الميتاسرد في قصة (لعنة الحكواتي) لحسين رحيم

د. وجدان توفيق حسين الخشاب
وزارة التربية - ممثلية وزارة التربية المركزية للنازحين /دهوك - معهد الفنون الجميلة للنازحين / دهوك

الخلاصة
الميتاسرد في قصة لعنة الحكواتي لحسين رحيم: د. وجدان توفيق حسين الخشاب اشتغل البحث في اتجاه الكشف عن حضور تقنية الميتاسرد في هذه القصة معتمداً على مقدمة وتمهيد ومبحثين وخاتمة.
تناول في المقدمة مشكلة البحث وأهميته وهدفه وحدوده، ونهض التمهيد على فقرتين: تناول في الأُولى الميتاسرد مصطلحاً ودلالة، وخصص الفقرة الثانية لعرض الهوية الثقافية لحسين رحيم.
وفي المبحث الأول اهتمَّ بالكشف عن الواقع والمتخيل في قصة لعنة الحكواتي، فيما اهتمَّ في المبحث الثاني بدراسة المحكيات الغرائبية في القصة ذاتها.
وخلص البحث الى خاتمة عرض فيها ما توصل إليه من نتائج، وألحقها بمسرد للهوامش، ثم عرض لمصادره.

Meta – Recitation in the story of Hussein Rahim La'nat Al Hakawaty (storyteller's curse)

Dr.Wejdan Tawfiq Al Khashab
Ministry of Education – Dihok Education Director – Dihok Arts Institution

Abstract

This research was carried out to reveal the the technique of the recitation in this story including a preface, introduction, two chapters and the conclusion. the introduction consisted of the problem, significance , purpose and limitations of research. The preface included two paragraphs. The first included a meta-recitation of terminology and semantic. The second paragraph devoted to show the cultural identity of Hussein Rahim. The first chapter aimed to reveal the reality and the imaginary in the story of Na'lat Al Hakawaty (storyteller's curse). The second chapter aimed to study the strange arguments in the story. The research concluded the conclusion by presenting the results for attaching them with the margins, and the references.

المقدمة
مشكلة البحث: يعدُّ الميتاسرد تقنية أُسلوبية يعتمدها الكاتب لبناء نصه الإبداعي، وبما أنَّ هذه التقنية لها مظاهر كثيرة حددها الباحثون في مجال الدراسات الأدبية، فإنَّ البحث سيعمل على تقصّي ما توافر من هذه المظاهر في قصة لعنة الحكواتي لحسين رحيم، واضعاً أمامه الأسئلة التالية:
1 - كيف تجلّى الواقع والمتخيل في ميتاسردية قصة لعنة الحكواتي ؟
2 - ما علاقة الميتاسرد بالمحكيات الغرائبية في قصة لعنة الحكواتي؟
3 - لماذا اختار الكاتب الحكواتي ولعنته موضوعاً لقصته؟
4 - كيف أسهم التاريخ المستدعى في طرح معاناة ومشاكل معاصرة؟
أهمية البحث: يحاول البحث إضافة جهوده المتواضعة الى جهود من سبقه في الكشف عن حضور الميتاسرد في القصة القصيرة وتخصيصاً قصة لعنة الحكواتي.

هدف البحث يهدف البحث إلى قراءة الكيفية التي تجلّى بها الميتاسرد في قصة لعنة الحكواتي.
حدود البحث تحدد البحث بقراءة قصة (لعنة الحكواتي) للقاص حسين رحيم ضمن مجموعته القصصية المعنونة (لعنة الحكواتي).

هيكلية البحث

التمهيد

1- الميتاسرد (المصطلح والدلالة).
2- حسين رحيم (الهوية الثقافية).

المبحث الأول: الواقع والمتخيل في قصة لعنة الحكواتي.
المبحث الثاني: المحكيات الغرائبية في قصة لعنة الحكواتي.

التمهيد

- الميتاسرد (المصطلح والدلالة).
- حسين رحيم (الهوية الثقافية).

عرفت المفاهيم والمصطلحات المعتمدة في حقل الدراسات الأدبية تسميات متعددة غالباً للمفهوم أو المصطلح الواحد بسبب الاختلاف في فهم المترجم لها عند ترجمتها عن لغتها الأُم، ومنها الميتاسرد الذي تعددت تسمياته، فوردَ في كتابات الدارسين تسميات منها: الميتاقص أو "الميتاروائي، الميتاحكي، لاختلاف النقاد في تناوله وتلقيه، واضطراب ترجماتهم وعدم استقرارها"[1]. وسيحاول البحث اعتماد تسمية الميتاسرد رغم تعدد التسميات.

ولا بّدَّ لنا من الإشارة إلى أنَّ الميتاسرد يتألف من مقطعين: الأول يشمل كلمة (META) ومعناها ما بعد أو المغاير، إلاّ إنها لا تؤدي معنى اصطلاحياً في ذاتها، وإنما ترتبط بكلمة أُخرى تتلوها وتمنحها المعنى المطلوب، أي تحديد الحقل المُعيّن منها، ويتكون المقطع الثاني من كلمة (FICTION) التي من معانيها التخييل، والقص الخيالي، للدلالة على الجنس الادبي الذي يشمل القصص التي تُكتب نثراً، وتصور مواقف وأحداثاً من صميم خيال مؤلفها، وإن كان من الممكن أن تشبه شبهاً يكاد يبلغ حد التطابق مواقف الحياة الواقعية وشخصياتها، مما يعني أنّـه سيندرج تحت التخييل كافة الأجناس القصصية، مثل الرواية والقصة القصيرة، ونحو ذلك[2]. وتشير المصادر البحثية في مجال الدراسات الأدبية الى أنَّ مصطلح الميتاسرد ظهر "في عام 1925 عندما نشر الروائي والناقد الفرنسي جورج دوهاميل كتابه (مقال عن الرواية) ثم تلاه جيرار جينيت عام 1967 في كتابه (خطاب الحكاية)" [3].

كما استخدم مصطلح الميتاسرد الناقد وليام جاس سنة 1970م، عندما تحدث عن الرواية ذات النزعة الانعكاسية الذاتية، وتُرجم المصطلح فيما بعد للعربية بـ(ما وراء القص) أي تلك الكتابة السردية ذاتية الانعكاس، حين يعلّق النص على نفسه وطريقة سرده وهويته، كأن النص يمتلك وعياً ذاتياً بماهيته وكينونته [4]. لكنَّ الناقدة ليندا هتشون تعدُّ أول من قدّم نظرية متكاملة للقص الماورائي أو الميتافكشن وذلك في كتابها (السرد النرجسي: معضلة الميتافكشن) الصادر عام 1980[5]. والملاحظ أنَّ هذا المصطلح رافق الدراسات المعنية بالرواية قبل القصة.

ولا بُدَّ لنا من الإشارة الى أنَّ الرواية عرفت الميتاسرد قبل القصة، حيث أنَّ رواية الحمار الذهبي للوكيوس ابوليوس هي أو ل رواية استخدمت الميتاسرد، ونقل فيها لوكيوس معاناته من اللغة التي يكتب بها[6].

وعرفت تقنية الميتاسرد طريقها بعد ذلك الى الروايات الأُخرى والقصص كذلك، ونلحظ أنَّ القاص عطاء امين اتخذ من الأحلام والرؤيا تقنية لكتابة قصته (كيف يرتقي العراق) وكان ذلك في عام 1919.

تُعدُّ الكتابة الميتاسردية شكلاً من أشكال التمرد على الواقعية في الرواية الحديثة وفي القصة كذلك، وهذا ما دفع الباحثين الى دراستها وتوصيفها، فالميتاسرد من وجهة نظر جيرالد برنس " سرد واصف، ان سرداً يتضمن سرداً يشكل جزءاً من موضوعه أو موضوعاته هو ميتاسرد، لاسيما السرد الذي يحيل الى نفسه وللعناصر التي يتشكل بواسطتها وينجز تواصلاً، سردا يناقش نفسه وينعكس على ذاته"[7].

كما يوصف الميتاسرد أو الميتاقص بأنّـه ذلك "الخطاب المتعالي الذي يصف العملية الإبداعية نظريةً ونقداً، كما يعنى برصد عوالم الكتابة الحقيقية والافتراضية والتخييلية، واستعراض طرائق الكتابة وتشكيل عوالم متخيل السرد، وتأكيد صعوبات الحرفة السردية، ورصد انشغالات المؤلفين السراد، وتباين هواجسهم الشعورية واللاشعورية، ولاسيما المتعلقة بالأدب وماهيته ووظيفته، واستعراض المشاكل التي يواجهها المبدعون وكُتّـاب السرديات بشكل عام"[8].

