Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Yuzuncu Yil University Journal of Divinity Faculty

ISSN: 1300-4530

2016

SAYI: 4-5

MAKALELER

İmam Eş'arî' ve Ehl-İ Sünnet Mezhebine Katkısı

Kozmolojik Kelâm Delili

Aktarım ve Anlatı Sorunsalı Merhalelerin Açılımı ve Folklorik Kültürün Yazını

Şair Mohamed Saber OBAİD'in Hîre Adlı Kasîdesi Üzerine Bir Okuma

Mescidü'l-Aksâ ve'l Mescidü'l-Aksâ

Saç Boyamanın Hükmü ve Değerlendirilmesi

İslam Fıkhına Yöneltilen Asılsız Eleştiriler

İman Esasları Bağlamında Eğitim ve Öğretimde Vahhâbîlik

II. Abdülhamid Döneminde İslamcı Muhalefet ve Mehmet Akif Ersoy

Kur'an-ı Kerim Tarihi

Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi

Yuzuncu Yil University Journal of Divinity Faculty

YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ
YUZUNCU YIL UNIVERSITY JOURNAL OF DIVINITY FACULTY

ISSN: 1300-4530

Hakemli Dergidir, Yıl:2016-Sayı:4-5

Refereed Journal, Year:2016-Issue: 4-5

Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi

Yuzuncu Yil University Journal of Divinity Faculty

Yıl/ *Year* 2016 Sayı/ *Issue* 4-5

ISSN: 1300-4530

Yüzüncü Yıl Üniversitesi Adına Sahibi/*Owner*

Prof. Dr. Mehmet Salih ARI (Dekan)

Editör/*Editor*

Mehmet Salih ARI

Editör Yrd./*Co-Editors*

Metin YILDIZ, Yunus KAPLAN

Sekreterya/*Secretary*

Ali Eşlik, Ramazan Turgut, Recep Emin Gül

Yayın Kurulu/*Editorial Board*

Prof. Dr. Mehmet Salih ARI, Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR, Yrd. Doç. Dr. Abdulhadi TİMURTAŞ,
Yrd. Doç. Dr. Arif GEZER, Yrd. Doç. Dr. Cemil KÜÇÜK, Yrd. Doç. Dr. Edip YILMAZ, Yrd. Doç. Dr. Ferzende İDİZ,
Yrd. Doç. Dr. Hakan HEMŞİNLİ, Yrd. Doç. Dr. Mahmut DÜNDAR, Yrd. Doç. Dr. Mehmet KESKİN,
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Halil ERZEN, Yrd. Doç. Dr. Mehmet Selim ASLAN, Yrd. Doç. Dr. Ramazan ÖZMEN,
Öğr. Gör. Mehmet Emin AKASLAN, Öğr. Gör. Muhammet Nasih ECE

Danışma ve Hakem Kurulu/*Advisory Board*

Prof. Dr. Abdulbaki GÜNEŞ (Yüzüncü Yıl Ü.), Prof. Dr. Bahattin DARTMA (Marmara Ü.),
Prof. Dr. Casim AVCI (Marmara Ü.), Prof. Dr. Cemalettin ERDEMCİ (Siirt Ü.), Prof. Dr. Gürbüz DENİZ (Ankara Ü.),
Prof. Dr. Hasan Hüseyin BİRCAN (Necmettin Erbakan Ü.), Prof. Dr. Mehmet Halil ÇİÇEK (Yıldırım Beyazıt Ü.),
Prof. Dr. Hasan ÇİÇEK (Yüzüncü Yıl Ü.), Prof. Dr. Hayati AYDIN (Yüzüncü Yıl Ü.), Prof. Dr. Hüseyin HANSU (İstanbul Ü.),
Prof. Dr. Hüseyin YILMAZ (Yüzüncü Yıl Ü.), Prof. Dr. İsmail Hakkı ÜNAL (Ankara Ü.),
Prof. Dr. Mehmet Ali BÜYÜKKARA (Şehir Ü.), Prof. Dr. Mehmet KUBAT (İnönü Ü.),
Prof. Dr. Mehmet ÜNAL (Yıldırım Beyazıt Ü.), Prof. Dr. Mustafa DEMİRCİ (Selçuk Ü.), Prof. Dr. Nevzat TARTI (Yüzüncü
Yıl Ü.), Prof. Dr. Osman GÜRBÜZ (Atatürk Ü.), Prof. Dr. Ömer KARA (Atatürk Ü.),
Prof. Dr. Sahip BEROJE, (Yüzüncü Yıl Ü.), Prof. Dr. Şakir GÖZÜTOK, (Yüzüncü Yıl Ü.),
Prof. Dr. Yakup CİVELEK (Yıldırım Beyazıt Ü.), Doç. Dr. Abdulcelil BİLGİN (Muş Alparslan Ü.),
Doç. Dr. Mithat Eser (Pamukkale Ü.), Doç. Dr. Mustafa KAYA (Atatürk Ü.),
Doç. Dr. Recep ARDOĞAN (K. Maraş Sütçü İmam Ü.), Yrd. Doç. Dr. Ahmet CEYLAN (Mardin Artuklu Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Ali HATALMIŞ (Çukurova Ü.), Yrd. Doç. Dr. Bekir KARADAĞ (Muş Alpaslan Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Burhaneddin KIYICI (Yüzüncü Yıl Ü.), Yrd. Doç. Dr. Eyüp AKTÜRK (Mardin Artuklu Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Kemal KAYA (Yüzüncü Yıl Ü.), Yrd. Doç. Dr. Mahsum AYTEPE (Muş Alpaslan Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Mehmet BULĞEN (Marmara Ü.), Yrd. Doç. Dr. Mehmet Selim ASLAN (Yüzüncü Yıl Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Metin YILDIZ (Yüzüncü Yıl Ü.), Yrd. Doç. Dr. Mustafa Harun KIYLIK (Iğdır Ü.),
Yrd. Doç. Dr. Yunus CENGİZ (Mardin Artuklu Ü.), Yrd. Doç. Dr. Ziya POLAT (Mardin Artuklu Ü.),

Grafik Tasarım/ *Graphic Design*

Ramazan TURGUT

Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi
Yuzuncu Yil University Journal of Divinity Faculty
Yıl/ *Year* 2016 Sayı/ *Issue* 4-5
ISSN: 1300-4530

Sayı Hakemleri
Prof. Dr. Cemalettin ERDEMCİ, Prof. Dr. Hayati AYDIN,
Prof. Dr. Mehmet Şirin ÇIKAR, Doç. Dr. Mustafa KAYA, Yrd. Doç. Dr. Abdulhadi TİMURTAŞ,
Yrd. Doç. Dr. Ali HATALMIŞ, Yrd. Doç. Dr. Bekir KARADAĞ, Yrd. Doç. Dr. Burhaneddin KIYICI,
Yrd. Doç. Dr. Kemal KAYA, Yrd. Doç. Dr. Mahsum AYTEPE, Yrd. Doç. Dr. Mehmet BULĞEN,
Yrd. Doç. Dr. Mehmet Selim ASLAN, Yrd. Doç. Dr. Metin YILDIZ,
Yrd. Doç. Dr. Mustafa Harun KIYLIK, Yrd. Doç. Dr. Ziya POLAT

Son Okuma
Arş. Gör. Ali Haydar ÖKSÖZ, Arş. Gör. Esma KAYA, Arş. Gör. Faruk KAZAN, Arş. Gör. Haşim ÖZDAŞ,
Arş. Gör Selahattin POLATOĞLU

Yazışma Adresi/*Correspondence Address*
Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Zeve Kampüsü Tuşba/VAN
Tel: 0432 2251192 - 0432 2251417 /24964- Fax:0432 2251079
İletişim Adresi/*e-mail:*
yyuilahiyatdergi@gmail.com
Baskı Yılı/*Printing Date:*
2016

Yüzüncü Yıl Üniversitesi İlahiyat Fakültesi tarafından neşredilen YYÜİFD, yılda iki defa yayın yapan hakemli bir dergidir. Dergide yer alan yazıların her türlü içerik sorumluluğu yazarlarına aittir. Dergide yayınlanan yazılar izin alınmadan kısmen ya da tamamen başka bir yerde yayınlanamaz. | *Journal of YYUIFD, which is published by Divinity Faculty of Yuzuncu Yil University, is a biannual and refereed journal. The all responsibility, which is originated from articles and other texts, belongs to author of them. It is not permissible to publish all texts that published by journal partially or entirely.*

İçindekiler

Editörden

Mehmet KESKİN
İMAM EŞ'ARÎ' VE EHL-İ SÜNNET MEZHEBİNE KATKISI
(al-Imam al-Ash'ari and his Contribution on Ahl as-Sunnah) _____ 1

Metin YILDIZ
KOZMOLOJİK KELÂM DELİLİ
(The Kalam Cosmological Argument) _____ 20

Mohamed Saber OBAİD
إشكالية الحكي والقص -انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبي-
(Aktarım ve Anlati Sorunsalı Merhalelerin Açılımı ve Folklorik Kültürün Yazını)
_____ 36

Yaser Ali MOHAMMED ALİ-Mehmet Şirin ÇIKAR
قراءة في قصيدة (حيرة) للشاعر محمد صابر عبيد
(Şair Mohamed Saber OBAİD'in Hîre Adlı Kasîdesi Üzerine Bir Okuma) _____ 51

