عنوان القصة إلى درجة الغناء الدينيّ الصاعد نحو السماء، بمثابة دعاء يهون الرحيل العالي للألم والرحيل الأرضي للابن.

تعود عتبة الإهداء في قصة ((أنا والرّاعي ومهاتري ببيع العدس)) إلى الأسلوب التقريري السياقي المباشر حين يتوجّه (إلى الأخوين سليمان ونعيم يوسف)، على نحو يوحي بأنّ المُهدى إليهما شاهدان على أحداث القصة وهي تنطوي على فعالية تذكّرية تكون أقرب ضرورةً إلى مشاركة الأخوين داخل مكنز الذاكرة. ومن جديد تظهر العبارة الإهدائية (الأصدقاء الأصدقاء) في عتبة إهداء قصة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) إذ يتوجّه الإهداء (إلى الصديق الفنّان التشكيلي كابي سارة والأصدقاء الأصدقاء)، وبما أنّ عتبة العنوان توجّه الحنين نحو تلاوين الأمكنة والأصدقاء فإنّ عتبة الإهداء التي شملت أولاً: (إلى الصديق الفنّان التشكيلي كابي) في تمّاه تشكيلي واضح مع دالّ (تلاوين)، ثم انتقلت إلى (سارة) في إحالة على دالّ (الأمكنة) ثانياً، وثالثاً التصادي بين (الأصدقاء

الأصدقاء) في عتبة الإهداء و (الأصدقاء) في عتبة العنوان، في سياق رؤية تلاحمية مباشرة تجوهر العلاقة بين العتبتين.

قصة ((فراخ العصافير)) تحمل عتبة إهداء أوسع من حيث تشكيل صورة إهدائية تستثمر حضور الذاكرة لتتجول في أرجاء مختلفة، ونص الإهداء هو: ((إلى طفولتي، وأسرتي التي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!))، إذ يبدأ ب (طفولتي) على نحو يتفاعل مع عتبة العنوان بقوة (فراخ العصافير) بوصفها صورة تحيل على فضاء الطفولة، ومن ثم الانتقال نحو (أسرتي) ضمن صورة خاصة تحيل على المكان الريفي الزراعي المحتشد بالخير والعتاء (التي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!)، حيث تجتمع الطفولة مع الأسرة في كيان تشكيلي واحد يستجيب لمنطق العنونة بكل رحابة وتوافق.

أما قصة ((حبيصة و سلال العنب)) فقد حملت إهداءً موجهاً نحو صورة الطبيعة الثمريّة الحاضرة في عتبة العنوان (إلى كروم العنب)، في حين قدّمت قصة ((الدّبذبات المتوغّلة عبر الجدار)) إهداءً سياقياً مباشراً هو: ((إلى الأستاذ صموئيل قرياقس أبو ديماء)، مثلما انطوت قصة ((عناق روجي جامح)) على إهداء شبيهه مباشر (إلى ماريّا)، لتحظى هذه العتبة بحضور واسع منذ العنوان الكلي للمختارات نزولاً إلى عدد كبير من القصص، وقد تنوّعت صيغ الإهداء بحسب التجارب القصصية لكل قصة منها.

3- عتبة الاستهلال:

تتنمي عتبة الاستهلال في النصوص الأدبية عموماً إلى ما يصطلح عليه بالعتبة الداخلية التي يبدأ بها المتن النصي، مثلها مثل عتبة الخاتمة، وتنطوي هذه العتبة على أهمية بالغة في رسم ستراتيجية النص وتوجيه فضاءاته، وقد عبّر الكثير من الكتاب عن أهمية السطر الأول الذي عدّه بعضهم هبة من السماء، فهو بوابة الشروع نحو التوغّل الحقيقي في طبقات النصّ، إذ بوسع المتلقي أن يتلمس طبيعة النصّ وتوجّهاته العامة من فهمه وتحسّسه لعتبة الاستهلال ودلالاتها المركّزة، وقد أولى صبري يوسف اهتماماً واضحاً بعتبة العنوان حين حشد لها طاقة تعبيرية وتشكيلية ظاهرة، أعطت لاستهلالات قصصه المختارة قوّة سردية أسهمت في تجلية ملامح أساسية من متونها.

ففي قصة ((احتراق حاقات الروح)) ينبري الراوي الذاتي ليسجل حضوراً بارزاً منذ مطلع الاستهلال على النحو الآتي: ((تمعنّث فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً، وأمّا النساء فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنّ لأنّهنّ تحوّلنّ إلى كتلةٍ من الأنين.))(*)، إذ يسهم الفعل المضارع المسند إلى تاء الفاعل الذي بدأت به أحداث القصة في إنشاء صورة حركية تبشّر بالكثير على مستوى الحدث السردّي المحتمل، وقد بدت الجملة الاستهلالية وكأنّها قصة قصيرة جداً لفرط كثافتها واشتمالها على

عناصر سرد شبه مكتملة، فحضور الراوي الذاتي في حالة تمعن تطوي على انتباه شديد للمحيط، والشخصيات بطبقاتها الأربع (الأطفال/الشباب/الشيخ/النساء)، وتقسيم الجهد السردى بطبيعته الدرامية بين رؤية انتباهية شديدة الحساسية شملت الطبقات الثلاث الأولى (تمعن فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً)، إذ كان الوضع السردى لها يسمح بذلك، ورؤية محجوبة تتعلق بالطبقة الرابعة (أما النساء فما كنت أستطيع الإمعان فيهن) بحكم انضوائها تحت سلطة سردية عاطفية مهيمنة (لأنهن تحولن إلى كتلة من الأنين..)، وتعكس هذه الكتلة من الحنين فضاءً حديثاً سردياً مكتظاً بالاحتمال التأويلي.

