

إشكالية الحكى والقص انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبيّ

الأستاذ المشارك الدكتور فليح مضحي السامرائي

الأستاذ الدكتور محمد صابر عبيد

الأستاذ مثنى محود إبراهيم جاسم

drflayyih@yahoo.com

ملخص البحث

ترتبط إشكالية الحكى والقص ارتباطاً وثيقاً بآلية التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصّة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطرية الأولى العنوية عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تنحيته مهما بلغت القصة في توغلها التحريبيّ الحدائيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السردّيّ القصصيّ تفقد القصّة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فنّمّة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فيّ عالٍ تجعل منها فناً مكتملاً قادراً على الإبهام، وسيكون القاص صبري يوسف أمودجاً لعملية الاستقراء، وتكمن إشكالية هذه الدراسة في كشف طبيعة المعيار الذاتيّ النقديّ الذي اعتمده القاص في عملية الانتخاب التي القت بضلالتها على نصوصه 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، وسيسلك الباحثان المنهج الاستقراءى للكشف عن الإشكالية التي ترتبط باختيار العتبات النصية التي يختارها القاص باعتبارها وسائل توضيح لشفرات النص والتوصيل لجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة كونها تشكل عصب البناء السردّيّ القصصيّ مع ربطها بعناصر القص الأخرى.

مدخل:

ترتبط إشكالية الحكى والقص ارتباطاً وثيقاً بآلية التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصّة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطرية الأولى العنوية عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تنحيته مهما بلغت القصة في توغلها التحريبيّ الحدائيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السردّيّ القصصيّ تفقد القصّة أهمّ عنصر جذب تفاعليّ لها في منطقة القراءة، غير أنّ الحكاية على الرغم من ذلك ليست العنصر التشكيليّ الوحيد والحاسم في بناء القصة، فنّمّة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فيّ عالٍ تجعل منها فناً مكتملاً قادراً على الإبهام والتأثير والحضور.

بمعنى أنّ الحكيم آليّة أساسية في القصّ لكنّها ليست القصّ كلّها، فالحكي 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 الجماليّ لا تكتفي بالمضمون الحكائيّ بل الانفتاح على جماليّات كثيفة تنقل الحكاية إلى كيفيات فنيّة مغايرة، وتنقل الحكاية فيها من عتبة الحكيم 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 والطّبات))، وتعيدنا قضية المختارات إلى مرجعية تراثية كان الكتاب العرب القدامى يتجهون نحو انتخاب نماذج شعرية أو سردية وجمعها في مؤلّف واحد تسهيلاً لتناولها وتداولها والنظر في جماليّاتها، سمّيت غالباً بـ (الأمالي)، وبعضها مثلاً سُمّي باسم منتخبيها كـ (الأصمعيات) وغيرها، ولا شكّ في أنّ هذه القضية تنطوي على رؤية نقدية معيّنة في حسّ الانتخاب والاختيار، وحين يكون الاختيار لقصّ 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 القصصية الأخرى في السبيل إلى دعم الحضور الحكائيّ المهيمن، فقصص صبري يوسف في جوهرها حكايات طالعة من صميم تجربة الذات السردية في زمن ومكان محددين، لذا فهي تعوّل على توظيف الموروث الشعبيّ ولاسيّما الريفيّ منه في ذاكرة القصّ بوصفه إلهاماً حكاياً يعمّق قوّة حضور الحكاية، ويمنحها صلاحية فنيّة أصيلة لولوج عالم القصّ وتخصيب فضاءاته وتحليلاته وطبقاته على نحو شامل وعميق.

مشكلة البحث

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

أسئلة البحث

- 1- ما أهمية عتبات النص القصصية في النصوص الأدبية عند القاص صبري يوسف باعتبار أن هذه العتبات على أهمية بالغة في رسم استراتيجية النص وتوجيه فضاءاته، باعتبارها وسيلة فنيّة 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 الشعبيّ وتوظيفه بزخم سرديّ حكايّ شاسع وعميق ومتعدّد.

أهداف البحث

- 1- الكشف عن أهمية عتبات النص القصصية 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 سير ذاتية 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 السردية القصصية 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: ((احتراق حافات الروح/ترتيلة الرحيل/العلوكة والطبكات/عناق روعي جامح))، ويمكن مقارنة فضاء العنونة القصصية على أساس التشكيل اللغوي في سياق لساني. سيميائي ينحو نحواً تركيبياً جملياً حكاثياً، ولاسيما أنّ العنونات كلّها جاءت بصيغة تركيبية جملية تنوّعت على النحو الآتي:

الجملة العنوانية التعاطفية وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((اللّص والقطة/الكرافيتة والقنب/اللّحية واللّحاف/الطفل والأفعى/العلوكة والطبكات/حيصة و سلال العنب))، إذ حاول القاصّ 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 النصي، لأنّ مجريات السرد القصصي لا يوفّر هذه الفرصة إلّا على النحو الذي يتلاءم مع طبيعة التجربة وكيفية المضمونية، فمنها ما تقارب في الحضور والتأثير بين طرفي العطف، ومنها ما غلب أحد الطرفين على الآخر، بما يجعل التجربة القصصية الحاكم الفاصل في ترتيب هيكل البناء القصصي.

الجملة العنوانية التضاهية وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((ترتيلة الرحيل/عذوبة القهقهات/فراخ العصفير/رنين جرس المدرسة)) والجملة العنوانية الوصفية ((استمرارية القهقهات الصّاحبة/الذكرى 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 تنفتح على دلالات أخرى حين يُستثمر هذا التركيب في عنوان قصصي يتبغى 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 ستراتيغيتها العنوانية وتمثّلت بالقصص: ((أمطري علينا شيئاً يا سماء/حالات انفلاقية قبيل الامتحان/مشاهد من الطفولة/وللزهور طقوسها أيضاً/أنا والرّاعي ومهارتي بيّع العدس/عمّتي تشتري عظامها من الله/حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء/غيمة ورافة في مذاق العناق/الدّبذبات المتوغّلة عبر الجدار/السّالسا، ابتهالات بهجة الجسد/إيقاعات الفلامنكو وتجليات بهجة الروح))، وهي شبكة عنوانات تقوم على صيغ تشكيل لفظية طويلة نسبياً ذات طبيعة حكاثية، أي أنّ فضاء الحكاية مرسوم على نحو ما في التشكيل اللغوي/الدلالي للعنونة.

2- عتبة الإهداء:

تشكّل عتبة الإهداء وسيلةً فنيّة وثقافيّة من وسائل التواصل الحميم مع مجتمع القراءة، وتردح قصص صبري يوسف المختارة بالعديد من الإهداءات التي يمكن أن تعزّز دور الحكاية وحضور الموروث الشعبيّ في قصصه. ثمّة إهداء مركزيّ للمجموعة القصصيّة المنتخبة يبدأ بخصوصيّة تنطوي على انتماء عميق للذات الساردة، وينتهي بعموميّة ضمن دائرة أوسع من الدائرة الذاتيّة الأولى، البداية الخصوصيّة تذهب أولاً ((إلى روح أمّي المتألّفة في روعي)) وتعطف ثانياً على هذا النحو ((وإلى روح والدي المبرعمة في قلبي))، وهما يلتحمان في صورة تشكيكيّة واحدة تساوي بين الصفتين (المتألّفة/المبرعمة)، مثلما تساوي بين الموقعين الأثيرين للذات الساردة (في روعي/ في قلبي)، بما يحقّق وحدة موضوعيّة بين (إلى روح أمّي) و (إلى روح والدي)، ويرفع الطبقة الأولى من الإهداء إلى مرتبة تتعالى على الحكوي والقصّ.