Muhammed HAMİDULLAH
MESCİDÜ'L-AKSÂ ve'l-MESCİDÜ'L-AKSÂ
(Masjid al-Aqsā and al-Masjid al-Aqsā) _____ 62

Nasih Othman Hamad AMEEN
الجالب للسواد في حكم الخضاب بالسواد دراسة فقهية مقارنة
(Saç Boyamanın Hükmü ve Değerlendirilmesi) _____ 71

Vehbî Süleyman ĞAVECÎ
İSLÂM FIKHINA YÖNELTİLEN ASILSIZ ELEŞTİRİLER
(Baseless Criticism Directed at Islamic Fiqh) _____ 95

Nezir MAVİŞ
İMÂN ESASLARI BAĞLAMINDA EĞİTİM VE ÖĞRETİMDE VAHHÂBÎLİK
(Wahhabism in Education and Teaching in Context of The Principles of Faith) 117

İbrahim Halil OZAN
II. ABDÜLHAMİD DÖNEMİNDE İSLAMCI MUHALEFET VE MEHMET AKİF ERSOY
(Islamic Opposition in the Period of Abdulhamid II. and Mehmet Akif Ersoy)__147

Muhammed HAMİDULLAH
KUR'AN-I KERİM TARİHİ
(The History of The Holy Qur'an) _____166

YÜZÜNCÜ YIL ÜNİVERSİTESİ İLAHİYAT FAKÜLTESİ DERGİSİ YAYIN VE YAZIM İLKELERİ _____170

AKTARIM VE ANLATI SORUNSALI MERHALELERİN AÇILIMI VE FOLKLORİK KÜLTÜRÜN YAZINI

Mohamed Saber OBAİD*

Özet

Aktarma, hikayeciliğin temel aletlerindendir ancak bütünü değildir. Aktarma, olayı, ifadedeki estetik değerine önem vermeksizin olduğu gibi rivayet etmektir. Ancak anlatı ise, hikayeyi, estetik ve özgünlük uslüplarına riayet ederek okuyucuya aktarmaktır. Her iki yöntemini de ustalıkla kullanan Sabri Yusuf, hikâyelerini topladığı "Muhtarat min erbei mecâmi'i kasasiyye" adlı eserinde bu hikâyeleri kurgulama esnasında özellikle aktarma yöntemini çok fazla kullanmıştır.

Biz de bu çalışmamızda Sabri Yusuf'un aktarma yöntemini kullanma şekli üzerinde duracağız.

Anahtar Kelimeler: Sabri Yusuf, merhale, kültürel, hikaye, olay

إشكالية الحكي والقص -انفتاح العتبات وسردنة الموروث الشعبيّ-

*محمّد صابر عبيد

الملخّص

الحكي آليّة أساسيّة في القصّ لكنّها ليست القصّ كلّه، فالحكي يقتصر على رواية الحكاية وتوصيلها من غير الاعتناء بكيفيات وسائل التوصيل وجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة، والقصّ هو توصيل الحكاية إلى منطقة التلقّي مشحونة بطاقات عناصر التشكيل الأخرى بأعلى كفاءة جماليّة ممكنة، على نحو يجعل من الحكاية وسيلة للإبلاغ الجماليّ لا تكتفي بالمضمون الحكائيّ بل الانفتاح على جماليّات كثيفة تنقل الحكاية إلى كيفيّات فنيّة مغايرة، وتنتقل الحكاية فيها من عتبة الحكي المجرّد إلى فضاء القصّ الخصب.

قصص صبري يوسف جاءت بعنوان ((مختارات من أربع مجاميع قصصيّة)) وهي تضمّ منتخبات من مجموعاته القصصية الآتية: ((احتراق حافّات الرُّوح)) و ((ترتيلة الرّحيل)) و((عناق روحي جامح)) و ((العلّوكة والطّبكات))، الاعتماد الكبير على الحكاية في هذه القصص لم يكن بمعزل عن استثمار عناصر التشكيل القصصيّ الأخرى في السبيل إلى دعم الحضور الحكائيّ المهيمن، فقصص صبري يوسف في جوهرها حكايات طالعة من صميم تجربة الذات السرديّة في زمن ومكان محدودين، لذا فهي تعوّل على توظيف الموروث الشعبيّ ولاسيّما الريفيّ منه في ذاكرة القصّ بوصفه إلهاماً حكائيّاً يعمّق قوّة حضور الحكاية، ويمنحها صلاحيّة فنيّة أصيلة لولوج عالم القصّ وتخصيب فضاءاته وتجلّياته وطبقاته على نحو شامل وعميق.

الكلمات الأساسية: العتبات، الموروث، السردنة، القص.

مدخل:

ترتبط إشكاليّة الحكي والقصّ ارتباطاً وثيقاً بآليّة التشكيل الاصطلاحيّ لفنّ القصّة القصيرة في سياق مركزيّ من سياقاته، فالحكاية بمرجعيتها الفطريّة الأوّليّة العفويّة عنصر أصيل من عناصر التشكيل القصصيّ لا يمكن تنحيته مهما بالغت القصة في توغّلها التجريبيّ الحداثيّ، لأنّه من دون حكاية تشكّل عصب البناء السرديّ 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، فثمّة عناصر أخرى يمكن أن يتوقّف عليها نجاح القصة أو إخفاقها، تسهم في تعميق دور الحكاية وتأخذها إلى تحقيق مصير فنيّ عالٍ تجعل منها فنّاً مكتملاً قادراً على الإبهار والتأثير والحضور.

بمعنى أنّ الحكي آليّة أساسيّة في القصّ لكنّها ليست القصّ كلّه، فالحكي يقتصر على رواية الحكاية وتوصيلها من غير الاعتناء بكيفيات وسائل التوصيل وجماليّاتها التعبيريّة والتشكيليّة، والقصّ هو توصيل الحكاية

** Prof. Dr. Yüzüncü Yıl Üniv. İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagatı A.B.D.

إلى منطقة التلقّي مشحونة بطاقات عناصر التشكيل الأخرى بأعلى كفاءة جماليّة ممكنة، على نحو يجعل من الحكاية وسيلة للإبلاغ الجماليّ لا تكتفي بالمضمون الحكائيّ بل الانفتاح على جماليّات كثيفة تنقل الحكاية إلى كيفيّات فنيّة مغايرة، وتنتقل الحكاية فيها من عتبة الحكي المجرّد إلى فضاء القصّ الخصب.

قصص صبري يوسف جاءت بعنوان ((مختارات من أربع مجاميع قصصيّة)) وهي تضمّ منتخبات من مجموعاته القصصية الآتية: ((احتراق حافّات الرُّوح)) و ((ترتيلة الرّحيل)) و((عناق روحي جامح)) و ((العلّوكة والطّبكات))، وتعيدنا قضية المختارات إلى مرجعية تراثية كان الكتّاب العرب القدامى يتّجهون نحو انتخاب نماذج شعرية أو سردية وجمعها في مؤلَّف واحد تسهيلاً لتناولها وتداولها والنظر في جماليّاتها، سمّيت غالباً بـ (الأمالي)، وبعضها مثلاً سُمّي باسم منتخِبِها كـ (الأصمعيات) وغيرها، ولا شكّ في أنّ هذه القضية تنطوي على رؤية نقديّة معيّنة في حسّ الانتخاب والاختيار، وحين يكون الاختيار لقاصّ ينتخب قصصاً له من مجموعات قصصيّة 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، فقصص صبري يوسف في جوهرها حكايات طالعة من صميم تجربة الذات السرديّة في زمن ومكان محدودين، لذا فهي تعوّل على توظيف الموروث الشعبيّ ولاسيّما الريفيّ منه في ذاكرة القصّ بوصفه إلهاماً حكائيّاً يعمّق قوّة حضور الحكاية، ويمنحها صلاحيّة فنيّة أصيلة لولوج عالم القصّ وتخصيب فضاءاته وتجلّياته وطبقاته على نحو شامل وعميق.

عتبة العنوان:

القصص المنتخبة هنا من أربع مجموعات قصصيّة هي (25) قصّة، وأربع من بين هذه القصص تحمل عنوانات المجموعات القصصية التي جرى اختيار القصص منها، وهي بحسب تسلسلها في قصص المختارات: ((احتراق حافّات الرّوح/ترتيلة الرَّحيل/العلّوكة والطبّكات/عناق روحي جامح))، ويمكن مقاربة فضاء العنونة القصصيّة على أساس التشكيل اللغويّ في سياق لسانيّ ـ سيميائيّ ينحو نحواً تركيبياً جُمَليّاً حكائيّاً، ولاسيّما أنّ العنوانات كلّها جاءت بصيغة تركيبيّة جُمَليّة تنوّعت على النحو الآتي:

الجملة العنوانيّة التعاطفيّة وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((اللّص والقطّة/الكرافيتة والقنّب/اللُّحية واللّحاف /الطُّفل والأفعى/العلّوكة والطبّكات/حيصة وسلال العنب))، إذ حاول القاصّ استثمار طاقة التوزاي والتعادل بين طرفي جملة العطف في متون القصص على مستوى الحضور والتمثيل والتدليل والتصوير، على الرغم من أنّ هذا التوازي والتعادل والتماثل الضمنيّ المحتمل في عتبة العنوان لا يفي بمتطلباته كاملة في المتن النصّيّ، لأنّ مجريات السرد القصصيّ لا توفّر هذه الفرصة إلّا على النحو الذي يتلاءم مع طبيعة التجربة وكيفيتها المضمونيّة، فمنها ما تقارب في الحضور والتأثير بين طرفي العطف، ومنها ما غلّب أحد الطرفين على الآخر، بما يجعل التجربة القصصيّة الحاكمَ الفيصلَ في ترتيب هيكل البناء القصصيّ.