التكثيف العالي للعتبة الاستهلاكية أيضاً في قصة ((أمطري علينا شيئاً يا سماء!!)) تسهم في تحويل المشهد الاستهلاكي إلى ما يشبه قصة قصيرة جداً: ((خرج من منزله ممتعضاً من صدى الأخبار المسمومة .. تتمم مُتسائلاً: لماذا اندلعت هناك كل تلك النيران المجنونة؟! .. قادته قدماه بعيداً عن ضجيج المدائن .. اشتعل في قلبه الحزن .. ارتقى طريقاً ترابياً وأسرع في خطاه .. لمح فراشة ملونة بألوان الفرح، تركض خلفها فتاة في عمر الزهور..))، وفي قصة ((رنين جرس المدرسة)) يتكشف الاستهلال عن صورة من صور التوازي بين راهن الغربية وماضي الذكرى: ((العام الفائت كنت أرفع كأس المغترين وأرقص مثل زوربا بين أحضان الأحبة، واليوم تتراقص أمامي ساعات الوداع والعناقات الطويلة في المطار البعيد..))، أما في القصة الموسومة بـ ((حالات إنفلاقية فبيل الامتحان)) فإن عتبة الاستهلال تنفتح على آلية الوصف الديكوري ((استقبلتني الكتب المبعثرة على الرفوف المغبرة. الغرفة الحزينة تلمس الشمس ولكن النافذة البائسة تأبى عبور الدفء إليها. تراكمت اللوحات الفنية في إحدى الزوايا وتتاثر بعضها على الجدران، وأول ما يخطر على بال الزائر أن أحد الفنانين يعيش بين أحضان هذه الغرفة..))، وهو يفضي إلى رصد حساسية المكان السردى بانفتاح قابل لاستقبال حيوية الحدث القصصي، على نحو تتدخل فيه مفردات الوصف الديكوري في جوهر الحدث.

قصة ((اللص والقطة)) تقدم عتبة استهلال سردية حكاية تكتظ بالحراك القصصي وتعد بمتن سردي مثير ((استيقظت من نومي على صوت المنبه. الساعة أشارت إلى الرابعة صباحاً. ارتديت ملابس سريعة وألقيت نظرة سريعة على أولادي، إقتربت من ابنتي الصغيرة وقبّلتها بحنان، ثم غطيتها وأمعنت النظر فيها..))، وتندرج قصة ((مشاهد من الطفولة)) في السياق نفسه من حيث اعتماد عتبة استهلال حكاية، تتوسع في عرض شبكة من الفعاليات الحديثة ذات الطبيعة السردية التقليدية ((أنداك كنت في الخامسة من عمري .. كم كنت أحب الذهاب مع أمي إلى السوق. وعندما كنت أذهب معها كانت تقول لي: امسك فستاني ولا تفلته كي لا تضيع في زحمة السوق. في إحدى المرات منعني من الذهاب معها وقالت: اليوم لا يوجد أحد في البيت وعليك أن تبقى

بجانِبِ أختِكَ الصَّغيرة وتنتبه عليها جيِّداً وتهزُّ سريرها عندما تبيكي. وقبل أن تخرَجَ أمِّي من البيت وعدتني بأنَّها ستجلب لي معها (كمشة) راحة وكمشة سكاكر من السُّوق شريطة أن أبقى عند أختي حتَّى عودتها.))، وتحكي فاصلاً مباشراً وتقريريّاً من حياة تحضر فيها ثلاث شخصيات تتكرَّر في الكثير من الحكايات المماثلة، وتعرض صورة من صور الفضاء العائليِّ الأسريِّ لراوٍ يسعى إلى رسم الصورة كاملة منذ عتبة الاستهلال، من أجل أن يستجيب المتن السرديّ للقصة بما يناسب فضاء الاستهلال.

تؤدي عتبة الاستهلال في قصة ((وللزهور طقوسها أيضاً!)) وظيفة وصفية تصوِّر عتبة استهلالها الموجزة بلاغة جَوِّ الفرح داخل لوحة الطبيعة ((قرعتِ الطَّبِيعَة أجراسها .. النَّرجسُ البرِّيُّ هبَّ يتنقلُ من زهرةٍ إلى أخرى .. يوزَعُ بطاقات فرحٍ لإقامة حفلٍ اخضراريِّ حول أبجديات الحياة، تحضرهُ الزُّهورُ البرِّيَّة والأهليَّة كلَّ مائة عام مرَّةً واحدة!))، إذ تبرز الطاقة التشكيلية في رسم الصورة وبناء اللوحة الاستهلالية السردية، في حين تأتي عتبة الاستهلال في قصة ((استمرارية القهقهات الصاخبة)) بالغة الكثافة والاحتشاد السردية وتعرض الجوهر الداخلي لفضاء القصة في اختزال ثريٍّ ومغنٍ ((منذ بداية الشِّتاء حتَّى نهايته، تتراكمُ أكوامُ الطَّينِ في الشَّارعِ المؤدِّي إلى منزلي. تستقبلي صباحات كانون القارسة. يتسرَّبُ البَرْدُ إلى مسامات جلدي وأنا في طريقي إلى الدَّوام. أرحبُ بساعي البريد .. أتربُّ مرسالاً من خلف البحار .. أقبُّ عشرات الرِّسائل. أناجي قلبي: لا بأس غداً سألتهم كلماته، ويأتي الغد وكانون لا يرحمُ الأجساد النَّحيلة!)). وتتعالى المناجاة الذاتية في قصة ((ترتيلة الرَّحيل)) لتكون عتبة الاستهلال فيها أشبه بقصيدة صوفية تتوغل في أعماق الطبيعة ((تتراقصُ الفراشاتُ في رحاب قصصي، تزدهي مثل الزُّهورِ البرِّيَّة، هل لأنَّها رمزُ الجمال والنَّحليق أم رمزُ الانبهار في توهجاتِ النُّورِ؟ لسْتُ أدري ولا أريدُ أن أدري، وكلُّ ما أدريه هو أنَّني عندما أتمعُّنُ في خفَّةِ الفراشة، أنظرُ إلى حفيف جناحيها المبرعمين بنكهة الكروم، أشعرُ أنَّ نصوصي باهتة أمام تلاوينها الرَّاهية! ما كنتُ أظنُّ يوماً أنَّني سأمسكُ فرشاةً وأرسمُ فراشةً تحطُّ على خدِّ وردة أو على موجة البحر، فجأةً وجدتني أتعانقُ مع ألوانِ الحياة، فرسُتُ ألواني كي أستريحَ بين عوالم طفولتي المتألثة بين حقول القمح، سارحاً في براري الرُّوح، أركضُ خلفَ الفراشاتِ والعصافير.))، يتحوَّل الراوي الذاتيِّ فيها إلى حكواتيٍّ متماهٍ مع حكاياته، وشاعرٍ منغمسٍ في روح شعره، ورسَّامٍ يتغنَّى بخطوطه وألوانه وكتله، فهذه العتبة الاستهلالية قطعة صافية من التوحّد بين الكاتب والمكتوب في سياق رؤية تعبيرية وتشكيلية مزدحمة بالعاطفة، ومحتملة بالوجود، لا تألو جهداً في تلخيص الرؤية الوجدانية العميقة وتقطيرها في بنية سردية متمركزة حول ذاتها، ومكتفية بذاتها، بطريقة بنويّة بالغة التدليل والتصوير.