تنتقل الطبقة الثانية من الإهداء إلى دائرة أوسع من الدائرة الأولى (أمّي/أبي) لكنّها تحيط بها من حيث الصلة العاطفيّة الوجدانيّة، ونصّها: ((وإليك أيّتها الصّديقة المعرّشة في مروج الحنين)) إذ يتدرّج المعنى الإهدائيّ تدرّجاً عاطفيّاً من علامة النداء (إليك)، ثمّ المينادي الموصوف (الصّديقة)، ثمّ الصفة (المعرّشة)، ومن ثمّ شبه الجملة ذات الطبيعة الوصفية المشبّعة بالإحساس والانتماء والحيويّة الدلاليّة (في مروج الحنين)، وبما يجعل من هذه الطبقة الإهدائيّة ملتحمة على نحو ما مع ضفاف الطبقة الأولى ضمن فضاء وجدائيّ واحد.

أما الطبقة الإهدائيّة الثالثة ((إلى الأحبة الأهل والأصدقاء الأصدقاء!)) فهي طبقة عامّة تبدأ بالأقرب (الأحبة الأهل)، ثمّ الأبعد قليلاً (والأصدقاء الأصدقاء!) الذين أشار القاص إلى ندرتهم وقلّة وجودهم بعلامة التعجب (!)، التي قد تحيل في قراءة تأويليّة 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 مؤلّفاً من ثلاث طبقات على شكل ثلاث دوائر تحيط بالذات الساردة.

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

أمّا قصة ((مشاهد من الطفولة)) فقد حملت إهداءً تقريرياً مباشراً ومحدّداً (إلى أخي نظيرة يوسف)، وثمّة تلاؤم واضح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء، فالمشاهد المستعادة من الطفولة في القصة لها علاقة أكيدة بالأخت نظيرة وهي بلا شكّ تقتسم هذه الطفولة مع شخص القاصّ، لذا فعتبة الإهداء هنا هي عتبة محبّة واحتفاء بالطفولة والأخوة معاً.

في حين تأتي عتبة الإهداء في قصة ((استمراريّة القهقهات الصّاحبة)) 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، وربّما تحيل عتبة تكرار الإهداء هنا على صديقيّة فرضيّة (الأحبة الأهل)، والتشكيك في فرضيّة (الأصدقاء الأصدقاء) لأنّ التكرار هنا يفرضي سيميائيّاً إلى إنتاج دلالة ضديّة توحى بانعدام وجود هذا النوع من الأصدقاء. وتأتي قصة ((تريلة الرّحيل)) مهداة (إلى روح أمّي التي رحلتُ عالياً وأنا في أعماق غربيّة)، وتنطوي عتبة الإهداء هنا على حساسيّة شعريّة تحقّق تعادليّة دلاليّة بين فعل الرّحيل العاليي للأُم (رحلتُ عالياً)، وعمق الغربة الذي تعيشه الذات الساردة (وأنا في أعماق غربيّة)، بما يجعل الإهداء صورة من صور الرّحيل التي ترتفع في عنوان القصة إلى درجة الغناء الدينيّ الصاعد نحو السماء، بمثابة دعاء يهوّن الرّحيل العاليي للأُم والرّحيل الأرضيّ للابن.

تعود عتبة الإهداء في قصة ((أنا والرّاعي ومهارتي بيّع العدس)) إلى الأسلوب التقريريّ السياقيّ المباشر حين يتوجّه (إلى الأخوين سليمان ونعيم يوسف)، على نحو يوحي بأنّ المهدي إليهما شاهدان على أحداث القصة وهي تنطوي على فعالية تذكّريّة تكون أقرب ضرورةً إلى مشاركة الأخوين داخل مكنز الذاكرة. ومن جديد تظهر العبارة الإهدائيّة (الأصدقاء الأصدقاء) في عتبة إهداء قصة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) إذ يتوجّه الإهداء (إلى الصّديق الفنّان التشكيلي كابي سارة والأصدقاء الأصدقاء)، وبما أنّ عتبة العنوان توجّه الحنين نحو تلاوين الأمكنة والأصدقاء فإنّ عتبة الإهداء التي شملت أولاً: (إلى الصّديق الفنّان التشكيلي كابي) في تمامه تشكيليّ 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 تلاحيّة مباشرة تجوهر العلاقة بين العتبتين.

قصة ((فراخ العصافير)) تحمل عتبة إهداء أوسع من حيث تشكيل صورة إهدائيّة تستثمر حضور الذاكرة لتتحوّل في أرجاء مختلفة، ونصّ الإهداء هو: ((إلى طفولتي، وأسرّتي التي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!))، إذ يبدأ ب (طفولتي) على نحو يتفاعل مع عتبة العنوان بقوّة ((فراخ العصافير) بوصفها صورة تحيل على فضاء الطفولة، ومن ثمّ الانتقال نحو (أسرّتي) ضمن صورة خاصّة تحيل على المكان الريفيّ الزراعيّ المحتشد بالخير والعطاء (التي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!)، حيث تجتمع الطفولة مع الأسرة في كيان تشكيليّ واحد يستجيب لمنطق العنونة بكلّ رحابة وتوافق.

أمّا قصة ((حيصة وسلال العنب)) فقد حملت إهداءً موجّهاً نحو صورة الطبيعة الثمرية الحاضرة في عتبة العنوان (إلى كروم العنب)، في حين قدّمت قصة ((الدّبذبات المتوغّلة عبر الجدار)) إهداءً سياقيّاً مباشراً هو: (إلى الأستاذ صموئيل قرياقس أبو ديم)، مثلما انطوت قصة ((عناق روجي جامع)) على إهداء شبيهه مباشر (إلى مارتيا)، لتحتضن هذه العتبة بحضور واسع منذ العنوان الكليّ للمختارات نزولاً إلى عدد كبير من القصص، وقد تنوّعت صيغ الإهداء بحسب التجارب القصصيّة لكلّ قصة منها.

3- عتبة الاستهلال:

تنتمي عتبة الاستهلال في النصوص الأدبيّة عموماً إلى ما يصطلح عليه بالعتبة الداخليّة التي يبدأ بها المتن النصّي، مثلها مثل عتبة الخاتمة، وتنطوي هذه العتبة على أهمية بالغة في رسم استراتيجيّة النص وتوجيه فضاءاته، وقد عبّر الكثير من الكتاب عن أهميّة السطر الأوّل الذي عدّه بعضهم هبة من السماء، فهو بوابة الشروع نحو التوغّل الحقيقيّ في طبقات النصّ، إذ بوسع المتلقّي أن يتلمّس طبيعة النصّ وتوجهاته العامة من فهمه وتحسّسه لعتبة الاستهلال ودلالاتها المركزيّة، وقد أولى صبري يوسف اهتماماً واضحاً بعتبة العنوان حين حشد لها طاقة تعبيرية وتشكيليّة ظاهرة، أعطت لاستهلالات قصصه المختارة قوّة سردية أسهمت في تجلية ملامح أساسية من متونها.