والتخييل ليس بالضرورة فعلاً متسامياً على الواقع و مفارقاً له، وإنّـما هو جزء من مكوناته، فهو واقع تُشيّـده الكتابة بواسطة اللغة، حتى يغدو الواقع المُشيّـد عبر اللغة أشدّ رسوخاً من بعض العناصر المادية. كما أنَّ هذا التحديث للأشكال النمطية السائدة يضيف مظهراً تجريبياً يتجاوز به الرواية الواقعية، ويفتح آفاقاً دلالية احتمالية باعتماد الخاصية الميتاسردية لتوليد المعنى، وإتاحة مستويات متعددة من التأويل. ويرصد كذلك طرائق تكوين عوالم المتخيل السردي، ويفكك قوانين الهيكلية الناظمة له من أجل كشف فوضى الوجود المعاصر، إذ يهدد هذا الخطاب نظام العالم الخارجي للنص، ويفضح عبثيته وتشتته من خلال مساءلته الذاتية لسرديته، وخروجه عن واقعية السرد المتخيل ليطرح الواقع بوصفه افتراضاً، وبذلك يغير العلاقة الجدلية بين الواقعي والمتخيل، ويثير الشكوك في طبيعة تصوراتنا عن الحقيقة التي تتحول إلى مفهوم يثبت أن ليس هناك حقائق بحتة أو معاني ثابتة سواء أكانت داخل النص أم خارجه [9].كما تعمل الكتابة

الميتاسردية على توظيف تقنيات تجريبية منها توظيف شخصيات واقعية بارزة في الواقع، أو شخصيات مستعارة من أعمال أدبية مشهورة ضمن بنية المتخيل السردي[10].

لم يعد الخطاب الميتاسردي يعتمد على "تضمين أو تداخل النصوص السردية، بل اتخذ عدة أشكال تتعلق بالتناص، والنص الموازي، والعتبات، والبناء السردي، والخطاب النقدي، والخطاب التنظيري، ومتخيل القراءة، وتعدد السراد والرواة، وميتاسرد الشخصية، وتكسير الإيهام السردي"[11].

إنّ كاتب ما وراء القص صار يحتضن التلاعب النصي الحر، إذ إنَّ القصص التقليدية لا تنزلق على سطوح اختيار العيّنات والتحديث فحسب، وإنّما تعامل لغوياً. ويوظف كاتب ما وراء القص أشكالاً من التلاعب للحدِّ من الدهشة عند المتلقي عندما يُغيّر القصة الأصلية، فيوظِّف الشعر والتجاوز والتجاور والشكل والجناس وما شابه، لينتج قصة لم يرى لها القارئ مثيلاً، على الرغم من وعيه العالي بالقصة الأصل التي قرأها من قبل[12].

وهذا يعني بأنَّ الميتاسرد أو ما وراء السرد علامة دالّة على تحوّل من سياق الى سياق آخر بغية الخروج من معطف السرد السابق، وقطع السياق بسياق آخر لتحقيق التجاوز الذي يعني تحقيق حيازة جديدة من العبور الى منطقة جديدة[13].

الكتابة الميتاسردية تُعدُّ تقنية أُسلوبية تقوم على فكرة التداخل بين النصوص، لتحقيق الوظيفة الميتالغوية، والتي ينكسر في ضوئها التوالي التعاقبي، أو السياقي، مقابل تكريس فكرة التمركز الذاتي في الكتابة، فالقاص أو الروائي يعمد الى كسر الايهام السردي، والخطية التتابعية لتنامي الحكي أو الاحداث في البنية السردية، من خلال رؤيته للبنيات المتداخلة والمتوازية في النص الروائي أو القصصي، بدءاً من استدعاء وظائفية تعددية الأصوات، وفي تشظية الراوي أو الحكواتي الى رواة داخليين، وانتهاء بتوظيف الوثيقة التاريخية أو الخطاب السحري أو الاسطوري، أو حتى استدعاء أصوات أو اقنعة الشخصيات التاريخية والمثيولوجية، أو الشفرة المولدة لمستويات متعددة ومتنوعة من المعاني والدلالات والاصوات، أو الإحالة الى نصوص الآخرين[14].

بناءً على ماسبق يمكننا استخلاص تعريف بالميتاسرد يؤشر كونه تقنية أُسلوبية يعتمدها الروائي والقاص والشاعر في نتاجه ليحقق أهدافاً ووظائف متعددة. وبما أنَّ الدراسات التي تناولت هذا المصطلح تغايرت كثيراً في تحديد مظاهره، فإنَّ البحث سيقتصر في دراسته على المظاهر التي وجدها في قصة (لعنة الحكواتي) لما في ذلك من تحديد للجهد البحثي من جهة، وابراز لتلك المظاهر من جهة ثانية، حيث حددها البحث بما يلي:

1- الواقع والمتخيل في قصة لعنة الحكواتي: سيتناول فيه: العنوان، صورة الغلاف، التأطير، التضمين، الملحق السردي (الهوامش)، الأمكنة والأزمنة، والبنية التاريخية.

2- المحكيات الغرائبية في قصة لعنة الحكواتي: سيتناول فيه: المحكي الحُلمي، الجنون.

يبني النقد توجهاته انطلاقاً من تجارب الكُتاب لأنَّ النصوص الابداعية سابقة على النقد، ولهذا يستمد طروحاته منها، "ومع ان خاصية الميتاسرد تجلت في العديد من الكتابات السردية العالمية الا ان سبعينيات القرن الماضي هي التاريخ الرسمي المعترف به لظهور هذا اللون الذي دعم بدراسات وتنظيرات مهمة من قبل نقاد وروائيين معروفين"[15].

- **حسين رحيم(الهوية الثقافية):**

قاص وروائي ومسرحي، مواليد مدينة الموصل الحدباء سنة1959، نال عضوية اتحاد ادباء وكتاب العراق، وعضوية اتحاد ادباء وكتاب نينوى، وعضوية اتحاد كتاب الأنترنيت العراقيين، وعضوية نقابة الفنانين، وعضوية اتحاد الدراميين. يعمل موظفاً في المكتبة المركزية لدى جامعة الموصل. يُعدُّ حسين رحيم شخصية أدبية متنوعة الموهبة والنشاطات، ولديه سمات وخصائص تُميّزه وتجعله نسيج وحده ...فقد بدأ رساماً تشكيلياً، ثم اتجه فيما بعد الى المسرح تأليفاً وتمثيلاً. لقد استطاع حسين رحيم منذ ما يقرب من عشرين عاماً أن يُكوّن لنفسه أُسلوباً مستقلاً ولغة خاصة به في صياغة القصة القصيرة[16].

مؤلفاته

1 -القِران العاشر- رواية .... (الهيئة المصرية العامة للكتاب) عام 2007
2 -ابناء السيدة حياة – رواية .... منشورات ليندا.سوريا. عام 20013
3 -لعنة الحكواتي (مجموعة قصص) دار صحارى للنشر/ العراق / موصل، 2010.
4 -الاخوة ياسين (مجموعة مسرحيات) دار صحارى للنشر / العراق / موصل.
5 -ـــــــ دمع العسل (ديوان شعر) دار مومنت للنشر والتوزيع ...لندن/ بريطانيا
6 -ـــــــ حزن الخورنق (رواية) دار مومنت للنشر والتوزيع لندن / بريطانيا (تحت الطبع)

القصص

1- رقيم الطوفان نشرت في مجلة ثقافات البحرينية وجريدة الزمان.
2- حقيبتي الصفراء التي... نشرت في جريدة نينوى والزمان والأديب وموقع معابر.
3- صهيل الجنادب نشرت في جريدة نينوى وجريدة الزمان.
4- الفارس نشرت في مجلة الجامعة / الموصل عام 1976.
5- السيد وادي عكاب نشرت في جريدة الأديب / عام 2006.

6- صبي الاحلام نشرت في مجلة الجامعة الاردنية.
7- اغنية معيوف نشرت في مجلة ثقافات البحرينية.
8- سيد حديقة الشهداء.

المسرحيات

1 -الإعدام: شاركت في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام 1994، وشاركت في مهرجان الحدباء المسرحي الذي أقامته كلية الفنون الجميلة في الموصل (نيسان 2006).
2 -الإخوة ياسين شاركت في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام 1996.
3 -هذيانات معطف شاركت في مهرجان المسرح العراقي في بغداد عام 1996، نشرت في مجلة سطور المصرية.
4 -عشق يبحث عن رحيل: نشرت في مجلة سطور المصرية.
5 -شاركت في مهرجان المسرح الشبابي الرابع عام 1997
6 -لآت امرأة (مونودراما) نشرت في مجلة تايكي الأردنية وقدمتها كلية الفنون الجميلة – جامعة الموصل.
7 -شتاء الكبرياء.
8 -الجمجمة (مونودراما بانتومايم) شاركت في مهرجان الحدباء المسرحي الذي اقامته كلية الفنون الجميلة في الموصل (نيسان 2006) وكذلك شاركت في مهرجان اللاذقية للمونودراما في سوريا
9 -ترنيمات سومرية.
10 - الخفاشة.
11 - ليلة الكراس: نشرت في موقع مسرحيون.
12 - مسافر زاده الظلام: نشرت في جريدة مسرحنا المصرية.
13 - الرجل الرابع: منودراما.
14 - على صهوة الأيمان: مسرحية.
15 - أكثر من عشرين نصاً مسرحياً شعبياً كوميدياً عرض أغلبه على مسارح مدينة الموصل.
حصل على الكثير من الجوائز عن قصصه ورواياته.

المقالات والدراسات

أولا: عشرات المقالات والدراسات في المسرح والموسيقى والفن التشكيلي والرواية منشورة في أكثر من صحيفة ومجلة عراقية وعربية ومواقع الكترونية مثل موقع معابر وموقع مسرحيون.
ثانيا: عدة حوارات نشرت في مجلات وصحف عراقية حول منجزه الإبداعي وعدة لقاءات في فضائيات عراقية.