في القصة الموسومة بـ ((الذكري السنوية)) تأتي عتبة الاستهلال لتطلق على لسان الراوي الذاتي مشكلة نفسية عالقة في ذاكرة الشخصية، تتردّد بغموض محير في أرجاء حياته ولا يخفف منها المحيط الوجدانيّ الواسع من الأصدقاء والطلبة ((منذ سنواتٍ خلّت، كنتُ غائصاً بالهموم، وما أزال. الأصدقاء والصّديقات من حولي يخفّفون من نظى الأوجاع والهموم، طالباتي وطلابي أنفاسٍ جديدة، يخلخلون روتين حياتي، شيء ما كان يخنقني، حتّى الآن لا أعرف مصدره، ربّما أعيش عمري كلّهُ ولا أعرف هذا الشّيء الذي أحسُّ وكأنّه يخنقني. لا يهمني أن أعرفه أو لا أعرفه، ولا أُنْعِبُ نفسي بهذا أشياء متعبة أصلاً))، فتسهم الرؤية القصصية الاستهلالية في عرض الأزمة على شكل افتراض سرديّ تتضمن وعداً بالوصول إلى حلّ للغز السرديّ في قابل المتن القصصيّ، بحيث تؤدي عتبة الاستهلال دوراً رياضياً في الأخذ بيد المتلقّي نحو التفاعل مع أحداث القصة، والدخول الحيّ في طبقات تجربتها بما يجعل القارئ جزءاً من الحراك السرديّ فيها. وفي قصة ((الكرافيتة والقنّب)) يعرض الراوي الذاتي جوهر الحدث السرديّ مباشرة في لوحة الاستهلال على نحو مباشر ((كان والدي محتاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسّة في ذلك اليوم أن (يكزلّ*/يجدل) لغنمته حبلاً لا يضاويه حبلاً آخر .. والمعروف أنّ والدي لا تخلو جيوبه من الخِرَق الصّغيرة والقنّبات والخيوط الملوّنة، إلّا أنّه كان قد ملّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنّبات، فما وجد نفسه إلّا وهو يفتح خزانتي الثّوباء العاجّة بالكرافيتات من كلّ الأشكال والألوان، فلم يتردّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوّنة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات))، إذ تحضر الكرافيتة مع القنّب في جوهر القصّ مثلما تحضر شخصية الأب والابن الراوي على نحو تفاعليّ مُنتج، تشتمل العتبة الاستهلالية فيه على مساحة عرض سرديّ صالحة لبدء مشروع القصّ.

تحتشد عتبة استهلال قصة ((أنا والرّاعي ومهارتي ببيع العدس)) بشبكة من أنواع النباتات البرية المعروفة في الريف السوريّ، لتكتسب العتبة حضوراً مكانيّاً يحيل فوراً في صوغ فضائه الحكائيّ السرديّ على المرجعية المكانية ((كانت شمس حزيران تحرق جلودنا ونحن نحصد باقات العدس، لا نستطيع أن نحصد لشدة تشابكه مع الخرنوب والسّيل والكاروش والقنجرّة والزّيوان والبرّبور والشوّقلة والشوك والبلق العين والعقيدة والخطيّة والقلق والحّمحّم*. بصعوبة كُنّا نميّز شيقان العدس من تلافيف الأشواك والأعشاب البرية التي كانت تخنق العدس، فما كُنّا نستطيع أن نحصد بلا هذه الأشواك والأعشاب!!))، بينما تذهب عتبة استهلال قصة ((عذوبة القهقهات)) ومنذ إخبارها العنوانيّ المتضايّف نحو بناء علاقة تواصل حميم بين الراوي القصصيّ والمتلقّي، فيتوجّه خطاب الراوي الذاتيّ في القصة مباشرة إلى القارئة أو القارئ المفترض كي يحمل تأكيده

على قيمة إنسانية معينة ((أوكِّدُ لكِ يا عزيزتي القارئة ويا عزيزي القارئ، أنَّ الصَّحْكَ والمرح والفكاهة والكوميديا، كلُّ هذه الحالات تطيلُ العمرَ وتشفى الإنسان من الكثير من الأمراض، لهذا ترونني أخلقُ في عوالمِ خَلْقِ الفكاهة والنكتة والمرح والكوميديا، إضافةً إلى جدِّي في الحياة، لكنني أميلُ جدًّا إلى عوالمِ الفرح والفكاهة والحياة العفوية التي تخلخلُ قليلاً أو كثيراً من أحزاني التي ترهقُ كاهلَ الجبال!..)).

القصة التي تحمل عنوان ((اللحية واللحاف)) تسعى في عتبة استهلالها إلى تقديم (بورترية) لشخصية القصة، إذ يسلطُ الراوي كاميرا شديدة الحساسية لتصوير الشخصية في طبقتها الخارجية والداخلية على نحو متكامل ((كان جلابه حالكا كالليل الخالي من النجوم. ينام قلقاً وينهض حائراً فيما يحيطه من نوازع وصراعات دفينه. تراوده أحياناً كثيرة أحلاماً جوفاء ومطامع دنيوية باهتة الألوان .. وأينما تصادفه تراه لابساً جلابه الحالك. صلواته المكتنفة بالطلبات أوشكت أن تغيظ الله. يخامرهُ أحياناً مشاعر الشكوك بوجود الله، لكنَّهُ ينحّي هذه المشاعر جانباً، ولكن سرعان ما تبقى معقّنة بين أثناء الأشعور.))، فلا يكتفي الراصد التصويري السردية بالوصف المجرد بل يعزّز الوصف بممكنات سردية تحيل على دلالات أوسع وأعمق من مجرد التقاط صورة الشكل.

في قصة ((عمّتي تشتري عظامها من الله)) وهي تنطوي على عتبة عنوان سردية مكتملة الصورة يعرض الراوي الذاتي لقطة تمثل حضوره بوصفه شخصية أساسية، ثم شخصية القس أفريم، فضلاً عن شخصية العمّة التي تتوسط الشخصيتين في الحوار، وهي تتعلّق بالعبارة العنوانية المجازية ذات الطبيعة السيميائية ((فيما كنتُ عائداً من دوامي، التقيت مع القس أفريم، سلّمت عليه باحترام، ولاحظت ابتسامة عريضة مرسومة على محياه، وبعد دردشة سريعة قال لي بالحقيقة أريد أن أتحدّث معك بموضوع حسّاس يخصّ عمّتك بيكي، فقلت له تفضّل أبونا، أنا تحت تصرفك!))، فاللقطة الاستهلالية تضع فرضية قابلة لوضع شبكة من الاحتمالات للبرهنة عليها من طرف المتلقّي، تحرّضه على التوغّل في أكثر من احتمال قرائي كي يفتح شهوة التأويل على ما يتاح من أفكار وقيم.