ففي قصة ((احتراق حاقيات الرّوح)) ينبري الراوي الذاتيّ ليسجّل حضوراً بارزاً منذ المطلع الاستهلاكيّ على النحو الآتي: ((تمعنّث فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً، وأمّا النّساء فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنَّ لأهنَّ تحوّلنَّ إلى كتلةٍ من الأنين.)) (*)، إذ يسهم الفعل المضارع المسند إلى تاء الفاعل الذي بدأت به أحداث القصة في إنشاء صورة حركيّة تبشّر بالكثير على مستوى الحدث السردية المحتمل، وقد بدت الجملة الاستهلاكية وكأنّها قصة قصيرة جداً لفرط كثافتها واشتمالها على عناصر سرد شبيهة مكتملة، فحضور الراوي الذاتيّ في حالة تمعّن تنطوي على انتباه شديد للمحيط، والشخصيات بطبقاتها الأربع (الأطفال/الشباب/الشيخوخ/النساء)، وتقسيم الجهد السردية بطبيعته الدرامية بين رؤية انتباهية شديدة الحساسية شملت الطبقات الثلاث الأولى (تمعنّث فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً)، إذ كان الوضع السردية لها يسمح بذلك، ورؤية محجوبة تتعلّق بالطبقة الرابعة (أمّا النّساء فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنَّ)

بحكم انضوائها تحت سلطة سردية عاطفية مهيمنة (لأنهم تحوّلوا 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 .. متمّ مُتسائلاً: لماذا اندلعت هناك كل تلك التيران المجنونة؟! .. قاده قدماء بعيداً عن ضحيج المدائن .. اشتعل في قلبه الحزن .. ارتقى طريقاً تريبياً وأسرع في خطاه .. ملح فراشة ملوّنة 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 المغتربين وأرقص مثل زوربا بين أحضان الأحبّة، واليوم تتراقص أمامي ساعات الوداع والعناقات الطويلة في المطار البعيد..))، أمّا في القصة الموسومة بـ ((حالات إنفلاقية قُبيل الامتحان)) فإنّ عتبة الاستهلال تنفتح على آلية الوصف الديكوري ((استقبلتني الكتب المبعثرة على الرُفوف المغبرة. الغرفة الحزينة تلمس الشمس ولكن النافذة البائسة تأبى عبور الدّفء إليها. تراكمت اللوحات الفنّية في إحدى الرّوايا وتناثر بعضها على الجدران، وأوّل ما يخطر على بال الرّائرين أنّ أحد الفنّانين يعيش بين أحضان هذه الغرفة..))، وهو يفضي إلى رصد حساسية المكان السردية بانفتاح قابل لاستقبال حيوية الحدث القصصي، على نحو تتدخل فيه مفردات الوصف الديكوري في جوهر الحدث.

قصة ((اللصّ والقطة)) تقدّم عتبة استهلال سردية حكاية تكتظّ بالحراك القصصي وتعدّ بمن سردية مثير ((استيقظت من نومي على صوت المنبه. الساعة أشارت إلى الرابعة صباحاً. ارتديت ملابسني بسرعة وألقيت نظرة سريعة على أولادي، إقتربت من ابنتي الصّغيرة وقبّلتها بحنان، ثمّ غطيّتها وأمعنت النّظر فيها..))، وتندرج قصة ((مشاهد من الطفولة)) في السياق نفسه من حيث اعتماد عتبة استهلال حكاية، تتوسّع في عرض شبكة من الفعاليات الحديثة ذات الطبيعة السردية التقليدية ((آنذاك كنت في الخامسة من عمري .. كم كنت أحبّ الدّهّاب مع أمي إلى السّوق. وعندما كنتُ أذهب معها كانت تقول لي: امسك فستاني ولا تفلته كي لا تضيع في زحمة السّوق. في إحدى المرات منعني من الدّهّاب معها وقالت: اليوم لا يوجد أحد في البيت وعليك أن تبقى بجانب أختك الصّغيرة وتنتبه عليها جيّداً وتهزّ سريرها عندما تبكي. وقبل أن تخرج أمي من البيت وعدتني بأنّها ستجلب لي معها (كمشة) راحة وكمشة سكاكر من السّوق شريطة أن أبقى عند أختي حتى عودتها..))، وتحكي فاصلاً مباشراً وتقريرياً من حياة تحضر فيها ثلاث شخصيات تتكرّر في الكثير من الحكايات المماثلة، وتعرض صورة من صور الفضاء العائليّ الأسريّ لراوٍ يسعى إلى رسم الصورة كاملة منذ عتبة الاستهلال، من أجل أن يستجيب المتن السردية للقصة بما يناسب فضاء الاستهلال.

تؤدي عتبة الاستهلال في قصة ((وللزهور طقوسها أيضاً)) وظيفة وصفية تصوّر عتبة استهلالها الموجزة بلاغة جوّ الفرح داخل لوحة الطبيعة ((قرعت الطبيعة أجراسها .. التّرجس البرّي هبّ ينتقل من زهرة إلى أخرى .. يورّع بطاقات فرح لإقامة حفلٍ احضاريّ حول أبعديات الحياة، تحضره الزهور البرية والأهلية كلّ مائة عام مرّة واحدة!))، إذ تبرز الطاقة التشكيلية في رسم الصورة وبناء اللوحة الاستهلاكية السردية، في حين تأتي عتبة الاستهلال في قصة ((استمرارية القهقهات الصّاخبة)) بالغة الكثافة والاحتشاد السردية وتعرض الجوهر الداخليّ لفضاء القصة في اختزال ثريّ ومغنٍ ((منذ بداية الشّتاء حتى نهايته، تتراكم أكوام الطين في الشّارع المؤدّي إلى منزلي. تستقبلي صباحات كانون القارسة. يتسرّب البرد إلى مسامات جلدي وأنا في طريقي إلى الدّوام. أرحّب بساعي البريد .. أترقب مرسالاً من خلف البحار .. أقلّب عشرات الرّسائل. أناجي قلبي: لا بأس غداً سألتهم كلماته، ويأتي الغد وكانون لا يرحم الأجساد النّحيلة!)). وتعالى المناجاة الذاتية في قصة ((ترتيلة الرّحيل)) لتكون عتبة الاستهلال فيها أشبه بقصيدة صوفية تتوغل في أعماق الطبيعة ((تتراقص

الفراشات في رحاب قصصي، تزدهي مثل الزهور البرية، هل لأنها رمز الجمال والتحليق أم رمز الانبهار في توهجات النور؟ لست أدري ولا أريد أن أدري، وكل ما أدريه هو أنني عندما أتمعن في حقبة الفراشة، أنظر إلى حفيف جناحيها المرعمين بنكهة الكروم، أشعر أن نصوصي باهتة أمام تلاوينها الزاهية! ما كنت أظن يوماً أنني سأمسك فراشةً تحط على خدّ وردة أو على موجة البحر، فجأةً وجدني أعانق مع ألوان الحياة، فرشت ألواني كي أستريح بين عوالم طفولتي المتألقة بين حقول القمح، سارحاً في براري الروح، أركض خلف الفراشات والعصافير.))، يتحوّل الراوي الذاتي فيها إلى حكواتي متماء مع حكاياته، وشاعر منغمس في روح شعره، ورسام يتغنى بخطوطه وألوانه وكتله، فهذه العتبة الاستهلاكية قطعة صافية من التوحد بين الكاتب والمكتوب في سياق رؤية تعبيرية وتشكيلية مزدحمة بالعاطفة، ومختلفة بالوجود، لا تألو جهداً في تلخيص الرؤية الوجدانية العميقة وتقطيرها في بنية سردية متمركزة حول ذاتها، ومكتفية بذاتها، بطريقة بنيوية بالغة التدليل والتصوير.