المبحث الأول: الواقع والمتخيل في قصة لعنة الحكواتي

إنَّ الحال الذي يعيشه الإنسان بما يحمله من محمولات قيمية ومؤثرات اجتماعية في زمان ومكان محددين هو واقعه الذي ينفعل به، ويتبادل معه التأثر والتأثير، فإذا كان الواقع سلبياً وسوداوياً، ولا يمنح الإنسان رضى وأماناً فإنّه سيلجأ للمتخيل بوصفه "وسيلة للتخلص من التصورات والمفاهيم المعتادة، بيد أنَّ الغرض من وراء هذا الهروب هو تبيان الضيق وكبت الأنفاس والرعب الذي يتميز به عالمنا الانساني" [17]. وهذا بالتالي ما سيمنح المتخيل مجالاً رحباً ليؤدي وظائف متعددة لأنّه "ينتزع الذات من رتابة وجودها ومن عينيتها المباشرة، يخلق لها كل عناصر الدهشة يطمئنها ويستفزها في نفس الان"[18]. والقصة وهي تنبني تستمد وجودها من الواقع لكنها تتجاوزه لكي تتمكن من عرضه بطريقة متخيلة، وبهذا يأخذ المتخيل دور الواقع.

منذ البدء يعلن النص لعبته السردية، حيث تضعنا قصة لعنة الحكواتي أمام مستويات متعددة للقراءة، تلك التي يتعلّق بعضها بما هو سردي بمستوياته البنائية والتخييلية، ويتعلّق البعض الآخر بما هو تعبيري، ولنبدأ أولاً مع العنوان لأنّ "الكاتب يجهد نفسه في اختيار عنوان يلائم مضمون كتابه لاعتبارات فنية وجمالية ونفسية وحتى تجارية"[19].

كما أنَّ عتبة العنوان تُعدُّ احدى موجّهات قراءة القصص فإنَّها بالتالي تشغل فكر القاص والمتلقي معاً، لكونها "صيغة مطلقة للرواية وكليتها الفنية والمجازية، إنَّه لا يتم إلاَّ بجمع الصور المشتتة وتجميعها من جديد في بؤرة لموضوعات عامة تصف العمل الأدبي"[20]. وهذه الصيغة المطلقة تُشكِّل بالتالي واجهة اعلامية، ومختصراً مكثَّفاً لعمل القاص بشكل تعميمي، وعمل حسين رحيم في هذه القصة تخصيصاً، لنقف أولاً مع البنى الخاصة بهذا العنوان، فالبنية التركيبية تشير الى أنَّ لفظة لعنة: مبتدأ مرفوع، وهو مضاف، والحكواتي: مضاف إليه مجرور. إذاً اللعنة سابقة، والحكواتي ملحق بها. أمّا البنية اللغوية فتشير الى أنَّ اللعن هو "الطرد من الخير، وقيل الطرد والإبعاد من الله ومن الخلق السب والدعاء. واللعنة: الاسم والجمع لِعان ولَعَنات. ولعنه يلعنه لعناً: طرده وأبعده، ورجل لعين وملعون، والجمع ملاعين"[21]. فالملعون هو المطرود من رحمة الله، ويُسبُّ من قِبل الناس.

وتشير البنية اللغوية للفعل حكى الى أنّ: الحكاية من حكى يحكي، كقولك حكيت فلانا وحاكيته: فعلت مثل فعله أو قلت مثل قوله، وحكيت عنه الحديث حكاية، وحكوت عنه حديثا في معنى حكيته، وفي الحديث ما سرني أني حكيت فلانا

وأنّ لي كذا وكذا أي فعلت مثل فعله. قال: حكاه وحاكاه وأكثرها يستعمل في القبيح. والحكاية كلٌّ من الجذر الثلاثي معلول الآخر للفعل"[22].

والحكواتي "ظاهرة ذات طابع تاريخي تحكمت فيها قوانين التطور التاريخي للوطن العربي وهي لم تكن طارئة على الحضارة العربية، وإنما كانت ثمرة شروط موضوعية وتاريخية"[23].

ويعرّف عبد الكريم برشيد الحكواتي بأنّه "ظاهرة مسرحية تتسم بجماعيتها حيث تندمج ذات الفرد مع ذات الجماعة الأكبر مثل السامر والارجوز وخيال الظل ويدعو فيه إلى احتفالية مشتركة بين المؤدي والمتلقي"[24].

الحكواتي إذاً إنسان محكوم بأداء فعل الحكي عبر لغته وتقنياته الفنية، حيث يشكِّل الموروث من حكايات أو أساطير مادة خصبة تتناقلها أجيال قبله شفاهاً أو كتابةً، ويتخذ منها الحكواتي مادة قصصية تخضع شخصياتها وأماكنها وأزمنتها وأحداثها لرؤيته الخاصة التي ستعيد بناء النص، وتمنحه قدرته على توجيه خطاباته المتعددة للمتلقي. من هنا يمكننا القول إنَّ اختيار القاص حسين للعنوان (لعنة الحكواتي) يؤشِّر محمولاً دلالياً على أنَّ لعنة ما ستقع إمّا على الحكواتي الذي سيحكي الحكاية، وإمّا على أحد شخصياتها، أو جميعهم، وهذا ما سنحاول الكشف عنه في ثنايا البحث.

تكتسب صورة الغلاف أهمية كبيرة لدى الناشر، والكاتب على حد سواء، بوصفها واحدة من المحفزات التي تؤدي وظيفة إغرائية للمتلقي، فتشتغل باتجاه تحفيزه على اقتناء المطبوع أولاً، ثم استكشاف عوالم النص المنشور في المطبوع ثانياً، فالصورة هي ما تلتقطه الطاقة البصرية للمصوّر تقابلها صورة تنطبع عنها في ذاكرته، وتنتج عنهما صورة جديدة تحمل سمات مختلفة بفعل أجهزة التصوير، لتأخذ شكلها أخيراً على خامةٍ ما قد تكون ورقة أو غيرها، وهو الشكل الذي سيعلن عن دلالات جديدة ربَّما لم تعلنها الصورة الأُولى التي التقطتها الطاقة البصرية للفنان، وهذا الشكل أو الصورة التي تجسَّدت على الغلاف مقترنة بالعنوان ستحقق حضورا استباقياً للنص فتدل عليه وتتعالق معه دلالياً لأنّ "الصورة من شأنها أن تضيف شيئا الى النص"[25].

وبهذا تتحوَّل صورة الغلاف الى علامة بصرية تمنح المتلقي فرصة التهيؤ لاختراق النص بما تمنحه من اشارات تعمل باتجاه إثارة رغبة المتلقي في الربط ما بين العنوان والمتن.

فلنحاول قراءة صورة غلاف مجموعة (لعنة الحكواتي) لنرى ما يمكن لها أن تقدمه من دلالات، حيث تظهر لنا صورة القاص نفسه بوصفه (حكواتياً) وهي تحتل ثلث الواجهة الأمامية اليمنى للغلاف، ولكنها صورة متكسرة، وغير واضحة الملامح بفعل خاصيتي التهشيم والتعتيم اللتين حكمتا تمظهرها، فالجهة اليمنى من الرأس اختفت بفعل تقنية الإظلام، فيما ظهرت الجهة اليسرى بفعل تقنية الإضاءة المتوسطة، لكنَّ تمظهرها بدا محكوماً بخاصية التهشيم الذي أكسبها مظهراً مُشوَّهاً، أفقد الجمجمة ملامحها، وبما أنَّ الجمجمة مكان الدماغ، والدماغ ينتج الذاكرة والتفكير فإنَّ فقدَ الجمجمة لملامحها يدلّـل بالتالي على تشوُّش التفكير، كما أنَّ الشفاه المختفية تؤشر كلاماً منقطعاً عن الحضور، والأنف المتكسر يشير إلى أنفاس كُـتـمـتْ، ولم تكتمل وظيفتها الحيوية، أمّا العين اليسرى فكانت أوضح جزء في تركيبة الرأس، وتؤشِّر نظراتها الجانبية تركيزاً وقسوة وهي تتجه إلى الأمام بشكل جانبي وغير مباشر، من هنا يمكننا القول أنَّ هذا التشويه المحمَّل بالقصدية يمنحنا فرصة تأشير اللعنة التي حلّت على القاص حسين رحيم ذاته فشكَّل بالتالي معادلاً موضوعياً للحكواتي داخل نصه.

اكتسبت الألوان وألفاظها دلالات اجتماعية ونفسية متنوعة نتيجة ترسبات طويلة أو ارتباطات بظواهر كونية، أو أحداث مادية أو نتيجة لما يملكه اللون ذاته من قدرات تأثيرية، وما يحمله من ايحاءات معينة تؤثر على انفعالات الإنسان وعواطفه[26].

والآن لنحاول أن نجري مسحاً بصرياً للألوان التي اتخذت تموضعها على صورة رأس القاص نفسه، حيث اشتغلت هذه الألوان باتجاه تفعيل دلالات محددة أراد مصمم الغلاف الفنان {محمد عبد قاسم} إظهارها معتمداً اللون البنيّ المتدرج، الذي حاول اكسابه درجات بدت أقرب ما تكون إلى الترابية أو الطينية.