تحتل عتبة استهلال قصة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) بقدر عالٍ من الحس الشعري الذي يحوّل فضاء القصّ الاستهلاكي إلى فضاء شعري مفعم بلغة وصور ولقطات ومشاهد مشحونة بروح الشعر، إذ تختلط الذات الساردة بالذات الشاعرة في نموذج لغوي يرتفع بالسرد والوصف والمونولوج الداخلي إلى مصاف الشعر ((شمنتُ حبقَ الألوان المنبعثة من شجرة مفتوحة على فضاء الرُّوح، فضاءات مجبولة برحيق الحنان تشمخُ أمامي كلّ صباح، بيوتٌ طينية متلاصقة كشهقة اندهاشٍ على وجه الطُفولة، لماذا حلمي ململمٌ حول وردة المساء، ألواني متطايرة من وجع الجبال، ألقُ يسطع من بساتين المحبّة، روحٌ تسمو نحو خصوبة الارتقاء، تفرش أحلام اليقظة

حميميات منعشة بين غابات اللوز والتين وكروم المالكية/ ديريك المكتنزة في ذاكرتي منذ أن عبرت أوجاع المسافات على أجنحة الريح وأمواج البحار، ملتقطاً من زرقة السماء لوناً يتصالب مع بهجة الرُوح، ومن منعطفات الجبال والوديان رذاذات مزنة بالسنابل، مستمداً زهوة الألوان من الزهور والعشب البري لأكحل وجنة لوحاتي على أنغام فيروز وهي تغني "راجعين يا هوى"، ويأتي توظيف أغنية فيروز في سياق شعرنة التعبير وضحه بأكثر قدرٍ من كثافة العاطفة وتجليات الوجدان. ويستدعي الراوي الذاتي في قصة ((فراخ العصافير)) ذكرياته ليرسمها بريشة فنان داخل عتبة استهلال لا تخلو من شعريّة تتناسب وطبيعة المشهد السردي الاستهلاكي ((أحنُ إلى أيام الحصاد. كنتُ أتوه بكلّ شغفٍ بينَ متاهاتِ الحقول، ألملم الثّباتات الملونة بأبهي أنواع الزهور، تتراقص أمامي صوراً ومشاهد مسربة بين طيات الغمام. عندما كنتُ طفلاً، كنتُ أعبُر البراري الفسيحة، أركض خلف الفراشات والجراد الأخضر. أهربُ من لملمة باقات الحنطة. كانت أمي تقول لأسرتي دعوه يفرح مع عوالم الفراشات والعصافير.))، والشيء نفسه ينطبق على استهلال قصة ((غيمة وارفة في مذاق العناق)) حين يفتح مجال التعبير القصصي على فضاء لغوي شعري، حين يتوجّه الراوي الذاتي في عتبة استهلال القصة نحو مخاطبة الأنتى بخطاب يسير على سكة الشعر مثلما يسير على سكة السرد ((تتلائين في أعماقي كأنك خرجت توّاً من لجين البحر، تحلقين عالياً شوقاً إلى تواشيع اللون وخبايا الحرف ثم تحطين فوق بهاء المروج. صوتُ ترانيم صبايا حيك القديم يتناهي إلى مسمعيك، فتتذكرين نفسك الهائمة أثناء ترنيم الأغاني. شوقٌ عميق ينتابك إلى تلك الأيام. تهزين رأسك نحو اليمين واليسار ثم تهمسين لذاتك، تمرُّ الأيام سريعة كأنها على سباقٍ مع زخات مطر، يهطل في نهر سريع الجريان، عجلة الزمن لا ترحم))، إذ يتوجّه الخطاب الوصفي الاستعادي نحو تشكيل صورة سردية نوعية للمخاطبة على هذا الشكل الشعري، في سياق جمل سرد. شعريّة منتخبة بعناية.

عتبة الاستهلال في قصة ((حيصة و سلال العنب)) تنتج قصة قصيرة جداً كاملة الشكل والملاحم والتفاصيل ((كان لنا أيام زمان، حمارة تعرج قليلاً، اشتراها والدي بعشر ليرات سورية من أحد الفلاحين الوافدين من القرى المجاورة لديريك، فيما كان والدي يتفاوض على سعرها مع صاحبها، نظر إليها وإذ بصمكتها) حافرها الأيسر طويل إلى حد ما، لهذا حسم صاحبها لنا من قيمتها، كانت تعرج لأن حافرها ما كان يساعدها على الارتكاز على الأرض بشكل جيد، هزّ والدي رأسه متمتماً، عندها مشكلة في "صمكتها" لكنني سأحل هذه المشكلة، أفضل من أن أشتري حمارة بعشرين ليرة.))، فهي تغوص في تجربة حية من تجارب استعارة الموروث الشعبي الريفّي لتمثيل سردي يتحلّق في عتبة استهلال القصة، ويحفّز رغبة القراءة على مزيد من التواصل في طبقات المتن القصصي من أجل متعة قرائية أوسع وأشمل.

يسعى القاص سعيًا حثيثاً في عتبة استهلال قصته الموسومة بـ ((الدُّبذبات المتوغّلة عبر الجدران)) نحو إحاطة الحدث القصصيّ بأكبر قدر ممكن من بلورة المشهد، في السبيل على جعل عتبة الاستهلال مظلة سردية توفّر لقارئها مساحة من تلقّي الفضاء السرديّ في أوج حرارته وتدقّقه، فالمشهد الاستهلاكيّ للقصّة مشهد مُسيّر من طرف الراوي كلّيّ العلم بطريقة مهندسة على وفق تشكيل متكامل ((استقبلته الجدران الأربعة .. تمرّقت أجنحة روحه ورضوض زرقاء ارتسمت على سهول قلبه .. لا يصدّق نفسه أنّه يعيش في واقع. تحوّل الواقع إلى كابوس مفرع .. ودّع نسيم الحرّيّة إلى أجلٍ مفتوح.. ودّع ربيع الشّباب والحبّ والأبوة .. وأفكاره هل ودّعها؟! .. زمّ شفّتيه، متممًا .. أفكار، رؤى، وجهة نظر .. تساءل: ما هو مصير والدته ووالده، هل ستحمّل زوجته هذه الصّدمة أم أنّها ستعتاد على حياتها الجديده مع الزّمن .. وابنته الصّغيرة! هل سيحمّل أن يبقى هنا بعيداً عنها، لا يداعب شعرها ولا يقصّ لها أقاصيص شيقّة قبل أن تنام؟! .. اجتاحت غربة حارقة كيانه الأخضر، وحرقت الظّلمة الظّالمة ما تبقي من قلبه المدمى .. أنينٌ متواصلٍ إمترح بشهيقه وزفيره، وارتشفت مقلتيه كآبة سرمدية.))، فتمّة حراك سرديّ وصفيّ مرّكز يحيط بالحادثة القصصيّة ويفتح أفقها على قابل تطوراتها وتجليّاتها في المتن السرديّ للقصّة.