في القصة الموسومة بـ ((الذكرى السنوية)) تأتي عتبة الاستهلال لتطلق على لسان الراوي الذاتي مشكلة نفسية عالقة في ذاكرة الشخصية، تتردد بغموض محير في أرجاء حياته ولا يخفف منها المحيط الوجداني الواسع من الأصدقاء والطلبة ((منذ سنوات خلت، كنت غائماً بالهموم، وما أزال. الأصدقاء والصدقات من حولي يخفون من لظى الأوجاع والهموم، طالباتي وطلابي أنفاس جديدة، يخلخلون روتين حياتي، شيء ما كان يخفني، حتى الآن لا أعرف مصدره، ربما أعيش عمري كله ولا أعرف هذا الشيء الذي أحس وكأنه يخفني. لا يهمني أن أعرفه أو لا أعرفه، ولا أتعب نفسي بهذا أشياء متعبة أصلاً))، فتسهم الرؤية القصصية الاستهلاكية في عرض الأزمة على شكل افتراض سردي تتضمن وعداً بالوصول إلى حل للغز السردية في قابل المتن القصصي، بحيث تؤدي عتبة الاستهلال دوراً رياضياً في الأخذ بيد المتلقي نحو التفاعل مع أحداث القصة، والدخول الحي في طبقات تجربتها بما يجعل القارئ جزءاً من الحراك السردية فيها. وفي قصة ((الكرافيتة والقنب)) يعرض الراوي الذاتي جوهر الحدث السردية مباشرة في لوحة الاستهلال على نحو مباشر ((كان والدي مختاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بنغمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسة في ذلك اليوم أن يكرل*/يبدل) لغنمته حبلاً لا يضاويه حبلاً آخر.. والمعروف أن والدي لا تخلو جيوبه من الخبز الصغيرة والقنبات والخيوط الملونة، إلا أنه كان قد ملّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنبات، فما وجد نفسه إلا وهو يفتح خزائني الثوب العاجية بالكرافيتات من كل الأشكال والألوان، فلم يتردد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملونة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات))، إذ تحضر الكرافيتة مع القنب في جوهر القصص مثلما تحضر شخصية الأب والابن الراوي على نحو تفاعلي مُنتج، تشتمل العتبة الاستهلاكية فيه على مساحة عرض سردي صالحة لبدء مشروع القصص.

تتشدد عتبة استهلال قصة ((أنا والراعي ومهاري بيبي العدس)) بشبكة من أنواع النباتات البرية المعروفة في الريف السوري، لتكتسب العتبة حضوراً مكانيّاً يحيل فوراً في صوغ فضائه الحكائي السردية على المرجعية المكانية ((كانت شمس حزيان تحرق جلودنا ونحن نحصد باقات العدس، لا نستطيع أن نحصده لشدة تشابهه مع الخرنوب والسيل والكاروش والفنجرّة والزّيوان والبرنور والشوقلة والشوك والبلق العين والعقيدة والخطمية والقلق والحجم*). بصعوبة كنا نميّز شيقان العدس من تلافيف الأشواك والأعشاب البرية التي كانت تخنق العدس، فما كنا نستطيع أن نحصده بلا هذه الأشواك والأعشاب!))، بينما تذهب عتبة استهلال قصة ((عدوية القهقهات)) ومنذ إخبارها العنواي المتضايّف نحو بناء علاقة تواصل حميم بين الراوي القصصي والمتلقي، فيتوجه خطاب الراوي الذاتي في القصة مباشرة إلى القارئة أو القارئ المفترض كي يحمل تأكيده على قيمة إنسانية معينة ((أؤكد لك يا عزيزي القارئة ويا عزيزي القارئ، أن الصّحك والمرح والفكاهة والكوميديا، كلّ هذه الحالات تطيل العمر وتشفى الإنسان من الكثير من الأمراض، لهذا تروني أحلق في عوالم خلقي

الفكاهة والتكته والمرح والكوميديا، إضافةً إلى جدّتي في الحياة، لكنني أميلُ جدّاً إلى عوالم الفرح والفكاهة والحياة العفوية التي تخلخل قليلاً أو كثيراً من أحزاني التي ترهق كاهل الجبال!..)).

القصة التي تحمل عنوان ((اللحية واللحاف)) تسعى في عتبة استهلالها إلى تقديم (بورترية) لشخصية القصة، إذ يسلط الراوي كاميرا شديدة الحساسية لتصوير الشخصية في طبقتها الخارجية والداخلية على نحو متكامل ((كان جلابه حالكاً 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 المكثفة بالطلّبات أوشكت أن تغيظ الله. يخامر أحياناً مشاعر الشكوك بوجود الله، لكنّه ينحّي هذه المشاعر جانباً، ولكن سرعان ما تبقى معلّقة بين أثناء اللاشعور.))، فلا يكتفي الراصد التصويري السردّي بالوصف المجرد بل يعزّز الوصف بممكنات سردية تحيل على دلالات أوسع وأعمق من مجرد التقاط صورة الشكل.

في قصة ((عمّي تشتري عظامها من الله)) وهي تنطوي على عتبة عنونة سردية مكتملة الصورة يعرض الراوي الذاتي لقطة تمثل حضوره بوصفه شخصية أساسية، ثم شخصية القسّ أفرم، فضلاً عن شخصية العمّة التي تتوسّط الشخصيتين في الحوار، وهي تتعلّق بالعبارة العنوانية المجازية ذات الطبيعة السيميائية ((فيما كنتُ عائداً من دوامي، التقيت مع القسّ أفرم، 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 التوجّل في أكثر من احتمال قرائي كي يفتح شهوة التأويل على ما يتاح من أفكار وقيم.