مما يؤشِّر انتماءً صميماً الى المجتمع، وتموضع هذا اللون حول الرأس يحمل دلالة انشغال القاص بقضايا مجتمعه. أمّا اللون الأسود فهو أغمق الألوان، بل هو سلب للون نفسه، مما يكسبه دلالات الموت والفناء والتخلّي والاستسلام أيضاً، وفي غلاف مجموعة لعنة الحكواتي يحتل اللون الأسود ثلثي حجمه، مما جعله يبدو إطاراً قسرياً فرض على حضور الرأس سوداوية واضحة، مشيراً إلى الانغلاق الحاصل – ربما بتأثير اللعنة – التي حلّت عليه بوصفه حاكياً للحكاية، وبذلك تتآزر صورة الغلاف مع معطيات النص القصصي.

يهتم الكاتب الميتاسردي كذلك بالملحقات الميتاسردية أو النص الموازي الداخلي الذي يشمل كل ما ورد محيطاً بالكتاب من الغلاف واسم المؤلف والعنوان والاهداء والمقتبسات والمقدمات والهوامش وغير ذلك مما طرحه جيرار جينيت في كتابه (عتبات)، وما يهمنا في هذا البحث هو التوقف عند الهوامش - بعد أن توقفنا لدى العنوان وصورة الغلاف – لما تملكه الهوامش من وظائف سنشير إليها في مواضعها.

يعرّف جينيت بالهامش أو الحاشية من خلال تحديده له بأنَّه "ملفوظ متغير الطول مرتبط بجزء منتهي تقريباً من النص، إما أن يأتي مقابلاً له، وإما أن يأتي في المرجع"[27].

إذاً ما يأتي من كلام يقابل النص مكانياً هو حاشية، وما يتموضع في المرجع هو هامش. ويحدد جينيت أيضاً وظائف الهامش (والحاشية) بقوله " من أهم عناصر المناص لأنها تظهر لنا بجلاء تلك المنطقة المترددة التي يقع فيها المناص لأنها تقع بين الداخل والخارج (النص) فكل هذه الحواشي والهوامش هي خارج النص الاصلي، لكنها تعمل على

تعضيده بالتعليق شرحاً وتفسيراً، أي في داخل النص" [28]. إذاً حدد جينيت وظائف الهامش: التعليق والشرح والتفسير، وهو ماكرره د. جميل حمداوي بقوله: "فخطاب الهامش بنية مناصية ضرورية لفهم النص الروائي وتفسيره وتأويله .وهو خطاب ماورائي يعضد النص السردي الأساس ويقويه ويثريه فنيا وفكريا وذهنيا وجماليا" [29]. اتجهت النصوص الابداعية نثراً وشعراً توجهات حداثية كثيرة من حيث التجديد والتجريب، ومن هذه التوجهات هو استعمال الهوامش في أسفل بعض الصفحات أو في نهاية المتن لتأدية مجموعة من الوظائف على غرار البحوث العلمية التي تعتمد عليها في الإحالات المرجعية، أو لتوضيح أمر غامض في المتن، أو تعليل بعض الأمور التي وردت في المتن، لكنَّ السرد الابداعي نحا هذا المنحى للكشف أيضاً عن بعض ما أهمله الراوي، أو تحديد رؤيته لأمرٍ ما، وبذلك يكون قد اشتغل باتجاه خلق تصور مجاور أو موازٍ للمتن يقطع السرد، ويوقف القارئ موقف المتسائل، والباحث عن رابطٍ ما عناه الكاتب بوضعه ذلك الهامش، لنتفحص الهوامش التي وضعها القاص حسين في هذه القصة والتي وردت أولاً على شكل سؤال وجواب:

- لم امه كانت هكذا يا جدي؟[30]

عرض الهامش سؤالاً وجَّهه أحد الأحفاد الى الجد بعد أن حكى الجد لأحفاده المصير المحتوم الذي آلت إليه أم (عوج). ليأتي الجواب في الهامش أيضاً وليس في المتن:

"- الناس اخلاط من طبائع وامزجة ونفوس ظلامية ونورانية يا ولدي والحكمة تؤسس لوجود الصواب كي نفهم معنى الخطأ فلن نحترم النار دون الشتاء ولن نحترم الابيض ونعطيه معناه دون الاسود القاتم.. لذلك فالعالم ليس رماديا ولم يكون.." [31]

يكشف هذا الجواب عن قناع الراوي وشخصيته ليظهر الكاتب في مواجهة مباشرة مع المتلقي الخارج نصي، وليس المتلقي الداخل نصي (أي الأحفاد) لأنَّه جواب فلسفي يطرح رؤية عميقة لا يرقى إليها فهمهم ووعيهم بحكم أعمارهم الصغيرة، فكيف يفهم هؤلاء الصغار مثل هذا الطرح البعيد تماماً عن حكاية عوج وعن مصير أُمه؟ إذاً تجلّى الميتاسرد في هذا الهامش الذي كشف عن رؤية الكاتب وليس الراوي، لأن الكاتب استبعده وحلَّ محله.

وتجلّى الميتا سرد في هامش آخر أيضاً عندما سأل أحد الأحفاد الجد:

"- ما معنى الحب ياجدي

- بذرة نورانية في المركز من القلب بمجرد سقايتها بعصير ضوع الاخر يحصل انباتها وتطعمه ثمرتها التي ليس مثلها ثمرة في ايما بقعة في العالم.. كما حصل مع عوج"[32]

هنا أيضاً يزيح الكاتب راوي الحكاية، ويظهر علانية للمتلقي ليطرح رؤيته الخاصة عن مفهوم الحب، هذا الرؤية الفلسفية التي لن يتلقاها أحفاد صغار، بل يتلقاها قارئ يمتلك وعياً وفهماً عميقاً، وهذا ما نجده أيضاً في تعريفه للغضب. إنَّ التأمل في هذه الخاصية الميتاسردية الهامشية تحدد لنا وظائفها التي أرادها القاص حسين وهي: قطع السرد وتعطيل الحكاية، وتقطيع زمنها، ليضع المتلقي في موضع يعمل على إعادة التفكير في طريقة تلقيه للنص السردي، وما تعوَّد عليه من تتابع نسقي للأحداث في النصوص السردية الكلاسيكية، مما سيؤدي بالتالي دفعه لتغيير طريقة تلقيه، ويبني صلة جديدة بينه وبين النص تجعله ينفعل به أكثر حين يعيد انتاجه، ويعيد أيضاً طريقة تذوقه المتغايرة عمّا تعوّد عليه.

اعتمد الكاتب على الحكاية لتتنبأ وهي تفتتح سردها:

" كيف يمكن للحكمة أن تأخذ بيد المرء عاليا في تراتبيه من خلق كريم وشخصية كيسة درجة درجة حتى توصله القمة فيستريح هناك متربعا على عرش من فضائل وحكم ومثل ليأخذ لازمته التاريخية هناك.. ولكنه أي سوء يندب حظه، هذا الذي أراه مغطى بذاك السيلوفان البراق من فضائل هذا التواتر المغلوب على امره معلما ابديا." [33]

عبر هذه المقدمة اشتغل الكاتب بما يُعرف في الميتاسرديات بالتأطير لعمله السردي، حسب (جيرالد برنس) الذي يُعرّف الميتاسرد بأنه "سرد يطمر فيه سرد آخر، سرد يؤدي وظيفة إطار لسرد آخر، وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخلفية التي ينطلق منها"[34].

ويُعدُّ هذا تأطيراً تمهيدياً لمقام الحكي، فالحكمة تفتح أبوابها أمام النص كما تفتح أبواب التراتبية المجتمعية التي يستشرفها المرء في سلّم الواقع العياني المعاش، لكنَّ هذه الأبواب ليست مُشرَّعة بالكامل أمام المرء لتوصله الى القمة المبتغاة، بدلالة ما يؤشِّره التأطير السردي الذي يعلن عن حضور سوء الحظ المتخفِّي تحت ورق السيلوفان البرَّاق، إذاً سوء الحظ له حضور الحكاية، وارتباطه واضح باللعنة التي أشَّرها عنوان القصة، وهذا ما سيعلن عن حضوره في بنى الأحداث، وليشكِّل بالتالي إطاراً لها.

يُعدُّ تضمين قصة داخل قصة تقنية من تقانات الميتاسرد، ويعني "تلك العملية الميتاسردية التي تتولد عن قصتها الرئيسية قصة فرعية أو قصص صغرى متضمنة داخلياً"[35]. فقصة (عوج بن عناق) قصة مُضمنّة داخل قصة الحكواتي وأحفاده، لنقف أولاً مع شخصية عوج كما وردت أخبارها في كتب التاريخ ثم نتفحّص كيفية تعامل القاص مع هذه الشخصية، حيث أنَّ الآراء تضاربت في حقيقة وجود عوج بن عنق أو عناق، بين منكر لوجوده ونسبه وزمنه وموته وبين مؤكِّد لذلك، فالمؤرِّخ ابن الاثير يشير الى أنَّه "حفيد آدم من ابنته عنق"[36].