تحتشد عتبة الاستهلال في قصّة ((الطفل والأفعى)) بطاقة سرد كثيفة فيما يتعلّق باستحضار عدد كبير من الشخصيات في مساحة سردية ضيقّة ((كان عماد يسير في أزقة المدينة على غير هدى، وجد مشهداً غريباً .. مجموعة من النسوة يولولن وبعضهنّ يضحكن .. بعض الرجال تجاذب أطراف الحديث .. أحدهم أشعل سيجارة وآخر بدأ يضحك بصوتٍ عالٍ. وقع عماد بصره على رجلٍ ينظر إلى الأرض وهو صامت وسمعه يقول: سبحان الله! .. هازماً رأسه يمناً ويسرة.))، على نحو يجعل الراوي كلّيّ العلم وهو يروي الحدث ويصف المكان ويصوّر الشخصيات داخلاً في صلب التجربة السردية للقصّة، بما يقود إلى أن تكون عتبة الاستهلال ذات قيمة عتباتية بالغة الأهمية في قدرتها على تمثيل الرؤية السردية داخل الفضاء العام للحدث، حيث يتفاعل الزمن والمكان والرؤية في سياق ملئم يحقّق قيمة العتبة.

في حين يتقدّم الراوي الذاتيّ مرّة أخرى ليعلن عن حضوره السيرداتيّ البارز في عتبة استهلال قصّة ((العلوكة والطبكات))، حين يأتي على ذكر (السليقة) وهي طبخ حبوب القمح كي تكون صالحة فيما بعد لتحويلها إلى (برغل) أو (جريش كُبة)، معلناً عن علاقته المصيرية بها إحياءً بلذتها وطيب مذاقها ((كانت للسليقة فوائد كثيرة، منها القدرة على كتابة القصص لمن أكل منها كثيراً أيام كان طفلاً، أسألوني، فالكثير من تحليقاتي الشعريّة والقصصيّة مستمدّة من لذائذ دستِ السليقة، فلا أتذكّر دستاً من السليقة فليت منّي، لا في حارتنا ولا في الحارات المجاورة من حارتنا ..))، فتتكشّف

عتبة الاستهلال هنا عن تصريح سيرذاتي عالي الإشارة من جهة، وعن إحالة ميراث شعبية من جهة أخرى، تحرّض مجتمع التلقّي على شبكة من الاستشعارات السيميائية في قابل القصّ.

القصة المعنونة بـ ((السّالسا، ابتهالات بهجة الجسد)) تشتغل في عتبة استهلالها على قضية حضارية لا ينفكّ الأديب الشرقيّ يحرّض خياله على مقاربتها، ألا وهي قضية إشكالية الشرق والغرب، الشرق المتخلف والغرب المتحضّر، إنّها قضية تلحّ على عقل المبدع الشرقيّ وتدفعه دائماً نحو استعادتها في شكل حزين، ولاسيّما لأولئك المغتربين الذين يعيشون في إشكالية مريّة بين الحالين، فتقدّم القصة هنا استهلالاً يحكي هذه الإشكالية ويعبر عن هذه المأساة الذاتية التي يرويها الراوي الذاتيّ بإحساس عاطفيّ مزدوج ((أشرفتِ الشّمسُ بهاءها على صباحي المعبّق بالحنين، الجوّ في أوائل الرّبيع، البلابل تغرّد لتفتّح الأزاهير، لبست الطبيعة أهبى حُلّها، تساؤلات لا حصر لها ترادوني، وتوقّفتُ مليّاً عند متفرّعات من ثقافة الشّرق الأنيبيّة، الجّانحة نحو ميادين الحروب، ثقافة مهزومة، تحمل بين طيّاتها الكثير من صراعات مدبّقة بالفجاجة والعمق، ومشربّة بالكثير الكثير من الجّفاء والوباء، خاصّةً عندما تتغشّ هذه الثقافات وتغوص عميقاً في حروب لها أول وليس لها آخر، تؤدّي بالبلاد إلى أقاصي الجّحيم فوق رؤوس العباد. حاولتُ أن أنحي أكداساً مكّدة من أحزان الشّرق التي كانت وما تزال تلاحقني وأنا في أعماق غربتي، لكنّي لم أفلح!!))، وربما تأتي عتبة استهلال قصة ((إيقاعات الفلامنكو وتجليات بهجة الرّوح)) كي تعرض صورة من صور الفضاء الغربيّ القائم على الحرّيّة والرحابة والسلام الروحيّ والفنيّ والجماليّ، في إشارة إلى افتقار المجتمع الشرقيّ لمثل هذا اللحم في الحياة أو الحياة في اللحم ((هدوء تام خيم على أجواء المدينة، شغف عميق كان يدفعني لحضور حفلة عرض رقص فلامنكو، يدهشني الإيقاع السّاحر لهذا الرّقص، وجّهتُ أنظاري إلى أعماق المدينة حيث صالة العرض تنتظر الحضور، رذاذات من المطر النّاعم بدأ يتساقط، لم افتح مظلّتي، لأنّي أشعر بغبطة عندما أستقبل رذاذات المطر النّاعم، تتساقط فوق رأسي وتبلّل شوقي إلى مشاهدة عرض رائع لراقصة الفلامنكو البديعة كبريّلة غوتارة. وفيما كنت سارحاً بمشاهدة العرض، استوقفتني شابّة سويديّة جميلة، تسألني فيما إذا أعرف صالة العرض التي تقدّم راقصة الفلامنكو عرضها اللّيلة، مع أنّ العنوان كان مدرجاً في أفيش العرض!!))، فأليّتا الوصف والسرد بقيهما التعبيريّة والتشكيليّة والتصويريّة والسيميائية إنّما تعبّران عن فضاء سرديّ يلخّص على نحو ما الحدث القصصيّ.