تحتفل عتبة استهلال قصة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) بقدر عالٍ من الحسّ الشعري الذي يحوّل فضاء القصّ الاستهلاكي إلى فضاء شعريّ مفعم بلغة وصور ولقطات ومشاهد مشحونة بروح الشعر، إذ تختلط الذات الساردة بالذات الشاعرة في نموذج لغويّ يرتفع بالسرد والوصف والمونولوج الداخليّ إلى مصاف الشعر ((شممتُ حبقّ الألوان المنبعثة من شجرة مفتوحة على فضاء الرّوح، فضاءات مجبولة برحيق الحنان تشمّع أمامي كلّ صباح، بيوت طينية متلاصقة كشهقة اندهاش على وجه الطفولة، لماذا حلمي ململم حول وردة المساء، ألواني متطايرة من وجع الجبال، ألق يسطع من بساتين المحبة، روح تسمو نحو خصوبة الارتقاء، تفرش أحلام اليقظة حميمات منعشة بين غابات اللّوز والتّين وكروم المالكية/ ديريك المكتنزة في ذاكرتي منذ أن عبرت أوجاع المسافات على أجنحة الرّيح وأمواج البحار، ملتقطاً من زرقة السّماء لونا يتصالب مع بهجة الرّوح، ومن منعطفات الجبال والوديان رذاذات مزّرة بالسّنايل، مستمدّاً زهوة الألوان من الرّهور والعشب البري لأكحلّ وجنة لوحاتي على أنغام فيروز وهي تغني "راجعين يا هوى")، ويأتي توظيف أغنية فيروز في سياق شعرية التعبير وضخّه بأكبر قدرٍ من كثافة العاطفة وتجليات الوجدان. ويستدعي الراوي الذاتي في قصة ((فراخ العصافير)) ذكرياته ليرسمها بريشة فنّان داخل عتبة استهلال لا تخلو من شعرية تناسب وطبيعة المشهد السردّي الاستهلاكي ((أحنُّ إلى أيّام الحصاد. كنتُ أتوه بكلّ شغفٍ بين متاهات الحقول، ألملم النباتات الملونة بأبهي أنواع الرّهور، تتراقص أمامي صوراً ومشاهد مسربة بين طيات الغمام. عندما كنتُ طفلاً، كنتُ أعبرُ البراري الفسيحة، أركضُ خلف الفراشات والجراد الأخضر. أهرّب من ملمة باقات الحنطة. كانت أمّي تقول لأسرتي دعوه يفرّح مع عوالم الفراشات والعصافير.))، والشيء نفسه ينطبق على استهلال قصة ((غيمة وارفة في مذاق العناق)) حين يفتح مجال التعبير القصصي على فضاء لغويّ شعريّ، حين يتوجّه الراوي الذاتي في عتبة استهلال القصة نحو المخاطبة الأنتى بخطاب يسير على سكة الشعر مثلما يسير على سكة السرد ((تتألّفين في أعماقي كأنك خرجتِ توّاً من لجين البحر، تحلّفين عالياً شوقاً إلى تواشيع اللّون وخبايا الحرف ثمّ تحطّين فوق بهاء المروج. صوتُ ترانيم صبايا حيّك القدم يتناهي إلى مسمعيك، فتتذكّرين

نفسك الهائمة أثناء ترنيم الأغاني. شوق عميق ينتابك إلى تلك الأيام. تهزّين رأسك نحو اليمين واليسار ثمّ تهمسين لذاتك، تمرّ الأيام سريعة كأنها على سباقٍ مع زخاتٍ مطرٍ، يهطلُ في نهرٍ سريع الجريان، عجلةُ الزمن لا ترحمُ))، إذ يتوجّه الخطاب الوصفي الاستعادي نحو تشكيل صورة سردية نوعيّة للمخاطبة على هذا الشكل الشعريّ، في سياق مجلٍ سرد. شعريّة منتخبة بعناية.

عتبة الاستهلال في قصّة ((حيصة وسلال العنب)) تُنتج قصّة قصيرة جداً كاملة الشكل والملامح والتفاصيل ((كان لنا أيام زمان، حمارة تعرج قليلاً، اشتراها والدي بعشر ليرات سورية من أحد الفلاحين الوافدين من القرى المجاورة لديرك، فيما كان والدي يتفاوض على سعرها مع صاحبها، نظر إليها وإذ بصمكتها) حافرها الأيسر طويل إلى حدّ ما، لهذا حسم صاحبها لنا من قيمتها، كانت تعرج لأنّ حافرها ما كان يساعدها على الارتكاز على الأرض بشكل جيّد، هزّ والدي رأسه متممًا، عندها مشكلة في "صمكتها" لكنتي سأحلّ هذه المشكلة، أفضل من أن أشتري حمارة بعشرين ليرة.))، فهي تغوص في تجربة حيّة من تجارب استعارة الموروث الشعبيّ الرفيحيّ لتمثيل سردية يتحلّق في عتبة استهلال القصّة، ويحفّز رغبة القراءة على مزيد من التواصل في طبقات المتن القصصيّ من أجل متعة قرائية أوسع وأشمل.

يسعى القاص سعيًا حثيثًا في عتبة استهلال قصّته الموسومة ب ((الدُّبذبات المتوغّلة عبر الجدار)) نحو إحاطة الحدث القصصيّ بأكبر قدر ممكن من بلورة المشهد، في السبيل على جعل عتبة الاستهلال مظلة سردية توقّر لقارئها مساحة من تلقّي الفضاء السردية في أوج حرارته وتدقّقه، فالمشهد الاستهلاكيّ للقصّة مشهد مُسيّر من طرف الراوي كليّ العلم بطريقة مهندسة على وفق تشكيل متكامل ((استقبلته الجدران الأربعة .. تمزّقت 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 الشُّباب والحبّ والأبوة .. وأفكاره هل ودّعها؟.. زمّ شفتيه، متممًا .. أفكار، رؤى، وجهة نظر .. تساءل: ما هو مصير والدته ووالده، هل ستتحمل زوجته هذه الصدمة أم أنّها ستعتاد على حياتها الجديدة مع الزمن .. وابنته الصّغيرة! هل سيتحمّل أن يبقى هنا بعيداً عنها، لا يداعب شعرها ولا يقصّ لها أقاصيص شائعة قبل أن تنام؟! .. إجتاحت غربة حارقة كيانه الأخضر، وحرقت الظلمة الظالمة ما تبقي من قلبه المدمى .. أنينٌ متواصل إمتزج بشهيقه وزفيره، وارتشفت مقلتيه كآبة سرمدية.))، فتمّة حراك سردية وصفيّ مركز يحيط بالحادثة القصصيّة ويفتح أفقها على قابل تطوراتها وتجلياتها في المتن السردية للقصّة.

تحتشد عتبة الاستهلال في قصّة ((الطفل والأفعى)) بطاقة سرد كثيفة فيما يتعلّق باستحضار عدد كبير من الشخصيات في مساحة سردية ضيقة ((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! .. هازناً رأسه بمنة ويسرة.))، على نحو يجعل الراوي كليّ العلم وهو يروي الحدث ويصف المكان ويصوّر الشخصيات داخلاً في صلب التجربة السردية للقصّة، بما يقود إلى أن تكون عتبة الاستهلال ذات قيمة عتبائية بالغة الأهمية في قدرتها على تمثيل الرؤية السردية داخل الفضاء العام للحدث، حيث يتفاعل الزمن والمكان والرؤية في سياق ملتئم يحقّق قيمة العتبة.