ويذكر ابن كثير أنَّ عوج العملاق عاش في زمن آدم عليه السلام، وأدرك طوفان نوح عليه السلام، ونجا منه، وبقي حيّاً يُرزق إلى أن قضى عليه موسى عليه السلام، ولكنه يعترض على ما ورد من الأقوال التي تعلن أنَّه "كان لغير رشدةٍ بل ولدته امه عُنق بنت آدم من زنا" وذلك " لسقاطتها وركاكتها، ثم أنها مخالفة للمعقول والمنقول" حسب رأيه، فهو

يعترف به شخصاً عاش في زمن آدم عليه السلام، لكنَّه يرفض كونه ابن زنا [37]. هذا ما ورد تاريخياً، لننظر فيما قدمه الكاتب على لسان الحكواتي من معطيات عن شخصية عوج: "كان عوج بن عناق هذا صبيا يكبركم عمرا بقليل، طبية قبله جعلت للحب حصة الاسد في فقد كان يسير متعففا عن كل ما حوله من الدونيات وذلك بمفهوم فيزياء الارتفاع والانخفاض كان الخوف والحزن يعلنان عن نفسيهما في عينيه الواسعتين بحجم باب دار كبيرة، بياضهما محبب بصفرة خفيفة، سوادهما المأخوذ عن امه يعطي الشمس لمعانا بلون الجمر الخامد.." [38].

يُعبِّر هذا المعطى عن المستوى الدلالي للقصة، إذ يستدعي القاص قصة عوج بوصفها دلالة، إلاّ إنّه قلب معادلة قصة (عوج بن عناق) حيث منحه توصيفات: طيب القلب، متعفف، حزين، خائف، وهي توصيفات تتغاير تماماً مع ما ترويه لنا كتب التاريخ والأخبار عنه حيث حددت صفاته:" كان كافراً متمرداً جباراً عنيداً"[39]

وهذه تقنية ميتاسردية استندت الى قلب الواقعة التاريخية بمستويين: الأول على مستوى المتلقي النصي وهم الأحفاد المتلقين للقصة من الجد، والثاني على مستوى المتلقي الذي يتوَّجه السارد بالخطاب إليه، وفي الوقت ذاته هي استباق لما سيلي من أحداث تكشف عن معاناة عوج في بحثه عن سكن مناسب ينام فيه مع مرواحة بعد أن "حصل الوفاق وجمع الرأسان على الوسادة وذلك بناءً على شرطها وهو لا زواج بدون سقف وباب" [40]. إذاً عوج العملاق القوي والحامي للمدينة وشعبها لا يستطيع فرض قوته وجبروته على كاهن المدينة الذي رفض بناء بيت لعوج ومرواحة بحجة أنّه "لا يمكن أن يعلو بناء على الزقورة"[41].

ما نلاحظه في هذا المقطع من القصة هو محاولة الكاتب منح مصداقية واقعية لشخصية عوج، من خلال المطلب الواقعي (بيت له ولمرواحة) الذي تطلبه ويُرفض، ورغم أنّ عوج قادر على تحقيق طلبه بالقوة، فإنَّه لم يستخدمها بل قرر الرحيل عن المدينة مع مرواحة، فيتكشّف ضعفه وخذلان أهل المدينة له، مع احتياجهم الشديد لقوته لأنّه "كان معينا ابديا للجميع"[42]. لكنهم تخلوا عنه لأنَّ لا بناء يعلو على زقورة الآلهة وشيخها انليل.

وقدَّم الكاتب على لسان الحكواتي قصة مضمّنة أُخرى عن شخصية عناق والدة عوج ومقتلها "لقد حل عليها عقاب الله اخيرا. وذلك لجهرها بالفسق والفجور فقد كانت تأتي بالعماليق من اماكن بعيدة وتقضي معهم ليالي ونهارات ماجنة دونما حياء من رجالات القرى المجاورة ونساؤها كن يدخلن بيوتهن كي لا يشاهدن افاعيل (عناق) الفاجرة ويضعن العجين في آذانهن كي لا يسمعن النهنهات واللهاثات الجبارة والضحكات الماجنة" [43]. هذا ما قدَّمه القاص حسين على لسان الحكواتي، لكنَّ التاريخ سجلَّ قصة مقتلها بشكل يتغاير عمّا ورد في قصة لعنة الحكواتي، وإن كان يتفق معها على "أنَّها أول بغي على وجه الأرض من ولد آدم، عملت السحر وجاهرت بالمعاصي "[44]. لكنه يختلف في كيفية قتلها حيث يشير " فلما بغت، خلق الله لها اسودا كالفيلة وذئابا كالإبل ونسورا كالحمر فسلّطهم عليها فقتلوها وأكلوها"[45].

إنَّ "لجوء الكاتب الى التاريخ، ليس المقصود منه اعادة كتابة التاريخ، وإنَّما هو قراءة الواقع، انطلاقاً من رؤيتنا وموقفنا من التاريخ" [46]. وبذلك تخرج الشخصية التاريخية من أسر السطور التي كُتبت عنها لتدخل في عالم السرد المعاصر وأحداثه التي اخترعها القاص، فتخضع لمنطق جديد يميله عليها العالم الذي دخلته، من هنا يمكننا القول أنَّ استدعاء التاريخ بشخصياته وأحداثه ومواقفه إغناء وإثراء لتجربة الأديب من جهة، واكتشاف دلالات جديدة للمادة المستدعاة من جهة ثانية، وإثارة المتلقي للعودة الى التاريخ وقراءة المادة الأصلية ومقارنتها مع ما ورد في النص من جهة ثالثة، ومن جهة رابعة هي فرصة للانفصال عن الواقع ورؤيته بنظرة مختلفة، كما أنَّ الماضي يحضر محمّلاً بدلالات الانتماء إليه، بل العودة الدائمة إليه وهذا من جهة خامسة.

تقدم قصة لعنة الحكواتي تجربة لا تتسم بالواقعية بل تبني عالماً متخيلاً يفتح آفاقاً زمنية متراكبة لكنه يعمل على تشظيتها حيث أنَّ "التشظي تقنية ادبية حديثة، ورؤية للعالم، لكونها تمزق وحدة النص، وترفض الحبكة القائمة على خط مستقيم وصاعد"[47]. وعند تتبعنا لزمن السرد في قصة لعنة الحكواتي نجد الراوي وقد تحكّم بزمنها معتمداً على النسق المنقطع زمنياً فمرة يستشرف الأحداث ويسبقها، ومرات متعددة يعتمد على الاسترجاع، كما نجده مستخدماً للبُعد العمودي بتقنيتيه: التلخيص والحذف، وهو بهذا يحكم لعبته السردية، ويكسّر زمنها، وهذا ما يجسِّده المقطع التالي: " في هكذا مقام نمت حكايا الجد لأحفاده.. تواتر لتواتر.. ليلة بعد اخرى في مساءات الصيف والشتاء كلا بطعم دافئ او بارد تلوكه ذاكرة اولئك الصبية، فليالي الصيف هي لمحمد العاشق وبحث عن حبيبته وليالي الشتاء لسيف بن ذي يزن وشقيقته الجنية (عاقصة) وخادمه (عيروض) المارد الطيب القلب.. و.. ذاك الصراع المتلون مع السحرة والاشرار.. وكانت تلك المساءات تحفر طرقها النيسمية في ارواح احفاده." [48]

يستثمر القاص حسين البنية التاريخية للحكايات من خلال الشخصيات والأحداث والأماكن والأزمنة التي طالما أغنت الذاكرة الشعبية العربية بحكايات تتناسل شفاهاً تناسلاً لا يتوقف ليجعل منها منطلقاً يظهر من خلاله الميتاسرد وهو يشتغل بطريقة توليدية تعتمد على استعادة تلك الحكايات وتربطها بزمن محدد، فليالي الشتاء لها حكاياتها، وليالي الصيف لها حكاياتها، فهي حكايات متعددة يستحضرها الرواي بأزمنتها المتعددة لتكسر تتابعية الزمن وتتفاعل ميتاسردياً مع زمن القص من جهة، ومع أرواح الأحفاد من جهة ثانية.

إنَّ حركية السرد وتحولاته تقترن اقتراناً واضحاً برصد حركة الشخصيات بين الأمكنة، ومحاولة دفع هذه الشخصيات (الأحفاد) لإلغاء حركة الزمن البطيئة، واحلال زمن يستعجل في حضوره، أي محاولة تفعيل الايهام الزمني بتكسير واقع هذا الزمن البطيء في سريانه، لتبدأ عملية تلقٍ لحكاية تحمل صفة(جديدة) ولا تتبع صفة التكرار:

" - أتعرفون ؟.. ان الجد سيحكي لنا الليلة.. شيئا اخر.. كان هذا مفتاحا لاستعجال التوقيت لها والذي حينما حل انسل اولئك الصبية كل من سريره واتجهوا الى غرفة الجد، تحلقوا حوله بنصف دائرة وهو جالس متكئا على جدار وينظر مبتسما باتجاه الباب المسدود غير منتبه لتلك الاعناق المتشرئبة باتجاهه.." [49]. وكذلك حين يشير الراوي (الجد) "ففي ذلك الزمن القديم.. لا بل أقدم كثيراً مما تعوه"[50]. حيث يمثّل الاسترجاع هنا فترة زمنية طويلة يؤشرها ليفتتح بها مسار السرد الحكائي، لكنه زمن يخرج عن الحدود لينفتح على ماضٍ لا تحدّه السنوات بل يربطه بوعي (الأحفاد) القاصر عن استيعابه. وتظهر تقنية الاسترجاع أيضاً حين يحدد الراوي استرجاعاً زمنياً " الى البدايات الاولى والنبت الاول لهذه الحكاية"[51]. وكثيراً ما يعتمد الراوي هنا على التداخل بين أكثر من تقنية (الاسترجاع والاستشراف والتلخيص) حيث نجده يشير: "نعود الى الامام مرة اخرى اعوام واعوام اعلى واعلى" [52]. و"تطوي الاعوام ذلك اليوم بسرعة شديدة متقدمة نحو اليوم الذي يليه عابرة بعده اجيال واجيال من انماط البشر لتصل اليه"[53]. فالعودة هنا وإن كانت الى الأمام إلاّ أنّها تظل واقعة في حيّز الماضي الزمني للأحداث، فيما تعلن تقنية التلخيص عن حضورها لتختزل أعواماً وأجيالاً دون الدخول في تفاصيلها وتأثيرها على الأحداث، ليحقق الفعل السردي اختراقه من خلال ذلك التداخل بين الأزمنة والمشاهد وتقاطعها، فيضفي التلخيص غموضاً على النص، ويثريه في الآن نفسه.