الجملة العنوانيّة التضايفيّة وقد تمثّلت بعنوانات القصص: ((ترتيلة الرَّحيل/عذوبةُ القهقهات/فراخُ العصافير/رنين جرس المدرسة)) والجملة العنوانيّة الوصفيّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة/الذِّكرى السَّنويّة))، ولعلّ فكرة الإضافة في فعاليتها النحويّة الأساس هي فكرة تحويل المنكّر إلى معرّف، فتكون المفردة النكرة الخبريّة في العنوان قد انتقلت إلى حالة التعريف بالإضافة، وهي الوظيفة النحويّة المباشرة التي تنفتح على دلالات أخرى

حين يُستثمر هذا التركيب في عنوان قصصيّ يبتغي تمثيل متن قصصيّ لاحق بعد وضع العنونة، وهو ما حصل في عنوانات هذه القصص على نحو واضح تتلاءم فيها عتبة العنونة مع متن القصة.

الجملة العنوانيّة الحكائيّة وقد جاءت أغلب القصص هنا على توظيفها في ستراتيجيتها العنوانية وتمثّلت بالقصص: ((أمطري علينا شيئا يا سماء/حالات انفلاقيّة قُبيل الامتحان/مشاهد من الطُّفولة/وللزهور طقوسُهاً أيضاً/أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس/عمّتي تشتري عظامها من الله/حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء/غيمةٌ وارفة في مذاقِ العناقِ/الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجِّدار/السَّالسا، ابتهالات بهجة الجَّسد/إيقاعات الفلامنكو وتجلِّيات بهجة الرّوح))، وهي شبكة عنوانات تقوم على صيغ تشكيل لفظيّة طويلة نسبياً ذات طبيعة حكائيّة، أي أنّ فضاء الحكاية مرسوم على نحو ما في التشكيل اللغويّ/الدلاليّ للعنونة.

عتبة الإهداء:

تشكّل عتبة الإهداء وسيلة فنيّة وثقافيّة 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. 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 أمِّي المتلألئة في روحي)) وتنعطف ثانياً على هذا النحو ((وإلى روح والدي المبرعمة في قلبي))، وهما يلتحمان في صورة تشكيليّة واحدة تساوي بين الصفتين (المتلألئة/المبرعمة)، مثلما تساوي بين الموقعين الأثيرين للذات الساردة (في روحي/ في قلبي)، بما يحقّق وحدة موضوعيّة بين (إلى روح أمِّي) 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 (أمّي/أبي) لكنّها تحيط بها من حيث الصلة العاطفيّة الوجدانيّة، ونصّها: ((وإليكِ أيَّتها الصَّديقة المعرّشة في مروجِ الحنين)) إذ يتدرّج المعنى الإهدائيّ تدرّجاً عاطفيّاً من علامة النداء (إليكِ)، ثمّ المُنادى الموصوف (الصَّديقة)، ثمّ الصفة (المعرّشة)، ومن ثمّ شبه الجملة ذات الطبيعة الوصفيّة المُشبَعة بالإحساس والانتماء والحيويّة الدلاليّة (في مروجِ الحنين)، وبما يجعل من هذه الطبقة الإهدائيّة ملتحمة على نحو ما مع ضفاف الطبقة الأولى ضمن فضاء وجدانيّ واحد.

أما الطبقة الإهدائيّة الثالثة ((إلى الأحبّة الأهل والأصدقاء الأصدقاء!)) فهي طبقة عامّة تبدأ بالأقرب (الأحبّة الأهل)، ثمّ الأبعد قليلاً (والأصدقاء الأصدقاء!) الذين أشار القاص إلى ندرتهم وقلّة وجودهم بعلامة التعجّب (!)، التي قد تحيل في قراءة تأويليّة سلبيّة إلى انعدام وجودهم على نحو عام، لكنّ حضور الإهداء إليهم يعكس ندرتهم أكثر من استحالة وجودهم. وهكذا يتحوّل إهداء الكتاب القصصيّ في نموذجه العام إهداءً شاملاً مؤلّفاً من ثلاث طبقات على شكل ثلاث دوائر تحيط بالذات الساردة.

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

أمّا قصّة ((مشاهد من الطُّفولة)) فقد حملت إهداءً تقريريّاً مباشراً ومحدّداً (إلى أختي نظيرة يوسف)، وثمّة تلاؤم واضح بين عتبة العنوان وعتبة الإهداء، فالمَشاهِد المستعادة من الطفولة في القصّة لها علاقة أكيدة بالأخت نظيرة وهي بلا شكّ تقتسم هذه الطفولة مع شخص القاصّ، لذا فعتبة الإهداء هنا هي عتبة محبّة واحتفاء بالطفولة والأخوّة معاً.

في حين تأتي عتبة الإهداء في قصّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة)) موجّهة ((إلى ديريك العتيقة (مسقط رأسي) ..)) أولاً، و (وإلى الأحبّة الأهل والأصدقاء الأصدقاء.) وقد تكررت مرة ثانية بعد عتبة الإهداء الكبرى في كتاب القصص كلّه، وربّما تحيل عتبة تكرار الإهداء هنا على صدقيّة فرضيّة (الأحبّة الأهل)، والتشكيك في فرضيّة (الأصدقاء الأصدقاء) لأنّ التكرار هنا يفضي سيميائيّاً إلى إنتاج دلالة ضديّة توحي بانعدام وجود هذا النوع من الأصدقاء. وتأتي قصّة ((ترتيلةُ الرَّحيل)) مهداة (إلى روح أمّي الَّتي رحَلَتْ عالياً وأنا في أعماقِ غربتي)، وتنطوي عتبة الإهداء هنا على حساسيّة شعريّة تحقّق تعادليّة دلاليّة بين فعل الرحيل العالي للأم (رحَلَتْ عالياً)، وعمق الغربة الذي تعيشه الذات الساردة (وأنا في أعماقِ غربتي)، بما يجعل الإهداء صورة من صور الرحيل التي ترتفع في عنوان القصّة إلى درجة الغناء الدينيّ الصاعد نحو السماء، بمثابة دعاء يهوّن الرحيل العالي للأم والرحيل الأرضيّ للابن.

تعود عتبة الإهداء في قصّة ((أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس)) إلى الأسلوب التقريريّ السياقيّ المباشر حين يتوجّه (إلى الأخوين سليمان ونعيم يوسف)، على نحو يوحي بأنّ المُهدى إليهما شاهدان على أحداث القصّة وهي تنطوي على فعالية تذكّريّة تكون أقرب ضرورةً إلى مشاركة الأخوين داخل مكنز الذاكرة. ومن جديد تظهر العبارة الإهدائيّة (الأصدقاء الأصدقاء) في عتبة إهداء قصّة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) إذ يتوجّه الإهداء (إلى الصَّديق الفنّان التَّشكيلي كابي سارة والأصدقاء الأصدقاء)، وبما أنّ عتبة العنوان توجّه الحنين نحو تلاوين الأمكنة والأصدقاء فإنّ عتبة الإهداء التي شملت أولاً: (إلى الصَّديق الفنّان التَّشكيلي كابي) في تماهٍ 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 تلاحميّة مباشرة تجوهر العلاقة بين العتبتين.

قصّة ((فراخُ العصافير)) تحمل عتبة إهداء أوسع من حيث تشكيل صورة إهدائيّة تستثمر حضور الذاكرة لتتجوّل في أرجاء مختلفة، ونصّ الإهداء هو: ((إلى طفولتي، وأسرتي الَّتي كانت تعانقها سهول القمح أيام الحصاد!))، إذ يبدأ بـ (طفولتي) على نحو يتفاعل مع عتبة العنوان بقوّة (فراخُ العصافير) بوصفها صورة تحيل على فضاء الطفولة، ومن ثمّ الانتقال نحو (أسرتي) ضمن صورة خاصّة تحيل على المكان الريفيّ الزراعيّ المحتشد بالخير والعطاء (الَّتي 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 الثمريّة الحاضرة في عتبة العنوان (إلى كروم العنب)، في حين قدّمت قصّة ((الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجِّدار)) إهداءً سياقيّاً مباشراً هو: (إلى الأستاذ صموئيل قرياقس أبو ديما)، مثلما انطوت قصّة ((عناق روحي جامح)) على إهداء شبيه مباشر (إلى ماريّا)، لتحظى هذه العتبة بحضور واسع منذ العنوان الكليّ للمختارات نزولاً إلى عدد كبير من القصص، وقد تنوّعت صيغ الإهداء بحسب التجارب القصصيّة لكلّ قصّة منها.