في حين يتقدّم الراوي الذاتيّ مرّة أخرى ليعلن عن حضوره السردية البارز في عتبة استهلال قصّة ((العلوكّة والطبّكات))، حين يأتي على ذكر (السليقة) وهي طبخ حبوب القمح كي تكون صالحة فيما بعد لتحويلها إلى (برغل) أو (جريش كُبة)، معلناً عن علاقته المصرية بها إجماعاً 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 لذاذ دست السليقة، فلا أتذكّر دستاً من السليقة فليت ميّ، لا في حارتنا ولا في الحارات المجاورة من حارتنا ..))، فتتكشّف عتبة الاستهلال هنا عن تصريح سيرذاتي عالي الإشارة من جهة، وعن إحالة ميراث شعبيّة من جهة أخرى، تحرّض مجتمع التلقّي على شبكة من الاستشعارات السيميائيّة في قابل القصّ.

القصة المعنونة بـ ((السّالسا، ابتهالات بمحة الجسد)) تشتغل في عتبة استهلالها على قضية حضاريّة لا ينفكّ الأديب الشرقيّ يحرض خياله على مقاربتها، ألا وهي قضية إشكاليّة الشرق والغرب، الشرق المتخلّف والغرب المتحضّر، إنّها قضية تلخّ على عقل المبدع الشرقيّ وتدفعه دائماً نحو استعادتها في شكل حزين، ولاسيّما لأولئك المغتربين الذين يعيشون في إشكاليّة مريّة بين الحالين، فتقدّم القصة هنا استهلالاً يحكي هذه الإشكاليّة ويعبّر عن هذه المأساة الذاتيّة التي يرويها الراوي الذاتيّ بإحساس عاطفيّ مزدوج ((أشرقّت الشّمس بماءها على صباحي المعبقّ بالحنين، الجوّ في أوائل الربيع، البلابل تغرّد لتفتّح الأزاهير، لبست الطّبيعة أبهى حلّلتها، تساؤلات لا حصر لها ترادوي، وتوقّفت مليّاً عند متفرّعات من ثقافة الشّرق الأنيبيّة، الجّانحة نحو ميادين الحروب، ثقافة مهزومة، تحمل بين طيّاتها الكثير من صراعات مدبّقة بالفجاجة والعقم، ومشربّة بالكثير الكثير من الجّفاء والوباء، خاصّة عندما تنغشّ هذه الثقافات وتغوص عميقاً في حروب لها أوّل وليس لها آخر، تؤدّي بالبلاد إلى أقاصي الجّحيم فوق رؤوس العباد. حاولتُ أن أنحي أكداً مكدّسة من أحزان الشرق التي كانت وما تزال تلاحقني وأنا في أعماق غربيّ، لكّي لم أفلح!))، وربما تأتي عتبة استهلال قصة ((إيقاعات الفلامنكو وتجليّات بمحة الرّوح)) كي تعرض صورة من صور الفضاء الغربيّ القائم على الحرّيّة والرحابة والسلام الروحيّ والفنيّ والجماليّ، في إشارة إلى افتقار المجتمع الشرقيّ لمثل هذا الحلم في الحياة أو الحياة في الحلم ((هدوء تامّ 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 مظليّ، لأنيّ أشعر بغبطة عندما أستقبل رذاذات المطر النّاعم، تتساقط فوق رأسي وتبلّل شوقي إلى مشاهدة عرض رائع لراقصة الفلامنكو البديعة كبريلة غوتارة. وفيما كنت سارحاً بمشاهدة العرض، استوقفني شابة سويديّة جميلة، تسألني فيما إذا أعرف صالة العرض التي تقدّم راقصة الفلامنكو عرضها اللّيلة، مع أنّ العنوان كان مدرجاً في أفيش العرض!))، فالتيّ الوصف والسرد بقيهما التعبيريّة والتشكيكيّة والتصويريّة والسيميائيّة إنّما تعبّر عن فضاء سرديّ يلخصّ على نحو ما الحدث القصصيّ.

تحتشد قصّة ((عناق روحيّ جامح)) منذ عتبة عنوانها نوع من التوقّد السرديّ الواعد بحراك قصصيّ غير عادي، إذ يفتّح الدالّ الخبريّ العنواويّ (عناق) على كثافة نعتيّة تسهم فيها صفتان متفاعلتان متلاقحتان، الأولى (روحيّ) تنتمي إلى الفضاء السماويّ، والثانية (جامح) تنتمي إلى الفضاء الأرضيّ المشبع بالثورة والتمرد والانطلاق، على النحو الذي تمهبط عتبة العنوان فيه على عتبة استهلال سردية مُشبعة بروح الحكيم، ينبري فيها الراوي الذاتيّ في حركيّة سرد ذاتيّ مونولوجيّ مكثّف ((لا أتذكّر نفسي إلا وأنا مغمّط بغربة وأحزانٍ تخلخل كاهل الجبال، ومع هذا أجدني عابراً مروج الحياة بأملٍ وشغفٍ كبيرين، غير مبالٍ بأنين الحياة. خيم الظلام على ستوكهولم، توجهتُ نحو قطار الأنفاق، ينتظرنني مكتبّ صغير في حانوتي الذي إنّخذتُ منه مقرراً لإقامتي بعد العمل، وقبل أن أصل إلى مركز المدينة، خطر على بالي أن آخذ كأساً من البيرة، دلفتُ إلى بارٍ في قلب ستوكهولم، وحقيقة الأمر أنّني لستُ معتاداً على إرتياد البارات، لكّي أحببتُ أن أكسر الرّوتين اليومي، وأسمع إلى موسيقى وأشرب قليلاً من البيرة، لعلّي أخفّف قليلاً أو كثيراً من جراح وطعنات بعض غداري هذا الرّمان، كأهمّ ترعرعوا بين أنياب الوحوش الضّارية وانحدروا من فضيلة الافتراس!))، ويعمل حضور المكان (ستوكهولم) بوصفه ميثاقاً سيرذاتيّاً مكانيّاً على التذكير برؤية سيرذاتيّة محتملة، لا يحترس القاصّ (صبري يوسف) أساساً من بروزها، أو حتى التصريح بها، إنّ من