المبحث الثاني: المحكيات الغرائبية في قصة لعنة الحكواتي

ظهر مصطلح (الغرائبية) في كتاب تودورف (مدخل الى الادب العجائبي) الذي صدر بالفرنسية عام 1970، كما ظهرت له مرادفات عديدة خلال ترجمته الى اللغة العربية مثل: الفنتازيا، والادب الوهمي، والادب الاستيهامي، والادب الخارق، والواقعية السحرية، والغرائبية[54].سنحاول استطلاع اراء الباحثين في الغرائبية حيث نجد أنّ ديفيد موريس قد عرّفها بأنَّها "احساس مهيمن يصيب المرء بالدوار والذهول، احساس يحملنا على نحو عميق الى ما وراء الاحاسيس والاجواء الانسانية العادية، وهو احساس ينطلق عندما نواجه الصورة الخفية المحرفة لكنها غير المبعدة تماماً، من رغباتنا المكبوتة"[55].

ويطرح د. سعيد علوش ثلاثة تحديدات لمفهوم الغرائبية، هي:

1- عملية تشكيل تخيلات، لا تملك وجودا فعليا، ويستحيل تحقيقها.

2- و(الفنتازيا الأدبية)، عمل أدبي، يتحرر من منطق الواقع والحقيقة في سرده، مبالغا في افتتان خيال القراء.

3- و(الفانتازيا القصصية)، هدهدة للاوعي القارئ، ومكبوتاته المبهمة[56].

إذاً حدد علوش مفهومه للغرائبية بكينونتها الأدبية، وتحررها من سلطة الواقع، وجنوحها نحو الخيال الذي يتجسّد في الشخوص والأحداث والمحكي الغرائبي.

أمّا كمال أبو ديب فيؤشر مسألة مهمة ألا وهي (الخيال الخلاّق) حيث يقول: "هنا يجمح الخيال الخلاق مخترقا حدود المعقول والمنطقي والتاريخي والواقعي، ومخضعا كل ما في الوجود، من الطبيعي إلى الماورائي، لقوة واحدة فقط: هي قوة الخيال المبدع المبتكر الذي يجوب الوجود بإحساس مطلق بالحرية المطلقة" [57] فالقاص إذاً منتج يمتلك أحقية التخييل بلا حدود لينتج نصاً اختراقياً يقلب الحقائق الوجودية الواقعية، ويعيد تشكيلها من جديد، ليضع المتلقي في أجواء وعوالم مختلفة قد تثيره وتغريه بحوارها مع ذاكرته وخياله.

وبما "ان القول الذي يسترعي انتباهنا هو القول الغريب، الذي يبدو بهذه الصفة بالمقارنة مع نمط مألوف من القول"[58]. فإنَّ الأدب الغرائبي يعيش ويبدع في عالم يحكمه اللامألوف والمخترق للمعايير، وبالتالي يشكِّل وجوده من خلال الهيمنة على انتباهنا، وهو الهدف الأول الذي تسعى إليه الأجناس الابداعية على اختلافها.

ويؤكد شاكر مجيد سيفو على أنَّ "الغرائبية هي اسلوب مخيل يعمد فيه المؤلف الى معاينة الواقع بعين مغايرة ترى ما لا نرى لتشكل صياغات نصية لوقائع مختلفة سمتها التغاير المبني على مفارق العقل والواقع والدخول في فضاءات تتعارض ومعيارية التقنين الحياتي"[59]. ويؤشر لبيير. جورج كاستيه على أنَّ الغرائبية في القصة تؤدي وظائف متعدة لأنّها "تعكس محاولة للهروب من الواقع المادي أو النفسي أو الاجتماعي، وأنّها تعكس أيضاً خيبة أمل من الكتاب في واقع ما، إذ يجدون أنفسهم غير قادرين على التكيف أو التحمل لواقعهم ذلك الذي أصبح غريباً"[60].

لنحاول استجلاء الغرائبية في قصة لعنة الحكواتي بوصفها مظهراً ميتاسردياً، ولكونها تحتفي بالشخصيات الغرائبية والمحكيات الحلمية والجنون، حيث يتميز المحكي الحُلمي بوصفه خروجاً عن خطية الحكي، ودخوله في منطقة جديدة هي منطقة اللاوعي الذي يبدأ تحكّمه في ذاكرة الإنسان على شكل أحلام أو رؤى.

والحلم " عملية لا ارادية تتكون في العقل الباطن بفعل مؤثرات خاصة، تكون الحواس خلالها في وضع ارتدادي انطوائي، ويكون الجسم اثناءها في حالة راحة تامة، وتشتمل هذه العملية اللاارادية على سلسلة من الصور والرؤى والأفكار والانفعالات التي تتمثّل لعقل الإنسان النائم بأشكال ورموز وايماءات وايحاءات مختلفة"[61].

والملاحَظ أنّ محكي الحُلم في قصة لعنة الحكواتي تهيمن عليه صورة الكوابيس السوداء التي تعمل على بناء غرائبية الحلم، حيث يلجأ هذا المحكي إلى تظهير الغرابة والعنف والسوداوية، لتبدأ الحكاية بأخذ حيّزها الوجودي عبر طلب الأحفاد من الجد أن يقصَّ لهم حكاية، ولكن هذه الحكاية ستصبح فيما بعد لعنة على من يتلقاها: "في ساعة متأخرة من تلك الليلة انفض الجميع من حول الحكواتي وذهب كل منهم الى بيته وحالما وضعوا رؤوسهم التي ملأتها تلك الحكاية اغمضوا اعينهم ودخلوا جميعا شاهدين لحلم واحد.. لقد كانوا يسيرون في المدينة وعلى جانبي الطريق اهل المدينة وقد نمت لهم انيابا[*] حادة واخذوا يمزقون اجساد بعضهم البعض ويأكلونها والدماء القانية تنز منها وصرخات الالم واليأس

تتعالى. فز كل منهم من نومه على حدة واخذ بالتحوقل والتعوذ من هذا الكابوس المفزع" [62]. تُشكِّل بعض المحكيات الطارئة على النص اختراقاً للنص الأصل، فالمحكي الحُلمي الغرائبي هنا ينتج عن تلقي الحكاية، ويظهر تأثيره على مستويين:

الأول: يمثّله المتلقين للحكاية، ورؤيتهم لهذا الكابوس المرعب.

الثاني: يمثّله أهل المدينة، وما حلَّ بهم رغم أنَّهم لم يتلقوا الحكاية، بل هم خارج اللعبة، لكنَّ المسَّ أصابهم، واللعنة أحكمت أقفالها على تصرفاتهم، لتبدأ بالظهور، وتمسخ مسارات حياتهم اليومية الطبيعية، فتحوّلها الى اتجاه مغاير تماماً، نراه في الخرق السلوكي لأبناء المدينة الذي يكشفه المقطع التالي: "وفي اليوم التالي تسمرت كف العطار (ابو فاضل) على رقبة احد الزبائن ولم تتركه الا جثة هامدة، وفي اليوم الثالث راحت ضحية اخرى، هكذا توالت الحوادث، تلبس الناس الهلع فقبعوا في بيوتهم مصفري الوجوه، لكن كبير التجار فطن للأمر وتداوله مع بقية الوجهاء موضحا لهم ان جميع الممسوسين كانوا من جلاس تلك الليلة، ليلة الحكواتي"[63] إذاً هي اللعنة التي حلّت على المدينة، فتحوَّل أهلها الى ذئاب يقتل بعضهم بعضاً، وأميرها يشرب دماء زوجاته بعد أن يقتلهنَّ، ثم تحوّل المدينة الى خرائب تسكنها الضواري والهوام، وبهذا تحققت الغرائبية من خلال هذه التخيلات التي لا يمكن لها أن تتحقق على صعيد الواقع العياني، لكنَّ المتخيل يبنيها ليجعل منها واقعاً غرائبياً في النص، وهو بهذا يعمل على ادخال المتلقي الى عالم يتصف بلا واقعيته. وانتقال اللعنة من الحكاية الى الراوي الى المتلقين الى أهل المدينة، وهو انتقال بمسار مفتوح التأثير، وهذا ما يكشف عنه المدار الدلالي الذي منح الحلم صبغة سوداوية تنمُّ عن اللعنة التي مسّت اهل المدينة ليصبح القتل مقيماً دائماً لا يغادر المدينة، بل يتناسل القتلة فيها.