عتبة الاستهلال:

تنتمي عتبة الاستهلال في النصوص الأدبيّة عموماً إلى ما يصطلح عليه بالعتبة الداخليّة التي يبدأ بها المتن النصيّ، مثلها مثل عتبة الخاتمة، وتنطوي هذه العتبة على أهمية بالغة في رسم ستراتيجيّة النص وتوجيه فضاءاته، وقد عبّر الكثير من الكتّاب 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 وتوجّهاته العامة من فهمه وتحسّسه لعتبة الاستهلال ودلالاتها المركّزة، وقد أولى صبري يوسف اهتماماً واضحاً بعتبة العنوان حين حشد لها طاقة تعبيريّة وتشكيليّة ظاهرة، أعطت لاستهلالات قصصه المختارة قوّة سرديّة أسهمت في تجلية ملامح أساسيّة من متونها.

ففي قصّة ((احتراق حافّات الرُّوح)) ينبري الراوي الذاتيّ ليسجّل حضوراً بارزاً منذ المطلع الاستهلاليّ على النحو الآتي: ((تمعَّنْتُ فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً، وأمَّا النِّساءُ فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنَّ لأنَّهنَّ تحوَّلنَ إلى كتلةٍ من الأنين.))(*)، إذ يسهم الفعل المضارع المسند إلى تاء الفاعل الذي بدأت به أحداث القصّة في إنشاء صورة حركيّة تبشّر بالكثير على مستوى الحدث السرديّ المحتمل، وقد بدت الجملة الاستهلاليّة وكأنّها قصّة قصيرة جداً لفرط كثافتها واشتمالها على عناصر سرد شبه مكتملة، فحضور الراوي الذاتيّ في حالة تمعّن تنطوي على انتباه شديد للمحيط، والشخصيات بطبقاتها الأربع (الأطفال/الشباب/الشيوخ/النساء)، وتقسيم الجهد السرديّ بطبيعته الدراميّة بين رؤية انتباهية شديدة الحساسية شملت الطبقات الثلاث الأولى (تمعَّنْتُ فيهم واحداً .. واحداً .. أطفالاً وشباباً وشيوخاً)، إذ كان الوضع السرديّ لها يسمح بذلك، ورؤية محجوبة تتعلّق بالطبقة الرابعة (أمّا النِّساءُ فما كنتُ أستطيعُ الإمعانَ فيهنَّ) بحكم انضوائها تحت سلطة سرديّة عاطفيّة مهيمنة (لأنَّهنَّ تحوَّلنَ إلى كتلةٍ من الأنين.)، وتعكس هذه الكتلة من الحنين فضاءً حدثياً سرديّاً مكتظّاً بالاحتمال التأويليّ.

التكثيف العالي للعتبة الاستهلاليّة أيضاً في قصّة ((أمطري علينا شيئاً يا سماء!)) تسهم في تحويل المشهد الاستهلاليّ إلى ما يشبه قصة قصيرة جداً: ((خرجَ من منـزله ممتعضاً من صدى الأخبار المسمومة .. تمتمَ مُتسائلاً: لماذا اندلعَتْ هناك كلّ تلكَ النِّيران المجنونة؟! .. قادته قدماه بعيداً عن ضجيجِ المدائن .. اشتعلَ في قلبه الحزن .. اِرتقى طريقاً ترابيّاً وأسرع في خطاه .. لمح فراشةً ملوَّنة بألوان الفرح، تركضُ خلفها فتاة في عمرِ الزُّهور..))، وفي قصّة ((رنين جرس المدرسة)) يتكشّف الاستهلال عن صورة من صور التوازي بين راهن الغربة وماضي الذكرى: ((العام الفائت كنت أرفعُ كأس المغتربين وأرقصُ مثلَ زوربا بينَ أحضانِ الأحبّة، واليوم تتراقصُ أمامي ساعات الوداع والعناقات الطَّويلة في المطارِ البعيد.))، أمّا في القصّة الموسومة بـ ((حالات إنفلاقيّة قُبَيْلَ الامتحان)) فإنّ عتبة الاستهلال تنفتح على آليّة الوصف الديكوريّ ((إستقبلتني الكتب المبعثرة على الرُّفوف المغبرّة. الغرفة الحزينة تلتمس الشَّمس ولكن النَّافذة البائسة تأبى عبور الدّفء إليها. تراكمَت اللَّوحات الفنّيّة في إحدى الزَّوايا وتناثرَ بعضها على الجّدران، وأوّل ما يخطر على بال الزَّائرين أنَّ أحد الفنّانين يعيش بينَ أحضان هذه الغرفة.))، وهو يفضي إلى رصد حساسيّة المكان السرديّ بانفتاح قابل لاستقبال حيوية الحدث القصصيّ، على نحو تتدخّل فيه مفردات الوصف الديكوريّ في جوهر الحدث.

قصّة ((اللصّ والقطّة)) تقدّم عتبة استهلال سرديّة حكائيّة تكتظّ بالحراك القصصيّ وتَعِدُ بمتن سرديّ مثير ((إستيقظتُ من نومي على صوت المنبّه. السَّاعة أشارت إلى الرَّابعة صباحاً. اِرتديتُ ملابسي بسرعة وألقيت نظرة سريعة على أولادي، اِقتربتُ من اِبنتي الصَّغيرة وقبَّلتها بحنان، ثمَّ غطّيتها وأمعنت النَّظر فيها.))، وتندرج قصّة ((مشاهد من الطّفولة)) في السياق نفسه من حيث اعتماد عتبة استهلال حكائيّة، تتوسّع في عرض شبكة من

الفعاليات الحدثيّة ذات الطبيعة السرديّة التقليديّة ((آنذاك كنت في الخامسة من عمري .. كم كنتُ أحبُّ الذِّهاب مع أمّي إلى السُّوق. وعندما كنتُ أذهبُ معها كانت تقولُ لي: امسكْ فستاني ولا تفلّته كي لا تضيع في زحمة السُّوق. في إحدى المرّات منعتني من الذِّهاب معها وقالت: اليوم لا يوجد أحد في البيت وعليكَ أنْ تبقى بجانب أختكَ الصَّغيرة وتنتبه عليها جيّداً وتهزّ سريرها عندما تبكي. وقبل أنْ تخرجَ أمّي من البيت وعدتني بأنّها ستجلب لي معها (كمشة) راحة وكمشة سكاكر من السُّوق شريطة أن أبقى عند أختي حتّى عودتها.))، وتحكي فاصلاً مباشراً وتقريريّاً 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 السرديّ للقصّة بما يناسب فضاء الاستهلال.

تؤدي عتبة الاستهلال في قصّة ((وللزهورِ طقوسُها أيضاً!)) وظيفة وصفيّة تصوّر عتبة استهلالها الموجزة بلاغة جوّ الفرح داخل لوحة الطبيعة ((قرعَتِ الطَّبيعة أجراسها . النَّرجسُ البرّي هبَّ يتنقلُ من زهرةٍ إلى أخرى. يوزّعُ بطاقات فرحٍ لإقامةِ حفلٍ اخضراريّ حول أبجدياتِ الحياة، تحضرُهُ الزُّهورُ البرّيّة والأهليّة كلّ مائة عام مرَّة واحدة!))، إذ تبرز الطاقة التشكيليّة في رسم الصورة وبناء اللوحة الاستهلاليّة السرديّة، في حين تأتي عتبة الاستهلال في قصّة ((استمراريّة القهقهات الصَّاخبة)) بالغة الكثافة والاحتشاد السرديّ وتعرض الجوهر الداخليّ لفضاء القصّة في اختزال ثريّ ومغنٍ ((منذ بداية الشِّتاء حتّى نهايته، تتراكمُ أكوامُ الطّينِ في الشَّارعِ المؤدّي إلى منـزلي. تستقبلني صباحات كانون القارسة. يتَسَرَّبُ البردُ إلى مسامات جلدي وأنا في طريقي إلى الدَّوام. أرجّبُ بساعي البريد . أترقَّبُ مِرْسالاً من خلف البحار . أقلِّبُ عشرات الرَّسائل. أناجي قلبي: لا بأس غداً سألتهم كلماته، ويأتي الغد وكانون لا يرحمُ الأجساد النَّحيلة!)). وتتعالى المناجاة الذاتية في قصّة ((ترتيلةُ الرَّحيل)) لتكون عتبة الاستهلال فيها أشبه بقصيدة صوفيّة تتوغل في أعماق الطبيعة ((تتراقصُ الفراشاتُ في رحاب قصصي، تزدهي مثل الزُّهورِ البرّيّة، هل لأنّها رمزُ الجَّمال والتَّحليق أم رمزُ الانبهار في توهُّجاتِ النُّورِ؟ لستُ أدري ولا أريدُ أن أدري، وكلُّ ما أدريه هو أنَّني عندما أتمعّنُ في خفّةِ الفراشة، أنظرُ إلى حفيف جناحيها المبرعمَينِ بنكهةِ الكرومِ، أشعرُ أنَّ نصوصي باهتة أمام تلاوينها الزَّاهية! ما كنتُ أظنُّ يوماً أنّي سأمسُك فرشاةً وأرسمُ فراشةً تحطُّ على خدِّ وردة أو على موجةِ البحرِ، فجأةً وجدتُني أتعانقُ مع ألوانِ الحياة، فَرَشْتُ ألواني كي أستريحَ بين عوالم طفولتي المتلألئة بين حقول القمح، سارحاً في براري الرُّوحِ، أركضُ خلفَ الفراشاتِ والعصافير.))، يتحوّل الراوي الذاتيّ فيها إلى حكواتيّ متماهٍ مع حكاياته، وشاعر منغمس في روح شعره، ورسّام يتغنّى بخطوطه وألوانه وكتله، فهذه العتبة الاستهلاليّة قطعة صافية من التوحّد بين الكاتب والمكتوب في سياق رؤية تعبيريّة وتشكيليّة مزدحمة بالعاطفة، ومحتفلة بالوجود، لا تألو جهداً في تلخيص الرؤية الوجدانيّة العميقة وتقطيرها في بنية سرديّة متمركزة حول ذاتها، ومكتفية بذاتها، بطريقة بنيويّة بالغة التدليل والتصوير.