دون أدنى شكّ من أولئك القصاصين الذين يجتهدون في رواية حياتهم بدلالة الواقع أكثر من دلالة المتخيّل، بما يجعل من قصصه نوعاً من السرد السيرذاتي ينتمي إلى ما اصطّلحنا عليه بـ ((القصة السيرذاتيّة))، وهي على الصعيد الاصطلاحيّ ((سرد استعاديّ فيّ ينهض به راوٍ سيرذاتيّ، يفيد من التقانات الفنية للقصة القصيرة بأشكالها وآلياتها المتعددة والمتنوعة لتسجيل سيرة حياته، عبر قصّة واحدة طويلة تحتشد فيها الأحداث وتتركز بحيث تسمح على نحو ما إظهار الشكل التراتبيّ التصاعديّ للسيرة المحكيّة سرداً وحدثاً وفضاء ورؤية وتفصيل وحيثيات، أو مجموعة قصصية واحدة أو أكثر تحكي قصّة هذه السيرة بمراحل تتوزّع على القصص وحسب المراحل الزمنية التي يجدها الراوي مناسبة وصالحة فنياً للعمل القصصيّ. وربما وجدنا أعمالاً قصصية كاملة لقصص هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاصّ لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان فيّ يبدو غير سيريّ متقصّداً الإخفاء والتمويه، لكنّه ما يلبث فيما بعد أن يصحّح بذلك من خلال إشارات، أو لمحات، أو اعترفات، تكشف عن هذه الصلة بين الفنّ القصصيّ والمرجعية السيرذاتيّة. هذا فضلاً على الكثير من البيانات النصّية ((تاريخية، مكانية، شخصية)) داخل القصة/القصص، بوسعها التأكيد على سيرذاتية الواقعة القصصية، واستخدام القصة جسراً فنياً لتمرير السيرة الذاتية وتسجيلها تسجيلاً قصصياً، على النحو الذي يؤلّف ميثاقاً سيرذاتياً بين القارئ والقصص)). (***)، إذ تتلاءم هذه الرؤية الاصطلاحية كثيراً مع التجربة القصصية للقاصّ صبري يوسف.

ثانياً: تجليات الموروث الشعبيّ والذاكرة السيرذاتيّة:

تحيل قصص صبري يوسف المختارة في سياق مركزيّ من سياقاتها على فعالية الموروث الشعبيّ بزخم سرديّ حكاويّ شاسع وعميق ومتعدّد، ضمن ذاكرة ذات حساسية سيرذاتيّة صريحة تستهدف أساساً التعبير عن جوهر العلاقة بين الذات الساردة والمكان، وبوسعنا انتخاب قصّة (الكرافيتة والقنّب) نموذجاً لقوّة حضور الموروث الشعبيّ محروساً بذاكرة سيرذاتيّة يقظة وفاعلة، إذ تنطوي هذه القصّة على طاقة سرد عفويّ بالغ البساطة والتعبيريّة والسلاسة الحكائيّة، في تصوير حالة إنسانيّة ذات أثر عميق في مكنز الذاكرة الذاتية للراوي السيرذاتيّ الناقل لحكاية أقرب إلى الواقع منه إلى المتخيّل.

تقوم القصّة على تشكيل محوريّ سرديّ يدور حول (الكرافيتة)، وهي ربطة العنق (cravatta) ذات الأصل الطليانيّ، لكنّها تحوّلت إلى لفظة شعبيّة واسعة الاستخدام في اللهجة العامّة الشاميّة في كلّ بلاد الشام، وهي عنوان للأناقة وانتماء الريّ إلى المرجعية الغربيّة في المنظور الشعبيّ العام في هذه المنطقة، فتبدأ القصّة بحياكة خيوطها السردية داخل فضاء شعبيّ مشحون بمفرداته الشعبيّة الميراثية على نحو كثيف:

كان والدي محتاراً يا حدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسّة في ذلك اليوم أن (يكزلّ*/يجدلّ) لغنمته جبلاً لا يضاهيه جبلاً آخر .. والمعروف أنّ والدي لا تخلو جيوبه من الخرق الصّغيرة والقنّبات والخيوط الملوّنة، إلّا أنّه كان قد ملّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنّبات، فما وجد نفسه إلّا وهو يفتح خزائني التوتياء العاجّة بالكرافيتات من كلّ الأشكال والألوان، فلم يتردّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوّنة 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، تحبط بمستوى هذه المفردة (الكرافيتية) 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 شكّ في أنّ المفارقة الحضارية تكمن في موقف الأب من سهولة الجمع بين (الكرافيتية والحبل)، وقد أشارت العنونة القصصية إلى حساسية هذا التشكيل التعاطفي بين طرفي العنوان (الكرافيتية والقنّب)، تعبيراً عن طبيعة المفارقة الحاصلة أساساً من نقطة الشروع السردية الأولى في القصة، ومن ثمّ تتجلى على نطاق واسع في طبقات المتن القصصي الأخرى.

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

هامساً لنفسه:

كيف سيعرف صبري أن هناك كرافيتية ناقصة أمام هذا (اللّود*) من الكرافيتيات؟ .. أمسك الكرافيتية من نهاياتها، وبدأ يميّطها بطريقة، بحيث لا تنقطع كي يعرف مدى مرونتها وقوتها، ثمّ خرج إلى ذلك البلكون الفسيح. جلس على دوشكايته* الصّغيرة وأخرج من جيوبه خيوطه وبدأ يكرّل قنّبه ليصنع منه حبلاً لغنمته على مزاجه، واضعاً في الاعتبار إنّه سيتمكّن من إنجاز مشروعه قبل أن آتي من دوامي، إلّا 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 (اللّود)، إذ يصفها القاص في هامش القصة على الشكل الآتي: ((*اللّود: الكومة الكبيرة، والفلاحون الأزحيون كانوا يقولون لّود تب، أي كومة كبيرة من التبن .. إلخ))، مثلما يفسّر مفردة (دوشكايته) الشعبية بـ ((*دوشكاية: فراش صغير يصنع باليد، تصغير دوشك، والدّوشك، يعني: فراش.))، ويشرح معنى الفعل المضارع العاطفي الشعبي (يكرّل) بالصورة الآتية: ((*يكرّل: كلمة عامية تعني يجدل.))، بما يحيل على حضور كثافة ميراث شعبية تعمق في الحكاية حساسية هذا التشكيل، وتوجّه خيوط السرد القصصية باتجاه تمثيلها وإدخالها في جوهر الحكاية، وهي تتشكّل هنا بوصفها حلقة أساسية من حلقات تمثيل الرؤية السردية وتشكيل نموذجها الكيانيّ.

تسلّم شخصية الابن (صبري) مقاليد السرد والتحكّم بمساراته 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 يحرّك حيوات السرد القصصي باتجاه تطوير الحبكة على أساس الصراع الخفي بين طرفي الحكاية، الأب وهو يسعى إلى إخفاء فعلته في استخدام (الكرافيتية) المأخوذة من مخزن كرافيتيات 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 شخصية الأب داخل لعبة الخفاء:

عبرتُ ساحة الدَّار، وعندما شاهدني والدي لملم مباشرةً نهايات خيوط قَتَبه ووضعتها تحت إبطه ليخفي ما تبقى من الكرافيتة .. وكانت بدايات الخيوط مربوطة في إبهام قدمه اليمنى.. وكان حبله مكزولاً بشكلٍ أنيق لافِت للاتباه، وفعالاً جذبني حبله بألوانه الجميلة، فقلت له بابا أشْ حبلك حلوا! .. فضحك وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.