أمّا المحكي الحُلمي الثالث في هذه القصة فيتمثل بصورة الشاب العاق لوالده، حيث يكشف عن سير عوج ووصوله الى غابة الارز التي يسكنها خمبابا الجبار – وحش كلكامش – وقيام عوج بقتله، ليختار هذه الغابة مكاناً لنومه مع مرواحة، لكنه بعد قرون طويلة يستيقظ لتهتز الأرض، وتتطاير أغصان الأشجار بسب صوته المتثائب. يتميز الحلم هنا بطوله الزمني وتناسله وهو شيء لا يتفق مع مسارات الأحلام العادية التي نراها، لأنها تُرى لنا باختصار مشهدي يشي بحالة أو يكشف موقفاً، لكنَّ الحلم هنا يؤشر بُعداً زمنياً طويلاً (قرون طويلة) من النوم، وهذا ما يشكِّل تقاطعاً تاماً مع حقيقة الأحلام. كما نلحظ التلاعب يتجسّد في تغيير الواقعة التاريخية التي تشير الى أنَّ كلكامش وصديقه انكيدو هما من قتل الوحش خمبابا، ليتحوّل فعل القتل – عبر التلاعب القصدي من قِبل الكاتب - الى العملاق عوج، ويقتصر دور كلكامش وصديقه على الفرح بمقتل الوحش والانسحاب من الغابة، وهذا التلاعب والتنويع على الأصل يشكِّل خاصية ميتاسردية تثير انفعال المتلقي ومساءلته للنص المتلاعَب به، وللكاتب أيضاً، لأنَّ القصص التقليدية المتوارثة لا تثير المتلقي مثلما تثيره هذه الاختراقات غير المطروقة، كما تتميز الشخصية التاريخية بغناها ورمزيتها، ولكن إفادة الكاتب من هذه الشخصية تكمن في جعلها وسيلة تعبير تسهم في بناء واقع جديد يمكنه أن يكشف الواقع الحقيقي للكاتب والمتلقي من خلال ما تطرحه القصة من مواقف.

يشهد الميتاسرد انقلاب المروي وتحولاته، فيجسِّد طرحاً جديداً يكسر توقع المتلقي، بل لا يمنحه فرصة لتوقع الأحداث، ليدخله الى عالم آخر تأخذ فيه احدى شخصيات القصة دور المبادر بالفعل، وهذا ما سنجده بوضوح في المحكي الحُلمي الذي يكشفه المقطع التالي من القصة: "يدخل عليه عوج مكملا حلميه السابقين. يجلس امامه ويحدثه بعينين دامعتين عن خطيبته وذهوله ازاء ما شاهده وعاشه. لقد منعوا مروره عند نقاط التفتيش في الحدود لعدم امتلاكه جواز سفر. وذلك الهجوم الشرس لأولئك الذين يحملون بأيديهم اشياء بأشكال غريبة وبراقة تومض في وجهه.. ويسألوه بإلحاح.. اسئلة غريبة لكن تبدو سخيفة

- ما هي اكلتك المفضلة
- باعتبارك عربيا هل ستقدم على تحرير فلسطين
- ما هو اتجاهك السياسي
- هل تفكر بتوحيد الامة العربية ياسوبرمان العرب
- اين زوجتك
- من هو مطربك المفضل
- كيف حال الطقس عندك"[64]

إنّ دعوة عوج للظهور بصورة مختلفة عن صور ظهوره على مدى القصة تثير الانتباه، حيث منحه الكاتب شخصية واقعية معاصرة تبني كينونتها المتغايرة التي تتضح من خلال ما قصّه للشاب عن معاناته حين حاول اجتياز الحدود، وهي المعاناة الواقعية المعاصرة التي يعيشها أي عربي يحاول عبور الحدود بين دولة عربية وأُخرى، ولا يُسمَح له بالعبور لعدم امتلاكه جواز سفر، كما أنّه يحكي له ما تعرَّض له من ايذاء من قِبل الجنود المتواجدين على الحدود، فقد كشف لنا الراوي ما تعانيه الشخصية في النص، ومنحها محمولات من واقعنا العياني المعاصر، وما نعانيه اليوم من تعسف السلطات والمخافر الحدودية بين البلدان العربية. وهنا نجد الراوي الخارجيّ يتنازل لشخصيّاته عبر استبدال المواقع لتروي قصّتها بنفسها عبر المحكي الحلمي.

وهذا ما نجده أيضاً في المحكي الحُلمي الذي أخذ الشاب فيه دور الراوي لحلم لم يره ولكنه تخيله " بدأ يسرد لنفسه وعن نفسه وبنفسه بقية الحلم: لقد قرر عوج اخيرا العودة الى ملاذه الذي اوجده الحكيم اوتونابشتم حين وصل

المكان وجد ان مرواحة مازالت نائمة فقام بلملمة ما تبقى من اشجار الارز التي تناثرت حين استيقظ اول مرة وغطى به المكان، حضن زوجته ونام بشوق الوليد العائد لحضن امه بعد ان رفضه الاخرون"[65].

وهذا التداخل السردي من قِبل الشاب يكشف عن تمركز الفكرة بشكل ذاتي، فحين لم يحلم سعى الى اختراع الحُلم، ولم يكتف بذلك بل سرده (لنفسه وعن نفسه وبنفسه) وبذلك حقق التجاوز اللامألوف من حيث رؤية الحلم واختراعه.

تكشف محاولات الراوي وملاحقته لحركة عوج بن عناق عن هدف غير معلن يحاول تحقيقه ليمنح الكاتب والمتلقي من بعده أملاً بتغيير ما، سنحاول كشفه من خلال الحلم التالي:

"حلم به.. أبوه جالس امامه وبيده مسبحة جده وحزمة ضوء من الشمس يضربها فتسطح بوهج يتناثر على شكل حبيبات حمر في انحاء الغرفة..

قال له بوجهه الحزين الذي كان اخر ما رآه:

- اسمع ستأخذها معك وتقرأها هناك.. عندها سيستيقظ فتأتي به الى هنا".

- وكيف ذلك؟؟ الحدود الدولية.. الحدود الدولية"[66].

يجسّد هذا الحلم شخصية جده الغرائبية التي تمسك بيدها حزمة من ضوء الشمس، ويقدم نصيحة غرائبية أيضاً حيث يطلب من حفيده الذهاب الى غابة الارز، وذلك الذهاب مشروط بشرطين: أن يأخذ الرولة معه، وأن يقرأها هناك، ليتحقق الهدف: ايقاظ عوج وجلبه الى المدينة، ويقترن شرط الذهاب وتحقيق الهدف بدهشة الابن وسؤاله: وكيف ذلك؟ هنا يتداخل الواقع بالخيال حيث يسأل الابن عن كيفية عبور عوج الحدود الدولية، وهذا ما لا يمكن تحقيقه في الواقع، لكون عوج شخصية متخيلة، والحدود الدولية واقع حقيقي، وهنا يتداخل الواقع والمتخيل بوساطة الحلم.

إنَّ الواقع اليومي المعاش حين يختنق بصراعات تتأزم وتختنق المثقف بمحمولاتها المليئة بالعنف والشر ودمار القيم السامية تضع المثقف في مفترق الطريق، فإما أن يتنازل عن قيمه ومثله العليا، ويتكيّف مع هذا الواقع بتواطىء غير محسوب القيمة والهدف، وإمّا أن يرفضه ويثور عليه من خلال ما ينتجه من ابداع يتعمد فيه اختراق هذا الواقع، وبناء عالم ايهامي يكشف زيفه من خلال شخصيات ايهامية يمنحها أنساقاً متغايرة وأبعاداً دلالية مثل ما نجده في قصة لعنة الحكواتي: شخصيات الجد والأحفاد، أو شخصيات عرفها التاريخ الإنساني مثل عوج وأُمه عناق وشخصية الحكواتي، فيشتغل باتجاه منحها توصيفات مختلفة عن حقيقتها، ويضع لها تاريخاً جديداً ليجعل منها دالاً على ما يعانيه من تنافر مع واقع لا يستطيع الأُلفة معه لغرائبيته.

والملاحظ أنّ الشخصيّة التي لا تحكي حكايتها بنفسها في هذه القصة ليست شخصيّة واقعيّة أو مشاكلة للواقع، وإنّـما هي شخصيّة تاريخية وربّما خرافيّة أو خارقة ممثّلة بشخصيّة (عوج بن عناق) بطل هذه القصة الذي يروي حكايته راوٍ خارجيّ، عبر استدعائه من رحم التاريخ ليبني سرداً ينتهك فيه الكاتب قوانين الواقع العياني، تؤازره شخصيات اخترعها القاص منطلقاً من مخزونه المعرفي التاريخي من جهة، ومعايشته لواقعه المر الذي يرفضه لغرائبيته من جهة ثانية. ويتأتى هذا المنحى السردي الذي انتحاه الكاتب هنا من فكرة أنَّ شخصيات الواقع العياني لا يمكنها النهوض بهذا الاختراق والتجاوز للمشكلات المعاصرة التي يعيشها الإنسان، فاتخذ من الاتكاء على شخصيات وأحداث ايهامية مخرجاً يقيه الاصطدام المباشر بمعطيات واقعه المرير.