في القصّة الموسومة بـ ((الذِّكرى السَّنويّة)) تأتي عتبة الاستهلال لتطلق على لسان الراوي الذاتيّ مشكلة نفسيّة عالقة في ذاكرة الشخصيّة، تتردّد بغموض محيّر في أرجاء حياته ولا يخفّف منها المحيط الوجدانيّ الواسع من الأصدقاء والطلبة ((منذ سنواتٍ خَلَتْ، كنتُ غائصاً بالهموم، وما أزال. الأصدقاء والصَّديقات من حولي يخفّفون من لظى الأوجاع والهموم، طالباتي وطلَّابي أنفاسٌ جديدة، يخلخلون روتين حياتي، شيء ما كان يخنقني، حتّى الآن لا أعرف مصدره، ربّما أعيش عمري كلَّه ولا أعرف هذا الشَّيء الّذي أحسُّ وكأنّه يخنقني. لا يهمُّني أنْ أعرفه أوْ لا أعرفه، ولا أُتْعِبُ نفسي بهكذا أشياء متعبة أصلاً))، فتسهم الرؤية القصصيّة الاستهلاليّة في

عرض الأزمة على شكل افتراض سرديّ تتضمن وعداً بالوصول إلى حلّ للغز السرديّ في قابل المتن القصصيّ، بحيث تؤدي عتبة الاستهلال دوراً رياضيّاً في الأخذ بيد المتلقّي نحو التفاعل مع أحداث القصّة، والدخول الحيّ في طبقات تجربتها بما يجعل القارئ جزءاً من الحراك السرديّ فيها. وفي قصّة ((الكرافيتة والقنّب)) يعرض الراوي الذاتيّ 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 (يكزلَ*/يجدلَ) لغنمته حبلاً لا يضاهيه حبلاً آخر .. والمعروف أنَّ والدي لا تخلو جيوبه من الخِرَق الصَّغيرة والقنَّبات والخيوط الملوَّنة، إلَّا أنّه كان قد ملَّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنَّبات، فما وجد نفسه إلَّا وهو يفتح خزانتي التُّوتياء العاجَّة بالكرافيتات من كلِّ الأشكال والألوان، فلم يتردَّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوَّنة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات))، إذ تحضر الكرافيتة مع القنّب في جوهر القصّ مثلما تحضر شخصيّة الأب والابن الراوي على نحو تفاعليّ مُنتِج، تشتمل العتبة الاستهلاليّة فيه على مساحة عرض سرديّ صالحة لبدء مشروع القصّ.

تحتشد عتبة استهلال قصّة ((أنا والرَّاعي ومهارتي بِبَيعِ العدس)) بشبكة من أنواع النباتات البريّة المعروفة في الريف السوريّ، لتكتسب العتبة حضوراً مكانيّاً يحيل فوراً في صوغ فضائه الحكائيّ السرديّ على المرجعيّة المكانيّة ((كانت شمس حزيران تحرق جلودنا ونحن نحصد باقات العدس، لا نستطيع أن نحصده لشدّة تشابكه مع الخرنوب والسَّيِّل والكاروش والقُنْجرّة والزِّيوان والبَرْبُور والشُّوقلّة والشَّوك والبلّق العين والعُقَّيدة والخطميّة والقَلْق والحِمْحِم*. بصعوبة كنّا نميّز شيقان العدس من تلافيف الأشواك والأعشاب البرّيّة الَّتي كانت تخنق العدس، فما كنّا نستطيع أن نحصده بلا هذه الأشواك والأعشاب!))، بينما تذهب عتبة استهلال قصّة ((عذوبةُ القهقهات)) ومنذ إخبارها العنوانيّ المتضايف نحو بناء علاقة تواصل حميم بين الراوي القصصيّ والمتلقّي، فيتوجّه خطاب الراوي الذاتيّ في القصّة مباشرة إلى القارئة أو القارئ المفترض كي يحمل تأكيده على قيمة إنسانيّة معيّنة ((أؤكِّدُ لكِ يا عزيزتي القارئة ويا عزيزي القارئ، أنَّ الضّحكَ والمرحَ والفكاهةَ والكوميديا، كلّ هذه الحالات تطيلُ العمرَ وتشفي الإنسان من الكثير من الأمراض، لهذا تروننني أحلِّقُ في عوالمِ خَلْقِ الفكاهة والنّكتة والمرح والكوميديا، إضافةً إلى جدّيتي في الحياة، لكنَّني أميلُ جدّاً إلى عوالمِ الفرحِ والفكاهةِ والحياةِ العفويّة الَّتي تخلخلُ قليلاً أو كثيراً من أحزاني الَّتي ترهقُ كاهلَ الجِّبال!..)).

القصّة التي تحمل عنوان ((اللُّحية واللّحاف)) تسعى في عتبة استهلالها إلى تقديم (بورتريه) لشخصيّة القصّة، إذ يسلّط الراوي كاميرا شديدة الحساسيّة لتصوير الشخصيّة في طبقتها الخارجيّة والداخليّة على نحو متكامل ((كان جلبابه حالكاً كاللَّيل الخالي من النُّجوم. ينام قلقاً وينهض حائراً فيما يحيطه من نوازع وصراعات دفينة. تراوده أحياناً كثيرة أحلاماً جوفاء ومطامع دنيوية باهتة الألوان . وأينما تصادفه تراه لابساً جلبابه الحالك. صلواته المكثَّفة بالطَّلبات أوشكت أن تغيظ الله. يخامره أحياناً مشاعر الشّكوك بوجود الله، لكنَّه ينحّي هذه المشاعر جانباً، ولكن سرعان ما تبقى معلَّقة بين أثناء اللَّاشعور.))، فلا يكتفي الراصد التصويريّ السرديّ بالوصف المجرّد بل يعزّز الوصف بممكنات سرديّة تحيل على دلالات أوسع وأعمق من مجرد التقاط صورة الشكل.

في قصّة ((عمّتي تشتري عظامها من الله)) وهي تنطوي على عتبة عنونة سرديّة مكتملة الصورة يعرض الراوي الذاتيّ لقطة تمثّل حضوره بوصفه شخصيّة أساسيّة، ثم شخصيّة القسّ أفريم، فضلاً عن شخصيّة العمة التي تتوسّط الشخصيتين في الحوار، وهي تتعلّق بالعبارة العنوانيّة المجازيّة ذات الطبيعة السيميائيّة ((فيما كنتُ

عائداً من دوامي، التقيت مع القسّ أفريم، سلّمت عليه باحترام، ولاحظت ابتسامة عريضة مرسومة على محيّاه، وبعد دردشة سريعة قال لي بالحقيقة أريد أن أتحدَّث معك بموضوع حسّاس يخصّ عمَّتكَ بيكَي، فقلت له تفضَّل أبونا، أنا تحت تصرفّكَ))، فاللقطة الاستهلاليّة تضع فرضيّة قابلة لوضع شبكة من الاحتمالات للبرهنة عليها من طرف المتلقّي، تحرّضه على التوغّل في أكثر من احتمال قرائيّ كي يفتح شهوة التأويل على ما يتاح من أفكار وقيم.