تحتشد قصة ((عناق روحيّ جامح)) منذ عتبة عنوانها بنوع من التوقّد السردّيّ الواعد بحراك قصصيّ غير عاديّ، إذ يتفتّح الدالّ الخبريّ العنوانيّ (عناق) على كثافة نعتيّة تسهم فيها صفتان متفاعلتان متلاقحتان، الأولى (روحيّ) تنتمي إلى الفضاء السماويّ، والثانية (جامح) تنتمي إلى الفضاء الأرضيّ المُشبع بالثورة والتمرد والانطلاق، على النحو الذي تهبط عتبة العنوان فيه على

عتبة استهلال سردية مُشبعة بروح الحكيم، ينبري فيها الراوي الذاتي في حركية سرد ذاتي مونولوجي مكثف ((لا أتذكر نفسي إلا وأنا مغمط بغربةٍ وأحزانٍ تخلخل كاهل الجبال، ومع هذا أجدني عابراً مروج الحياة بأملٍ وشغفٍ كبيرين، غير مبالٍ بأنين الحياة. خيم الظلام على ستوكهولم، توجهت نحو قطار الأنفاق، ينتظرنني مكتب صغير في حانوتي الذي اتخذت منه مقراً لإقامتي بعد العمل، وقبل أن أصل إلى مركز المدينة، خطر على بالي أن آخذ كأساً من البيرة، دلفت إلى بارٍ في قلب ستوكهولم، وحقيقة الأمر أنني لست معتاداً على ارتياد البارات، لكنني أحببت أن أكسر الروتين اليومي، وأسمع إلى موسيقى وأشرب قليلاً من البيرة، لعلي أخفف قليلاً أو كثيراً من جراح وطعنات بعض غداري هذا الزمان، كأنهم ترعرعوا بين أنياب الوحوش الضارية وانحدروا من فصيلة الافتراس!!))، ويعمل حضور المكان (ستوكهولم) بوصفه ميثاقاً سيرداتياً مكانياً على التذكير برؤية سيرداتية محتملة، لا يحترس القاص (صبري يوسف) أساساً من بروزها، أو حتى التصريح بها، إنه من دون أدنى شك من أولئك القصاصين الذين يجتهدون في رواية حياتهم بدلالة الواقع أكثر من دلالة المتخيل، بما يجعل من قصصه نوعاً من السرد السيرداتي ينتمي إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصة السيرداتية))، وهي على الصعيد الاصطلاحي ((سرد استعاديّ فنيّ ينهض به راو سيرداتيّ، يفيد من التقانات الفنية للقصة القصيرة بأشكالها وآلياتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمح على نحو ما إظهار الشكل التراتبيّ التصاعديّ للسيرة المحكيّة سرداً وحدثاً وفضاء ورؤية وتفاصيل وحيثيات، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر تحكي قصة هذه السيرة بمراحل تتوزع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الراوي مناسبة وصالحة فنياً للعمل القصصيّ. وربما وجدنا أعمالاً قصصية كاملة لقاص هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاص لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان فنيّ يبدو غير سيرّي منقصدًا الإخفاء والتمويه، لكنّه ما يلبث فيما بعد أن يصرّح بذلك من خلال إشارات، أو لمحات، أو اعترفات، تكشف عن هذه الصلة بين الفنّ القصصيّ والمرجعية السيرداتية. هذا فضلا على الكثير من البيانات النصّية ((تاريخية، مكانية، شخصية)) داخل القصة/القصص، بوسعها التأكيد على سيرداتية الواقعة القصصية، واستخدام القصة جسراً فنياً لتمير السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلاً قصصياً، على النحو الذي يؤلف ميثاقاً سيرداتياً بين القارئ والقاص.)) (***)، إذ تتلاءم هذه الرؤية الاصطلاحية كثيراً مع التجربة القصصية للقاص صبري يوسف.

ثانياً: تجليات الموروث الشعبي والذاكرة السيرداتية:

تحليل قصص صبري يوسف المختارة في سياق مركزي من سياقاتها على فعالية الموروث الشعبي بزخم سردي حكاوي شاسع وعميق ومتعدد، ضمن ذاكرة ذات حساسية سيرداتية صريحة تستهدف أساساً التعبير عن جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان، وبوسعنا انتخاب قصة (الكرافيتة والقنّب) نموذجاً لقوة حضور الموروث الشعبي محروساً بذاكرة سيرداتية يقظة وفاعلة، إذ تنطوي هذه القصة على طاقة سرد عفوي بالغ البساطة والتعبيرية والسلاسة الحكائية، في تصوير حالة إنسانية ذات أثر عميق في مكنز الذاكرة الذاتية للراوي السيرداتي الناقل لحكاية أقرب إلى الواقع منه إلى المتخيل.

تقوم القصة على تشكيل محوري سردي يدور حول (الكرافيتة)، وهي ربطة العنق (cravatta) ذات الأصل الطلياني، لكنها تحولت إلى لفظة شعبية واسعة الاستخدام في اللهجة العامة الشامية في كل بلاد الشام، وهي عنوان للأناقة وانتماء الزي إلى المرجعية الغربية في المنظور الشعبي العام في هذه المنطقة، فتبدأ القصة بحياسة خيوطها السردية داخل فضاء شعبي مشحون بمفرداته الشعبية الميراثية على نحو كثيف:

كان والدي محتاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسة في ذلك اليوم أن (يكزل*/يجدل) لغنمته حبلاً لا يضاويه حبلاً آخر .. والمعروف أن والدي لا تخلو جيوبه من الخرق الصغيرة والقنّبات والخيوط الملونة، إلا أنه كان قد ملّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنّبات، فما وجد نفسه إلا وهو يفتح خزانتي الثوتياء العاجّة بالكرافيتات من كل الأشكال والألوان، فلم يتردد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملونة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات.

فلجوء شخصية الأب نحو هذا الحل لمشكلة حبل غنمته ينطوي على مفارقة حضارية غير مباشرة، تهبط بمستوى هذه المفردة (الكرافيتة) إلى مستوى لا تحسد عليه، إذ إن تفكير الأب كان منحصراً في إيجاد حلّ بصرف النظر عن الوسيلة، فحين وجد الحلّ فيها لم يتوان مباشرة عن التقاطها والبدء بالعمل الذي يساعده على حلّ المشكلة، ولاسيما أنه وجد لدى ابنه الكثير منها مقتنعاً أن لا مشكلة في استخدام واحدة منها لهذا الغرض، ولا شك في أنّ المفارقة الحضارية تكمن في موقف الأب من سهولة الجمع بين (الكرافيتة والحبل)، وقد أشارت العنونة القصصية إلى حساسية هذا التشكيل التعاطفي بين طرفي العنوان (الكرافيتة والقنّب)، تعبيراً عن طبيعة المفارقة الحاصلة أساساً من نقطة

الشروع السردية الأولى في القصة، ومن ثم تتجلى على نطاق واسع في طبقات المتن القصصي الأخرى.