بدأ مشهد المراقبة باستخدام كاميرا سردية تصوّر العلاقة التفاضلية التفاعلية بين الابن الراوي والأب داخل فضاء لعبة الخفاء والتجلي، وينقل الحوار باللهجة العامية توكيداً لقوة الحضور الميراث شعبي في الفضاء القصصي ((فقلت له بابا أشْ حبلك حلوا! .. فضحك وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.))، غير أن الراوي الابن يشعر بأنّ ثمة أمراً غير طبيعي في قصة الحبل بألوانه الجميلة التي تذكره بالكرافيتة على نحو ما:

عندما أمعنت بألوانه الجميلة، شعرتُ أنّ حبلأً جميلاً كهذا يليق أن يكون في أعناق غير الغنم، فقلتُ لوالدي من أين لك هذه الألوان الجميلة يا بابا؟ إبتسم وهو يضحك بطريقة هادئة وبثقة عالية، محاولاً أن يشتت 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 الكزّل، فقلت له لماذا لا تتابع كزّل الحبل؟ .. فقال: أريد أن أرتاح قليلاً. ولفت انتباهي أنّ نهايات الحبل غير المجدول ململمة تحت إبطه، فقلتُ له لماذا لا ترتاح قليلاً، هل سيهرب الحبل، ولماذا حشرت نهايات حبلك تحت إبطك؟ فقال بطريقته الساخرة، وإذا هرب شو بدّي أعمل! ..

ترصد كاميرا الراوي أفعال الأب وحركاته بدقة وتصوّر 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 السردية الدرامي في ظلال التشكيل الحوارية القائم على الشدّ والجذب بين طرفي الحوار، وتحضر اللهجة الشعبية بقوة تعبيراً عن مضاعفة الحسن الشعبي في أجواء القصص، فضلاً عن قيام كاميرا السرد التي يتحكّم بها الراوي الذاتي بمحاصرة حركات شخصية الأب وأفعاله، باتجاه تقليل فرص المراوغة والدفاع عن النفس نحو بلوغ لحظة كشف المستور.

يتطوّر الحدث السردية وهو يدفع الحكمة القصصية باتجاه بلوغ العقدة مرحلة الحلّ، ليكتشف الراوي الذاتي (صبري) لعبة الأب في استخدام كرافيتته كحبل، بطريقة المطاردة الصورية بين الشخصيتين وقد بلغت أوجها في هذا المقطع:

دخلت المطبخ .. راودني أن أراقب والدي، فضول قويّ دفعني أن أراقبه، بعد أن أحسستهُ أنّي أعطيته الأمان وتركته وشأنه، فما وجدته بعد لحظات، إلّا وهو يبدأ بسرعة بكزّل حبله، فتراخى إبطه وسقطت نهايات القنّب على جانبه، فبدتُ كرافيتتي الحمراء والبيضاء والخضراء الزّفيعة، تتوارى سريعاً داخل الحبل المجدول، آنذاك عرفتُ أنّه 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 القنّب ووضعتها تحت إبطه مرّةً أخرى .. ووجدته هذه المرّة مرتبكاً

قليلاً.. وبإدراي بسؤاله هل أكلت؟ فقلت له لا، سأنتظر حتى تنتهي وسأأكل سويةً. فقال لي أنا أكلت، بإمكانك أن تأكل وحدك.

تقترب شخصية (صبري) أكثر من حرارة الحدث السردية، وتبدأ بالتدخل النوعي في مسار الحدث من أجل الوصول إلى لحظة الحسم وفك اللغز:

مع يقيني أن والدي ما كان قد أكل بعد. وبعد حوار قصير بدأت أداعب والدي وأمزح معه ثم تذكرت أن والدي (يتدغدغ) من خاصرته وإبطه، فبدأت أدغدغه من خاصرته، ضحك راجياً إياي أن أتوقف عن دغدغته، لكنني لم أصغ إلى رجائه، تابعت أدغدغه، فتعالى ضحكته وفقد السيطرة على إحكام إبطه على خيوط القتب، فسقطت نهايات القتب على ركبته، كانت كرافيتي تحني رأسها المدبب نحوى وكأنها تطلب النجدة كي أنقذها من هذا الانحباس الذي حبسها فيه! فقلت: بابا! .. أجابني بلطف: أيش ابني! فقلت له: أليست هذه كرافيتي الحمراء الرفيعة؟ فقال وهو يضحك ممزحاً إياي، أش عليك يختبي على الله ما يختبي، بلى والله يا ابني هذه هي كرافيتك الحمراء الملوّنة. ولماذا أخذتها وكزلتها مع خيوطك وقبتاتك؟ ..

بصراحة منذ الصباح وأنا أبحث عن قتب أو خيط رفيع وحلو وقوي، بحيث يتناسب مع الحبل الذي أريده لغنمتي، فلم أجد أجمل وأنسب من كرافيتك، لهذا أخذت كرافيتك .. ثم غمره الضحك، كي يحسّسني بأنه لم يعمل خطأً أو شيئاً غريباً.. فقلت له: لكنني كنت أحب هذه الكرافيتة كثيراً جداً يا بابا و... فقال مقاطعاً إياي: ولكنك لم تحبها مثلما أحببتها أنا! ثم تابع حديثه قائلاً: أنت عندك عشرات عشرات الكرافيتات غيرها، فهل ستخرب الدنيا لو أخذت واحدة منها؟! إنابتني في تلك اللحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثم أردفت قائلاً له: والله العظيم معك حق .. خيو ألف مبروك على غنمتك كرافيتي!

المشهد الأخير يجتشد بالسرد والوصف والحوار ضمن كتلة قصصية كثيفة ومكتملة، وينقل الحالة الحكائية من وضعية المطاردة إلى وضعية المكاشفة، بعد أن تتحوّل (الكرافيتة) من وظيفتها التزيينية في إضفاء حسن متحصّر على مرتديها، إلى وظيفة إجرائية سياقية (حبلية) ماهرة بموافقة (صبري) المطلقة رداً على منطق الأب المشفوع بقضاء الحاجة (إنابتني في تلك اللحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثم أردفت قائلاً له: والله العظيم معك حق .. خيو ألف مبروك على غنمتك كرافيتي!).

أما اللقطة الختامية للقصّة فيمكن تسميتها بلقطة المباركة التي تنتهي فيها اللعبة حين تعلن شخصية (صبري) عن موافقتها على تصرف شخصية الأب، وهنا تنتفي تماماً ضرورات حالة الخفاء وقد غطت على الفعل المركزي للقصّة أمام سلطة الكاميرا، فيتكشف الفعل السردية عن متابعة شغوفة في العمل بعد بلوغ الهدف وانفراط عقد المفارقة السردية:

عندما سمعني أبارك له عمله، سرعان ما وجدته يمسك نهايات كرافيتي وقبتاته، متابعاً (كزل) حبله بشغف كبير!!

ويجتم القاص لعبته السردية الميراث شعبية بتوقيع لا يخلو من مفارقة في بناء علاقة بين ذاكرة الحكاية وانتمائها إلى المكان الشعبي الأصل، والمكان الذي تمت فيه صياغة القصة (ستوكهولم: صيف 1996)، بما يشعل حسّ المفارقة الثقافية حتى في آخر توقيع زمكائيّ يقفل القاص فيها مسرح الحكاية.

هامش:

(*) كلّ المقبوسات النصية الواردة في الدراسة مأخوذة من كتاب (مختارات من أربع مجاميع قصصية) لصبري يوسف، دار نشر صبري يوسف، ط1، استوكهولم، في صفحات مختلفة.

(**) معجم مصطلحات السيرة، د. محمد صابر عبيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ط1: 35.