تحتفل عتبة استهلال قصّة ((حنين إلى تلاوين الأمكنة والأصدقاء)) بقدرٍ عالٍ من الحسّ الشعريّ الذي يحوّل فضاء القصّ الاستهلاليّ 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 حبقَ الألوان المنبعثة من شجرةٍ مفتوحة على فضاء الرُّوح، فضاءات مجبولة برحيق الحنان تشمخُ أمامي كلّ صباح، بيوتٌ طينيّة متلاصقة كشهقةِ اندهاشٍ على وجه الطُّفولة، لماذا حلمي ململمٌ حول وردة المساء، ألواني متطايرة من وجع الجِّبال، ألقٌ يسطع من بساتين المحبَّة، روحٌ تسمو نحو خصوبة الارتقاء، تفرش أحلام اليقظة حميميات منعشة بين غابات اللَّوز والتِّين وكروم المالكيَّة/ ديريك المكتنـزة في ذاكرتي منذ أن عبرت أوجاع المسافات على أجنحة الرِّيح وأمواج البحار، ملتقطاً من زرقة السَّماء لوناً يتصالب مع بهجة الرُّوح، ومن منعطفات الجِّبال والوديان رذاذات مزنّرة بالسَّنابل، مستمدّاً زهوة الألوان من الزُّهور والعشب البرّي لأكحّل وجنة لوحاتي على أنغام فيروز وهي تغنّي "راجعين يا هوى"))، ويأتي توظيف أغنية فيروز في سياق شعرنة التعبير وضخّه بأكبر قدرٍ من كثافة العاطفة وتجلّيات الوجدان. ويستدعي الراوي الذاتيّ في قصّة ((فراخُ العصافير)) ذكرياته ليرسمها بريشة فنّان داخل عتبة استهلال لا تخلو من شعريّة تتناسب وطبيعة المشهد السرديّ الاستهلاليّ ((أحنُّ إلى أيَّامِ الحصاد. كنتُ أتوه بكلِّ شغفٍ بينَ متاهاتِ الحقول، ألملم النَّباتات الملوّنة بأبهى أنواع الزُّهورِ، تتراقصُ أمامي صوراً ومشاهدَ مسربلة بين طيّاتِ الغمام. عندما كنتُ طفلاً، كنتُ أعبرُ البراري الفسيحة، أركضُ خلفَ الفراشات والجَّراد الأخضر. أهربُ من لملمةِ باقات الحنطة. كانت أمّي تقول لأسرتي دعوه يفرحُ معَ عوالمِ الفراشات والعصافير.))، والشيء نفسه ينطبق على استهلال قصّة ((غيمةٌ وارفة في مذاقِ العناقِ)) حين يفتح مجال التعبير القصصيّ على فضاء لغويّ شعريّ، حين يتوجّه الراوي الذاتيّ في عتبة استهلال القصّة نحو المُخاطَبَة الأنثى بخطاب يسير على سكّة الشعر مثلما يسير على سكّة السرد ((تتلألئينَ في أعماقي كأنَّكِ خرجْتِ توّاً من لجينِ البحرِ، تحلِّقينَ عالياً شوقاً إلى تواشيحِ اللَّونِ وخبايا الحرفِ ثمَّ تحطّينَ فوقَ بهاءِ المروجِ. صوتُ ترانيمِ صبايا حيّكِ القديم يتناهى إلى مسمعيكِ، فتتذكَّرينَ نفْسَكِ الهائمة أثناءَ ترنيمِ الأغاني. شوقٌ عميق ينتابُكِ إلى تلكَ الأيام. تهزّينَ رأسكِ نحوَ اليمينِ واليسار ثمَّ تهمسينَ لذاتِكِ، تمرُّ الأيامُ سريعةً كأنّها على سباقٍ معَ زخَّاتِ مطرٍ، يهطلُ في نهرٍ سريع الجَّريان، عجلةُ الزَّمنِ لا ترحم))، إذ يتوجّه الخطاب الوصفيّ الاستعاديّ نحو تشكيل صورة سرديّة نوعيّة للمخاطبة على هذا الشكل الشعريّ، في سياق جُمَلٍ سرد ـ شعريّة منتخَبة بعناية.

عتبة الاستهلال في قصّة ((حيصة وسلال العنب)) تُنتِجُ قصّة قصيرة جداً كاملة الشكل والملامح والتفاصيل ((كان لنا أيام زمان، حمارة تعرج قليلاً، اشتراها والدي بعشر ليرات سوريّة من أحد الفلّاحين الوافدين من القرى المجاورة لديريك، فيما كان والدي يتفاوض على سعرها مع صاحبها، نظر إليها وإذ (بصمّكتها) حافرها الأيسر طويل إلى حدٍّ ما، لهذا حسم صاحبها لنا من قيمتها، كانت تعرج لأنَّ حافرها ما كان يساعدها على الارتكاز على الأرض بشكل جيّد، هزَّ والدي رأسه متمتماً، عندها مشكلة في "صمّكتها" لكنّي سأحلُّ هذه المشكلة، أفضل

من أن أشتري حمارة بعشرين ليرة.))، فهي تغوص في تجربة حيّة من تجارب استعارة الموروث الشعبيّ الريفيّ لتمثيل سرديّ يتحلّق في عتبة استهلال القصّة، ويحفّز رغبة القراءة على مزيد من التواصل في طبقات المتن القصصيّ من أجل متعة قرائيّة أوسع وأشمل.

يسعى القاص سعياً حثيثاً في عتبة استهلال قصّته الموسومة بـ ((الذَّبذبات المتوغِّلة عبر الجِّدار)) نحو إحاطة الحدث القصصيّ بأكبر قدر ممكن من بلورة المشهد، في السبيل على جعل عتبة الاستهلال مظلّة سرديّة توفّر لقارئها مساحة من تلقّي الفضاء السرديّ في أوج حرارته وتدفّقه، فالمشهد الاستهلاليّ للقصّة مشهد مُسيّر من طرف الراوي كلّيّ العلم بطريقة مهندَسة على وفق تشكيل متكامل ((استقبلته الجّدران الأربعة. تمزّقَت أجنحة روحه ورضوض زرقاء ارتسمَت على سهولِ قلبه. لا يصدِّق نفسه أنّه يعيش في واقع. تحوَّل الواقع إلى كابوس مفزع. ودّع نسيم الحرّيّة إلى أجلٍ مفتوح. ودَّع ربيع الشَّباب والحبّ والأبوّة. وأفكاره هل ودَّعها؟ زمّ شفتيه، متمتماً . أفكار، رؤى، وجهة نظر . تساءل: ما هو مصير والدته ووالده، هل ستتحمّل زوجته هذه الصَّدمة أم أنَّها ستعتاد على حياتها الجّديدة مع الزَّمن . وابنته الصَّغيرة! هل سيتحمّل أن يبقى هنا بعيداً عنها، لا يداعب شعرها ولا يقصُّ لها أقاصيص شيّقة قبل أن تنام؟! . اِجتاحت غربة حارقة كيانه الأخضر، وحرقَت الظُّلمة الظَّالمة ما تبقَّى من قلبه المدمى .. أنينٌ متواصل اِمتزج بشهيقه وزفيره، واِرتشفت مقلتيه كآبة سرمديّة.))، فثّمة حراك سرديّ وصفيّ مركّز يحيط بالحادثة القصصيّة ويفتح أفقها على قابل تطوراتها وتجلّياتها في المتن السرديّ للقصة.

تحتشد عتبة الاستهلال في قصّة ((الطُّفل والأفعى)) بطاقة سرد كثيفة فيما يتعلّق باستحضار عدد كبير من الشخصيّات في مساحة سرديّة ضيّقة ((كان عماد يسير في أزقَّةِ المدينة على غير هدى، وجد مشهداً غريباً . مجموعة من النّسوة يولولن وبعضهنَّ يضحكنَ . بعض الرّجال 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! .. هازَّاً رأسه يمنة ويسرة.))، على نحو يجعل الراوي كلّيّ العلم وهو يروي الحدث ويصف المكان ويصوّر الشخصيّات داخلاً في صلب التجربة السرديّة 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 ملتئم يحقّق قيمة العتبة.

في حين يتقدّم الراوي الذاتيّ مرّة أخرى ليعلن عن حضوره السيرذاتيّ البارز في عتبة استهلال قصّة ((العلّوكة والطبّكات))، حين يأتي على ذكر (السليقة) وهي طبخ حبوب القمح كي تكون صالحة فيما بعد لتحويلها إلى (برغل) أو (جريش كُبّة)، معلناً عن علاقته المصيريّة بها إيحاءً بلذّتها وطيب مذاقها ((كانت للسليقة فوائد كثيرة، منها القدرة على كتابة القصص لمن أكل منها كثيراً أيَّام كان طفلاً، اسألوني، فالكثير من تحليقاتي الشِّعريّة والقصصيّة مستمدّة من لذائذ دستِ السَّليقة، فلا أتذكّر دستاً من السَّليقة فَلِتَ منّي، 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.

القصّة المعنونة بـ ((السَّالسا، ابتهالات بهجة الجَّسد)) تشتغل في عتبة استهلالها على قضيّة حضاريّة لا ينفكّ الأديب الشرقيّ يحرّض خياله على مقاربتها، ألا وهي قضية إشكاليّة الشرق والغرب، الشرق المتخلّف والغرب المتحضّر، إنّها قضيّة تلحّ على عقل المبدع الشرقيّ وتدفعه دائماً نحو استعادتها في شكل حزين، ولاسيّما لأولئك المغتربين الذين يعيشون في إشكاليّة مريرة بين الحالين، فتقدّم القصّة هنا استهلالاً يحكي هذه الإشكاليّة

ويعبّر عن هذه المأساة الذاتيّة التي يرويها الراوي الذاتيّ بإحساس عاطفيّ مزدوج ((أشرقتِ الشَّمسُ بهاءها على صباحي المعبّق بالحنين، الجُوُّ في أوائل الرّبيع، البلابل تغرّدُ لتفتُّح الأزاهير، لبست الطَّبيعة أبهى حُلَلِها، تساؤلات لا حصر لها ترادوني، وتوقَّفْتُ مليَّاً عند متفرّعات من ثقافة الشَّرق الأنينيّة، الجَّانحة نحو ميادين الحروب، ثقافة مهزومة، تحمل بين طيّاتها الكثير من صراعات مدبّقة بالفجاجة والعقم، ومشرئبّة بالكثير الكثير من الجّفاء والوباء، خاصّةً عندما تنغشُ هذه الثّقافات وتغوص عميقاً في حروبٍ لها أوّل وليس لها آخر، تؤدّي بالبلاد إلى أقاصي الجّحيم فوق رؤوس العباد. حاولتُ أن أنحّي أكداساً مكدّسة من أحزان الشّرق الّتي كانت وما تزال تلاحقني وأنا في أعماق غربتي، لكنّي لم أفلح!))، وربّما تأتي عتبة استهلال قصّة ((إيقاعات الفلامنكو وتجلّيات بهجة الرّوح)) كي تعرض صورة من صور الفضاء الغربيّ القائم على الحريّة والرحابة والسلام الروحيّ والفنيّ والجماليّ، في إشارة إلى افتقار المجتمع الشرقيّ لمثل هذا الحلم في الحياة أو الحياة في الحلم ((هدوءٌ تام خيّم على أجواء المدينة، شغفٌ عميق كان يدفعني لحضور حفلة عرض رقص فلامنكو، يدهشني الإيقاع السَّاحر لهذا الرّقص، وجّهتُ أنظاري إلى أعماق المدينة حيث صالة العرض تنتظرُ الحضور، رذاذات من المطر النَّاعم بدأ يتساقط، لم افتح مظلَّتي، لأنّي أشعر بغبطة عندما أستقبل رذاذات المطر النَّاعم، تتساقط فوق رأسي وتبلّل شوقي إلى مشاهدة عرض رائع لراقصة الفلامنكو البديعة كبرئيلة غوتارة. وفيما كنت سارحاً بمشاهدة العرض، استوقفتني شابّة سويديّة جميلة، تسألني فيما إذا أعرف صالة العرض الَّتي تقدّم راقصة الفلامنكو عرضها اللَّيلة، مع أنَّ العنوان كان مدرجاً في أفيش العرض!))، فآليّتا الوصف والسرد بقيمهما التعبيريّة والتشكيليّة والتصويريّة والسيميائيّة إنّما تعبّران عن فضاء سرديّ يلخّص على نحو ما الحدث القصصيّ.