ما تلبث شخصية الراوي الذاتي أن تكشف عن نفسها في حضورها السيرذاتي الصريح، حين يحضر اسم شخصية الراوي (صبري) وهو يتطابق مع اسم المؤلف الظاهر على سطح الغلاف الخارجي للمجموعة القصصية (صبري يوسف)، بوصفه ميثاقاً سيرذاتياً أصيلاً يحيل على سيرذاتية الواقعة القصصية في مرجعيتها الحكائية:

هامساً لنفسه:

كيف سيعرف صبري أن هناك كرافيتة ناقصة أمام هذا (اللود*) من الكرافيتات؟ .. أمسك الكرافيتة من نهاياتها، وبدأ يمطّيها بطريقة، بحيث لا تنقطع كي يعرف مدى مرونتها وقوتها، ثم خرج إلى ذلك البلكون الفسيح. جلس على دوشكايته* الصغيرة وأخرج من جيوبه خيوطه وبدأ يكرل قنّبه ليصنع منه حبلاً لغنمته على مزاجه، واضعاً في الاعتبار إنّه سيتمكن من إنجاز مشروعه قبل أن آتي من دوامي، إلا أنّه لم يضع في الاعتبار، أن لديّ حصة فراغ وسأتي مبكراً في ذلك اليوم.

فشخصية الأب تأتي في مونولوجها الداخلي على ذكر اسم شخصية الابن (صبري)، وتحضر في سياق ذلك مفردات ذات مرجعية موروث. شعبية مثل مفردة (اللود)، إذ يصفها القاص في هامش القصة على الشكل الآتي: ((*اللّود: الكومة الكبيرة، والفلاحون الأرخيون كانوا يقولون لود تبن، أي كومة كبيرة من التبن .. إلخ))، مثلما يفسّر مفردة (دوشكايته) الشعبية ب ((*دوشكاية: فراش صغير يصنع باليد، تصغير دوشك، والدوشك، يعني: فراش.))، ويشرح معنى الفعل المضارع العامي الشعبي (يكرل) بالصورة الآتية: ((*يكرل: كلمة عامية تعني يجلد.))، بما يحيل على حضور كثافة ميراث شعبية تعمق في الحكاية حساسية هذا التشكيل، وتوجّه خيوط السرد القصصية باتجاه تمثيلها وإدخالها في جوهر الحكاية، وهي تتشكل هنا بوصفها حلقة أساسية من حلقات تمثيل الرؤية السردية وتشكيل نموذجها الكياني.

تتسلم شخصية الابن (صبري) مقاليد السرد والتحكّم بمسارته على نحو يستجيب لقوانين اللعبة السردية في القصة، إذ تظهر هذه الشخصية في سياق الاستمرار باللعبة السردية التي ابتكرتها شخصية الأب ضمن حاجة خاصة تستهدف إيجاد حلّ لمشكلة غنمته، فتستهوي اللعبة شخصية (صبري) كي يحرك حيوات السرد القصصي باتجاه تطوير الحكمة على أساس الصراع الخفي بين طرفي الحكاية، الأب وهو يسعى إلى إخفاء فعلته في استخدام (الكرافيتة) المأخوذة من مخزن

كرافيات ابنه المملوء بها، والابن (صبري) السائر باتجاه دفع عجلة السرد نحو الكشف عن المستور في سياق تمثيل سرديّ لآلية اللعبة، فيتحوّل إلى راصد تصويريّ يصوّر حركته السردية بمعية المشهد الذي تتحرّك فيه شخصيّة الأب داخل لعبة الخفاء:

عبرتُ ساحة الدّار، وعندما شاهدني والدي لملم مباشرةً نهايات خيوط قنّبه ووضعها تحت إبطه ليخفي ما تبقى من الكرافيتة .. وكانت بدايات الخيوط مربوطة في إبهام قدمه اليمنى.. وكان حبله مكزولاً بشكلٍ أنيقٍ لافِتٍ للانتباه، وفعلاً جذبني حبله بألوانه الجميلة، فقلت له بابا أش حبلك حلو! .. فضحك وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.

بدأ مشهد المراقبة باستخدام كاميرا سردية تصوّر العلاقة التجاذبية التفاعلية بين الابن الراوي والأب داخل فضاء لعبة الخفاء والتجليّ، وينقل الحوار باللهجة العامية توكيداً لقوة الحضور الميراث شعبيّ في الفضاء القصصيّ ((فقلت له بابا أش حبلك حلو! .. فضحك وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.))، غير أنّ الراوي الابن يشعر بأنّ ثمة أمراً غير طبيعيّ في قصة الحبل بألوانه الجميلة التي تذكّره بالكرافيتة على نحو ما:

عندما أمعت بألوانه الجميلة، شعرتُ أنّ حبلاً جميلاً كهذا يليق أن يكون في أعناق غير الغنم، فقلتُ لوالدي من أين لك هذه الألوان الجميلة يا بابا؟ ابتسم وهو يضحك بطريقة هادئة وبنقة عالية، محاولاً أن يثبتّ الموضوع وقال لي بدعابة أبوية: روح طلع في المطبخ، أمك قد عملت لك أكلاً طيباً. فقلت له: لستُ جائعاً الآن يا بابا.. لاحظتُ أنّه توقّف عن الكزل، فقلت له لماذا لا تتابع كزل الحبل؟ .. فقال: أريد أن أرتاح قليلاً. ولفّت انتباهي أنّ نهايات الحبل غير المجدول ململمة تحت إبطه، فقلتُ له لماذا لا ترتاح قليلاً، هل سيهرب الحبل، ولماذا حشرتُ نهايات حبلك تحت إبطك؟ فقال بطريقته الساخرة، وإذا هرب شو بدّي أعمل! ..