تحتشد قصّة ((عناق روحيّ جامح)) منذ عتبة عنوانها بنوع من التوقّد السرديّ الواعد بحراك قصصيّ غير عادي، 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 المُشبَع بالثورة والتمرّد والانطلاق، على النحو الذي تهبط عتبة العنوان فيه على عتبة استهلال سرديّة مُشبعة بروح الحكي، ينبري فيها الراوي الذاتيّ في حركيّة سرد ذاتيّ مونولوجيّ مكثّف ((لا أتذكَّرُ نفسي إلا وأنا مقمَّط بغربةٍ وأحزانٍ تخلخلُ كاهل الجِّبال، ومع هذا أجدني عابراً مروج الحياة بأملٍ وشغفٍ كبيرَين، غير مبالٍ بأنينِ الحياة. خيَّم الظَّلام على ستوكهولم، توجَّهتُ نحوَ قطارِ الأنفاق، ينتظرني مكتبٌ صغير في حانوتي الّذي اِتّخذتُ منه مقرَّاً لإقامتي بعد العمل، وقبل أنْ أصلَ إلى مركز المدينة، خطرَ على بالي أنْ آخذُ كأساً من البيرة، دلفتُ إلى بارٍ في قلب ستوكهولم، وحقيقة الأمر أنَّني لستُ معتاداً على اِرتيادِ البارات، لكنّي أحببتُ أنْ أكسرَ الرُّوتين اليومي، وأسمعَ إلى موسيقى وأشرب قليلاً من البيرة، لعلّي أخفّف قليلاً أو كثيراً من جراحِ وطعنات بعضِ غدّاري هذا الزَّمان، كأنّهم ترعرعوا بين أنيابِ الوحوش الضَّارية واِنحدروا من فصيلة 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، إنّه من دون أدنى شكّ من أولئك القصّاصين الذين يجتهدون في رواية حياتهم بدلالة الواقع أكثر من دلالة المتخيّل، بما يجعل من قصصه نوعاً من السرد السيرذاتي ينتمي إلى ما اصطلحنا عليه بـ ((القصّة السيرذاتيّة))، وهي على الصعيد الاصطلاحيّ ((سرد استعاديّ فنيّ ينهض به راوٍ سيرذاتيّ، يفيد من التقانات الفنية للقصة القصيرة بأشكالها وآليّاتها 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 وتفاصيل 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 لقاصّ هي ليست في الواقع سوى سيرة ذاتية، شاء القاصّ لأسباب متنوعة نقلها إلى ميدان فنيّ يبدو غير سيريّ متقصّداً 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 السيرذاتية. هذا فضلا على الكثير من البيانات النصّية ((تاريخية، مكانية، شخصية)) داخل القصّة/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 والقاصّ.))(**)، إذ تتلاءم هذه الرؤية الاصطلاحيّة كثيراً مع التجربة القصصيّة للقاصّ صبري يوسف.

تجلّيات الموروث الشعبيّ والذاكرة السيرذاتيّة:

تحيل قصص صبري يوسف المختارة في سياق مركزيّ من سياقاتها على فعاليّة الموروث الشعبيّ بزخم سرديّ حكائيّ شاسع وعميق ومتعدّد، ضمن ذاكرة ذات حساسيّة 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 الذاتيّة 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 الطلياني، لكنّها تحوّلت إلى لفظة شعبيّة واسعة الاستخدام في اللهجة العامة الشاميّة في كلّ بلاد الشام، وهي عنوان للأناقة وانتماء الزيّ إلى المرجعيّة الغربيّة في المنظور الشعبيّ العام في هذه المنطقة، فتبدأ القصّة بحياكة خيوطها السرديّة داخل فضاء شعبيّ مشحون بمفرداته الشعبيّة الميراثيّة على نحو كثيف:

كان والدي محتاراً بإحدى مشاكله المرتبطة بغنمته، حيث بذل قصارى جهده لمعالجة أمورها، كان بحاجة ماسّة في ذلك اليوم أن (يكزلَ*/يجدلَ) لغنمته حبلاً لا يضاهيه حبلاً آخر .. والمعروف أنَّ والدي لا تخلو جيوبه من الخِرَق الصَّغيرة والقنَّبات والخيوط الملوَّنة، إلَّا أنّه كان قد ملَّ تماماً من هكذا أصناف من الخيوط والقنَّبات، فما وجد نفسه إلَّا وهو يفتح خزانتي التُّوتياء العاجَّة بالكرافيتات من كلِّ الأشكال والألوان، فلم يتردَّد ثانية واحدة من اختيار كرافيتة ملوَّنة بألوان تأخذ العقل، فتناول هذه الكرافيتة من بين أكوام الكرافيتات.

فلجوء شخصيّة الأب نحو هذا الحلّ لمشكلة حبل غنمته ينطوي على مفارقة حضاريّة غير مباشرة، تهبط بمستوى هذه المفردة (الكرافيتة) إلى مستوىً لا تحسد عليه، إذ إنّ تفكير الأب كان منحصراً في إيجاد حلّ بصرف النظر عن الوسيلة، فحين وجد الحلّ فيها لم يتوانَ مباشرة عن التقاطها والبدء بالعمل الذي يساعده على حلّ المشكلة، ولاسيّما أنّه وجد لدى ابنه الكثير منها مقتنعاً أن لا مشكلة في استخدام واحدة منها لهذا الغرض، ولا شكّ في أنّ المفارقة الحضاريّة تكمن في موقف الأب من سهولة الجمع بين (الكرافيتة والحبل)، وقد أشارت العنونة القصصيّة إلى حساسيّة هذا التشكيل التعاطفيّ بين طرفي العنوان (الكرافيتة والقنّب)، تعبيراً عن طبيعة المفارقة الحاصلة

أساساً من نقطة الشروع السرديّة الأولى في القصّة، ومن ثمّ تتجلّى على نطاق واسع في طبقات المتن القصصيّ الأخرى.

ما تلبث شخصية الراوي الذاتيّ أن تكشف عن نفسها في حضورها السيرذاتيّ الصريح، حين يحضر اسم شخصيّة الراوي (صبري) وهو يتطابق مع اسم المؤلّف الظاهر على سطح الغلاف الخارجيّ للمجموعة القصصيّة (صبري يوسف)، بوصفه ميثاقاً سيرذاتيّاً أصيلاً يحيل على سيرذاتيّة الواقعة القصصيّة في مرجعيتها الحكائيّة:

هامساً لنفسه:

كيف سيعرف صبري أنَّ هناك كرافيتة ناقصة أمام هذا (اللّود*) من الكرافيتات؟ .. أمسك الكرافيتة من نهاياتها، وبدأ يمطِّيها بطريقةٍ، بحيث لا تنقطع كي يعرف مدى مرونتها وقوَّتها، ثمَّ خرجَ إلى ذلك البلكون الفسيح. جلس على دوشكايته* الصَّغيرة وأخرج من جيوبه خيوطه وبدأ يكزلُ قنّبه ليصنع منه حبلاً لغنمته على مزاجه، واضعاً في الاعتبار إنَّه سيتمكَّنُ من إنجاز مشروعه قبل أن آتي من دوامي، إلَّا أنَّه لم يضع في الاعتبار، أنَّ لديّ حصة فراغ وسآتي مبكّراً في ذلكَ اليوم.

فشخصيّة الأب تأتي في مونولوجها الداخليّ على ذكر اسم شخصية الابن (صبري)، وتحضر في سياق ذلك مفردات ذات مرجعيّة موروث ـ شعبيّة مثل مفردة (اللّود)، إذ يصفها القاص في هامش القصّة على الشكل الآتي: ((*اللّوْد: الكومة الكبيرة، والفلاحون الآزخيون كانوا يقولون لَوْد تبن، أي كومة كبيرة من التّبن .. إلخ))، مثلما يفسّر مفردة (دوشكايته) الشعبيّة بـ ((*دوشكاية: فراش صغير يصنع باليد، تصغير دوشك، والدُّوشك، يعني: فراش.))، ويشرح معنى الفعل المضارع العامّيّ الشعبيّ (يكزل) بالصورة الآتية: ((*يَكْزِلُ: كلمة عامّية تعني يجدلُ.))، بما يحيل على حضور كثافة ميراث شعبيّة تعمّقُ في الحكاية حساسيّة هذا التشكيل، وتوجّه خيوط السرد القصصيّة باتجاه تمثيلها وإدخالها في جوهر الحكاية، وهي تتشكّل هنا بوصفها حلقة أساسيّة من حلقات تمثيل الرؤية السرديّة وتشكيل نموذجها الكيانيّ.

تتسلّم شخصيّة الابن (صبري) مقاليد السرد والتحكّم بمساراته على نحو يستجيب لقوانين اللعبة السرديّة في القصّة، إذ تظهر هذه الشخصيّة في سياق الاستمرار باللعبة السرديّة التي ابتكرتها شخصيّة الأب ضمن حاجة خاصّة تستهدف إيجاد حلّ لمشكلة غنمته، فتستهوي اللعبة شخصيّة (صبري) كي يحرّك حيوات السرد القصصيّ باتجاه تطوير الحبكة على أساس الصراع الخفيّ بين طرفي الحكاية، الأب وهو يسعى إلى إخفاء فعلته في استخدام (الكرافيتة) المأخوذة من مخزن كرافيتات ابنه المملوء بها، والابن (صبري) السائر باتجاه دفع عجلة السرد نحو الكشف عن المستور في سياق تمثيل سرديّ لآليّة اللعبة، فيتحوّل إلى راصد تصويريّ يصوّر حركته السرديّة بمعيّة المشهد الذي تتحرّك فيه شخصيّة الأب داخل لعبة الخفاء:

عبرتُ ساحة الدَّار، وعندما شاهدني والدي لملم مباشرةً نهايات خيوط قنَّبه ووضعها تحت إبطه ليخفي ما تبقّى من الكرافيتة .. وكانت بدايات الخيوط مربوطة في إبهام قدمه اليمنى.. وكان حبله مكزولاً بشكلٍ أنيق لافت للانتباه، وفعلاً جذبني حبله بألوانه الجَّميلة، فقلت له بابا أشْ حبلك حلو! .. فضحكَ وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.

بدأ مشهد المراقبة باستخدام كاميرا سرديّة تصوّر العلاقة التجاذبيّة التفاعليّة بين الابن الراوي والأب داخل فضاء لعبة الخفاء والتجلّي، وينقل الحوار باللهجة العامّيّة توكيداً لقوّة الحضور الميراث شعبيّ في الفضاء

القصصيّ ((فقلت له بابا أشْ حبلك حلو! فضحكَ وقال: هذا الحبل الحلو هو خصوصي لغنمتي.))، غير أنّ الراوي الابن يشعر بأنّ ثمّة أمراً غير طبيعيّ في قصّة الحبل بألوانه الجميلة التي تذكّره بالكرافيتة على نحو ما:

عندما أمعنت بألوانه الجَّميلة، شعرتُ أنَّ حبلاً جميلاً كهذا يليق أن يكون في أعناق غير الغنم، فقلتُ لوالدي من أين لكَ هذه الألوان الجَّميلة يا بابا؟ اِبتسم وهو يضحكُ بطريقة هادئة وبثقة عالية، محاولاً أنْ يشتِّتَ الموضوع وقال لي بدعابة أبويّة: روح طلّع في المطبخ، أمُّك قد عملَت لكَ أكلاً طيّباً. فقلت له: لستُ جائعاً الآن يا بابا. لاحظتُ أنّه توقَّف عن الكَزْل، فقلت له لماذا لا تتابع كَزل الحبل؟ فقال: أريد أن أرتاح قليلاً. ولفتَ انتباهي أنَّ نهايات الحبل غير المجدول ململمة تحت إبطهِ، فقلتُ له لماذا لا ترتاح قليلاً، هل سيهرب الحبل، ولماذا حشرتَ نهايات حبلكَ تحت إبطك؟ فقال بطريقته السَّاخرة، وإذا هرب شو بدّي أعمل!

ترصد كاميرا الراوي أفعال الأب وحركاته بدقّة وتصوّر دقائق الحوار وتوصيفاته على النحو الذي يقود إلى الكشف عن بؤرة الحبكة السرديّة، ويسلّط الراوي في ذلك ضغطاً قويّاً على فضاء شخصية الأب من أجل بلوغ مرحلة كشف المخفي، وثمّة نوع من الصراع السرديّ الدراميّ في ظلال التشكيل الحواريّ القائم على الشدّ والجذب بين طرفي الحوار، وتحضر اللهجة الشعبيّة بقوّة تعبيراً عن مضاعفة الحسّ الشعبيّ في أجواء القصّ، فضلاً عن قيام كاميرا السرد التي يتحكّم بها الراوي الذاتيّ 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 الذاتيّ (صبري) لعبة الأب في استخدام كرافيتته 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 أحسَسْتهُ أنَّني أعطيته الأمان وتركته وشأنه، فما وجدتُه بعدَ لحظات، إلَّا وهو يبدأ بسرعة بكَزْل حبله، فتراخى إبطه وسقطت نهايات القنَّب على جانبه، فبدَتْ كرافيتتي الحمراء والبيضاء والخضراء الرَّفيعة، تتوارى سريعاً داخل الحبل المجدول، آنذاك عرفتُ أنّه انقضَّ 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 ووضعها تحت إبطه مرّةً أخرى .. ووجدته هذه المرّة مرتبكاً قليلاً.. وبادرني بسؤاله هل أكلتَ؟ فقلت له لا، سأنتظر حتّى تنتهي وسنأكل سويةً. فقال لي أنا أكلت، بإمكانك أن تأكل وحدكَ.

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

مع يقيني أنَّ والدي ما كان قد أكل بعد. وبعد حوار قصير بدأت أداعب والدي وأمزح معه ثمَّ تذكَّرت أنَّ والدي (يتدغدغ) من خاصرته وإبطه، فبدأت أدغدغه من خاصرتهِ، ضحكَ راجياً إيّاي أن أتوقَّف عن دغدغته، لكنّي لم أصغِ إلى رجائه، تابعتُ أدغدغه، فتعالى ضحكه وفقدَ السَّيطرة على إحكام إبطه على خيوط القنّب، فسقطَت نهايات القنَّب على ركبتهِ، كانت كرافيتتي تحني رأسها المدبَّب نحوي

وكأنَّها تطلب النَّجدة كي أنقذها من هذا الانحباس الّذي حبسها فيه! فقلت: بابا! .. أجابني بلطف: أيشْ ابني! فقلتُ له: أليسَتْ هذه كرافيتتي الحمراء الرَّفيعة؟ فقال وهو يضحك ممازحاً إيّاي، أشْ عليك يختبي على الله ما يختبي، بلى والله يا ابني هذه هي كرافيتتك الحمراء الملوَّنة.

ولماذا أخذتها وكزلتها مع خيوطكَ وقنّباتكَ؟ ..

بصراحة منذ الصَّباح وأنا أبحث عن قنَّبٍ أو خيطٍ رفيع وحلو وقويّ، بحيث يتناسب مع الحبل الّذي أريده لغنمتي، فلم أجد أجمل وأنسب من كرافيتتكَ، لهذا أخذتُ كرافيتتكَ .. ثمَّ غمره الضّحك، كي يحسِّسني بأنَّه لم يعمل خطأً أو شيئاً غريباً.. فقلت له: لكنِّي كنت أحبُّ هذه الكرافيتة كثيراً جدّاً يا بابا و... فقال مقاطعاً أيّاي: ولكنَّكَ لم تحبّها مثلما أحببتها أنا! ثمَّ تابع حديثه قائلاً: أنت عندكَ عشرات عشرات الكرافيتات غيرها، فهل ستخرب الدُّنيا لو أخذت واحدة منها؟! إنتابتني في تلك اللَّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمَّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكَ حقّ .. خيّو ألف مبروك على غنمتكَ 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 متحضّر على مرتديها، إلى وظيفة إجرائيّة سياقيّة (حَبْليّة) ممهورة بموافقة (صبري) المطلقة ردّاً على منطق الأب المشفوع بقضاء الحاجة (إنتابتني في تلك اللَّحظة نوبة ضحك خارجة عن المألوف، ثمَّ أردفتُ قائلاً له: والله العظيم معكَ حقّ .. خيّو ألف مبروك على غنمتكَ كرافيتتي!).

أمّا اللقطة الختاميّة للقصّة 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 أُبارك له عمله، سرعان ما وجدته يمسك نهايات كرافيتتي وقنّباته، متابعاً (كَزْل) حبلهِ 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 القصّة (ستوكهولم: صيف 1996)، بما يشغّل حسّ المفارقة الثقافيّة حتى في آخر توقيع زمكانيّ يقفل القاص فيها مسرح الحكاية.

الخاتمة

الحكاية هي العنصر الأصيل في قصص قصص صبري يوسف المختارة، وهي تحيل في سياق مركزيّ من سياقاتها على فعاليّة الموروث الشعبيّ بزخم سرديّ حكائيّ شاسع وعميق ومتعدّد، ضمن ذاكرة ذات حساسيّة 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 الذاتيّة للراوي السيرذاتيّ الناقل لحكاية أقرب إلى الواقع منه إلى المتخيّل.

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.**