ترصد كاميرا الراوي أفعال الأب وحركاته بدقّة وتصور دقائق الحوار وتوصيفاته على النحو الذي يقود إلى الكشف عن بؤرة الحكمة السردية، ويسلّط الراوي في ذلك ضغطاً قوياً على فضاء شخصية الأب من أجل بلوغ مرحلة كشف المخفي، وثمة نوع من الصراع السرديّ الدراميّ في ظلال التشكيل الحواريّ القائم على الشدّ والجذب بين طرفي الحوار، وتحضر اللهجة الشعبية بقوة تعبيراً عن مضاعفة الحسّ الشعبيّ في أجواء القصّ، فضلاً عن قيام كاميرا السرد التي يتحكّم بها الراوي الذاتي

بمحاصرة حركات شخصيّة الأب وأفعاله، باتجاه تقليل فرص المراوغة والدفاع عن النفس نحو بلوغ لحظة كشف المستور.

يتطوّر الحدث السرديّ وهو يدفع الحبكة القصصيّة باتجاه بلوغ العقدة مرحلة الحلّ، ليكتشف الراوي الذاتي (صبري) لعبة الأب في استخدام كرافيته كحبل، بطريقة المطاردة الصوريّة بين الشخصيتين وقد بلغت أوجها في هذا المقطع:

دخلت المطبخ .. راودني أن أراقب والدي، فضول قويّ دفعني أن أراقبه، بعد أن أحسسته أنني أعطيته الأمان وتركته وشأنه، فما وجدته بعد لحظات، إلّا وهو يبدأ بسرعة بكزّل حبله، فتراخي إبطه وسقطت نهايات القنب على جانبه، فبدأت كرافيتي الحمراء والبيضاء والخضراء الرّفيعة، تتوارى سريعاً داخل الحبل المجدول، آنذاك عرفتُ أنه انقضّ على فريسته مستغلاً غيابي، فتركته يتابع عمله .. لكنّي خرجتُ من المطبخ وفاجأته قبل أن ينتهي من طمس معالم فريسته داخل حبله، وعندما وجدني لملم نهايات القنب ووضعها تحت إبطه مرّةً أخرى .. ووجدته هذه المرّة مرتبكاً قليلاً.. وبادرني بسؤاله هل أكلت؟ فقلت له لا، سأنتظر حتّى تنتهي وسنأكل سوياً. فقال لي أنا أكلت، بإمكانك أن تأكل وحدك.

تقترب شخصيّة (صبري) أكثر من حرارة الحدث السرديّ، وتبدأ بالتدخّل النوعيّ في مسار الحدث من أجل الوصول إلى لحظة الحسم وفكّ اللغز:

مع يقيني أنّ والدي ما كان قد أكل بعد. وبعد حوار قصير بدأت أداعب والدي وأمّزح معه ثمّ تذكرت أنّ والدي (يتدغدغ) من خاصرته وإبطه، فبدأت أدغدغه من خاصرته، ضحكاً راجحاً إياي أن أتوقّف عن دغدغته، لكنّي لم أصغ إلى رجائه، تابعته أدغدغه، فتعالى ضحكه وفقد السيطرة على إحكام إبطه على خيوط القنب، فسقطت نهايات القنب على ركبته، كانت كرافيتي تحني رأسها المدبّب نحوي وكأنّها تطلب النّجدة كي أنقذها من هذا الانحباس الذي حبسها فيه! فقلت: بابا! .. أجبني بلطف: أيش ابني! فقلت له: أليست هذه كرافيتي الحمراء الرّفيعة؟ فقال وهو يضحك مماًزحاً إياي، أش عليك يختبي على الله ما يختبي، بلى والله يا ابني هذه هي كرافيتك الحمراء الملونة.

ولماذا أخذتها وكزلتها مع خيوطك وقنّباتك؟ ..

بصرحة منذ الصّباح وأنا أبحث عن قنّب أو خيط رفيع وحلو وقويّ، بحيث يتناسب مع الحبل الذي أريده لغنّمتي، فلم أجد أجمل وأنسب من كرافيتك، لهذا أخذتُ كرافيتك .. ثمّ

غمره الضحك، كي يحسّني بأنه لم يعمل خطأً أو شيئاً غريباً.. فقلت له: لكّني كنت أحبّ هذه الكرافيتة كثيراً جداً يا بابا و... فقال مقاطعاً أيّاي: ولكنكّ لم تحبّها مثلما أحببتها أنا! ثمّ تابع حديثه قائلاً: أنت عندكّ عشرات عشرات الكرافيتات غيرها، فهل ستخرب الدنيا لو أخذت واحدة منها؟! إنتابتي في تلك اللّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكّ حقّ .. خيو ألف مبروك على غنمتكّ كرافيتتي!

المشهد الأخير يحتشد بالسرد والوصف والحوار ضمن كتلة قصصيّة كثيفة ومكتملة، وينقل الحالة الحكائيّة من وضعية المطاردة إلى وضعية المكاشفة، بعد أن تتحوّل (الكرافيتة) من وظيفتها التزيينيّة في إضفاء حسّ متحصّر على مرتديها، إلى وظيفة إجرائيّة سياقيّة (حَبْلِيّة) ممهورة بموافقة (صبري) المطلقة ردّاً على منطِق الأب المشفوع بقضاء الحاجة (إنتابتي في تلك اللّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكّ حقّ .. خيو ألف مبروك على غنمتكّ كرافيتتي!).

أما اللقطة الختاميّة للقصة فيمكن تسميتها بلقطة المباركة التي تنتهي فيها اللعبة حين تعلن شخصيّة (صبري) عن موافقتها على تصرّف شخصيّة الأب، وهنا تنتفي تماماً ضرورات حالة الخفاء وقد غطّت على الفعل المركزيّ للقصّ أمام سلطة الكاميرا، فيتكشّف الفعل السرديّ عن متابعة شغوفة في العمل بعد بلوغ الهدف وانفراط عقد المفارقة السرديّة:

عندما سمعني أبارك له عمله، سرعان ما وجدته يمسك نهايات كرافيتتي وقنّباته، متابعاً
(كُزّل) حبله بشغفٍ كبير!!

ويختم القاص لعبته السرديّة الميراث شعبيّة بتوقيع لا يخلو من مفارقة في بناء علاقة بين ذاكرة الحكاية وانتمائها إلى المكان الشعبيّ الأصل، والمكان الذي تمّت فيه صياغة القصة (ستوكهولم: صيف 1996)، بما يشغلّ حسّ المفارقة الثقافيّة حتى في آخر توقيع زمكانيّ يقفل القاص فيها مسرح الحكاية.

هامش:

(*) كلّ المقبوسات النصيّة الواردة في الدراسة مأخوذة من كتاب (مختارات من أربع مجاميع

قصصيّة) لصبري يوسف، دار نشر صبري يوسف، ط1، استوكهولم، في صفحات مختلفة.

(**) معجم مصطلحات السيرة، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1:

.35