إنَّ الكاتب وهو يعايش حاضراً غرائبياً تحكمه ظروف مأساوية تعطف به وبمجتمعه ولا يجد لها تفسيراً ولا تبريراً ولا انفراجاً، يواجه أزمة تدور حول طبيعة العلاقة بين الحقيقة والخيال، حقيقة الأحداث المأساوية التي يعيشها في مجتمعه والتي فاقت الخيال قسوة ورعباً واستلاباً، فوجد في الخيال فرصته لكشف هذا الواقع الذي يوصل الإنسان الى الجنون لشدة مأساويته، ولهذا نجد الكاتب يستثمر حالة الجنون بوصفها معطى غرائبياً، فالجنون هو "زوال العقل او اختلاله او ضعفه"[67]. وينتج عنه حالة تنتاب الفرد فيفكر أو يتصرف بطريقة تتفارق مع طريقة التفكير أو التصرف السائد في مجتمعه، لكنَّ علاقة الجنون بالأدب تأخذ منحى آخر لا يختلف شكلاً وإنّما يختلف جوهراً، لأنَّ الكاتب حين يعمد الى تظهير علامات الجنون على شخصية أو أكثر من شخصيات قصته إنّما يهدف الى تحقيق أهداف ستكشف عنها السطور التالية:

يستلم الشقيق الأصغر زمام الحكي ليسترجع ذكريات قديمة ظلت تعيش في ذاكرته مذ كان عمره (5) سنوات، حيث دار الحديث بين أُمه وأبيه حول عوج، فيعلن الأب:

"- لقد رأيته مرة اخرى

- هل عدت الى الاحلام مجددا

- كلا انه ليس حلما.. لقد كان يبكي بحرقة ويطلب مني اعادته الى الديار"[68].

يكشف هذا الاسترجاع الزمني عن الترابط بين الحلم والجنون الذي يعانيه الأب، بين مدة وأُخرى، وهذا ما يؤكده كلام الأُم بإشارتها الى عودة الأحلام إليه، كما يؤكده قول العم:

"- يارجل دعك من هذا الامر فقد تركته منذ سنوات وارحتنا اما الآن فقد أصبح لديك بيتا واولاداً وعملا.. فلا تعيده الى ذهنك مرة اخرى"[69].

فالجنون هنا يتمظهر عبر الأحلام التي تأخذ حيّزها في أزمان يعيش فيها الأب حياة يومية عائلية وواقعية. كما تكشف القصة عن أنَّ الجنون لعنة توارثتها العائلة ولا تخصُّ أحدهم لأنَّ "الجد كان ميتا حين قص عليهم تلك الحكاية

وانهم توهموا وجوده بعد دفنه بيومين"[70]. فالتوهُّم هنا يرتبط بجنون بدأ في ذاكرة الأب وانتقل الى الأولاد، وتخصيصاً الشقيق الأصغر الذي تولّى مهمة البحث عن عوج بعد اختفاء أبيه الغامض، إكمالاً للدور الذي لعبه من قبله والد الجد الذي عثر على (الرولة) التي أخفى فيها الحكواتي (الجد) ورقة بردي دوَّن فيها حكاية عوج، ثم "وضعها في صخرة من الصخور الحمراء"[71]. لتصبح – من وجهة نظر الأب- شيئاً مادياً يستعين به للوصول الى هدفه، وهو (ايقاظ عوج)، ذلك الهدف الصعب الذي فشل في تحقيقه، لكنَّ الحكاية ولعنتها لم تنته هنا بل تنتقل الى الابن الأصغر الذي يحلم بأبيه الذي يقدم له قراره:

- اسمع ستاخذها معك وتقرأها هناك.. عندها سيستيقظ فتأتي به الى هنا[72].

يعود الحلم مرة مضافة ليتحكّم بمسار الحكاية، فيطلب الأب من ابنه فعلاً جنونياً يتمثّل في الانتقال المكاني الى غابة الأرز، وقراءة ما خطّه الحكواتي في الرولة، علَّ الحلم الجنوني يتحقق بيقظة عوج، ويكشف لنا المشهد عن: " كان الحفيد لوحده جالسا وامامه الرولة" و"اخذت يده تمسد عليها وجمعت لحظة رعب وخوف بشوق ولهفة في قراءتها ولكن تذكره لوصية ابيه بعدم قراءتها مهما برحه شوق شيطاني في ذلك فسيقع في فخها كما حصل لمن قبله.." [73].

إذاً ما كُتبَ في الرولة فخ يصطاد من يجرؤ على قراءته، وهي بهذا تكشف عن كونها لعنة، من هنا يمكننا القول أنَّ الحكاية لعنة سواء أكانت شفاهية أم كتابية. وينفِّذ الابن وصية الأب، حيث يعلن الراوي:

"بعد ايام كان يصعد جبل الأرز والرولة تحت إبطه وهو مبتسم حتى وصل المكان الذي لم يخطئه.. وقبل أن يفتح الرولة صاح

- ياعوج يابن عناق.. جئتك من بعيد..، من زمان كان امينا عليك ثم خانك فأنا اخر حلقة من سلسة الحكواتي استيقظ ياسيدي فقد حان قطاف تلك السنوات التي زرعت بذور الدم في أرواحنا.. أيها المنظف الكبير ياسيدي اغسلنا.. اغسلنا من دمنا المر"[74].

يعمد الكاتب الى البحث عن وسائل تعبيرية تحتضن معاناته ليمرر من خلالها انتقاداته الاجتماعية التي لا يستطيع التصريح بها، ولهذا وجد في شخصية حفيد الحكواتي فرصة لتعرية الواقع الذي زرع بذور الدم في أرواح ابنائه، فيطلب من عوج أن يكون المخلِّص الذي يحتاجه المجتمع مكرراً لفظة (اغسلنا اغسلنا)، لما تحمله هذه اللفظة من إزالة لكل ما علقَ بهذا المجتمع من مآسٍ، فهل حقق مطلبه ؟ وهل استجاب عوج لهذا المطلب؟ لنقرأ ما تعلنه القصة:

" فتح الرولة وقبل أن يقرأ سمع هديرا ات من بعيد ولم تمر ثوان حتى غطى المكان وبدأت الارض تهتز من جرائه.. ثم دوي هائل صم اذنيه واعقبه اخر اكثر قوة واخر.. واخر مما جعل حفيد الحكواتي يترك الرولة على الارض ويهرب منحدرا من الجبل حتى وصل السفح وهو غير مصدق من نجاته ولم يتوقف الا وهو في مدينته وفي بيته"[75].

إذاً هو اعلان الرفض والغضب من هذا الطلب، فقد رفض عوج أن يكون حامياً ومخلصاً لهذا المجتمع، مما يؤشِّر فكرة الكاتب التي تعلن أنَّ لا أحد يمكنه أن يغسل واقعنا المُرّ مهما امتلك من قوة وقدرة على الفعل، لأنَّ عوج التاريخ ليس هو عوج قصة لعنة الحكواتي، فمهما امتلك من طيبة لن يستطع منحها لمن لا يستحقها، والقوة المستعارة لا تنقذ مَن استسلم لضعفه. كما أنَّ آخر حلقة من سلسة المجانين اكتملت بعد أن بدأت بالجد ثم أبنائه ثم أحفاده، فالحفيد الأخير حين عاد الى بيته اكتشف هرب زوجته، ففرض على نفسه عزلة جبرية عن الناس، و"بعد سنوات يتحدث الناس عن شيخ ظريف لا احد يعرف من أين أتى.. يحمل معه تسع [*] مذياعات ويدور في الأسواق ويضحك على كل شيء ومن كل شيء.. لكنه أحيانا يتجهم وجهه ويغضب وتخرج عبارات منه تتحدث عن الخيانة والغدر الذي يتوالد باستمرار ويخلف ابناء واحفاد، وعن زوجة باعته واهل وعشيرة قتلوه في الذاكرة وعن العوج.." [76] وتقوده عزلته الى اكتمال حلقة جنونه، فينسى شخصيته الأصلية ليتحوّل الى مجنون، ورغم جنونه إلاّ أنَّ لعنة الحكاية وعوج ظلت ترافقه:

" كل مساء يأتي ذلك الشيخ الظريف الى نهر المدينة ذاك.. ويجلس هناك متخلصا من مذياعاته وظرفه ويتسمع ذلك العويل الابدي للنهر العجوز.. عووووووي ي ي ي"[77].

الجنون والانهيار والمتاهة تمثّلت في شخصية الحفيد الأصغر بقطع الخيوط مع الواقع، وقضاء بعض الوقت بعيداً عن المجتمع باختيار عزلة عقلية جبرية عن المجتمع فرضتها لا عقلانية الأحداث التي عاشها، والواقع المرير الذي فرض وجوده عليه بلعنة الحكاية المتوارثة في العائلة مما دفعه لاختيار أُلفة مع النهر لكنَّ النهر يصيح (عو)، ولفظة عو: هي صوت الكلب الذي ينبح به ليعلن عن تحذير بوصفه حارساً، وخوفاً ورعباً إن أحسَّ بخطر قادم، لكنَّ الإضافة حوَّلت هذه الدلالة باتجاه جديد، فتكرار حرف الواو يحيل الى الامتداد الصوتي الدال على الألم المستمر، ووجود الياء وتكرارها يحيل الى الانكسار المتواصل ليعلن تحوّل نهر دجلة من ماء الحياة الى حامل للألم، وبذلك يتحقق نوع من التماهي بين الحفيد والنهر، ذلك التماهي المحمل بدلالات القهر والاستلاب والضياع، كما أنَّ تحوّل نهر دجلة الى كلب يعوي يؤشِّر غرائبية واضحة[78].

الخاتمة:

في نهاية هذه الرحلة توصل البحث الى النتائج التالية:

- إنَّ الميتاسرد تقنية أُسلوبية اعتمدها الكاتب ليحقق اختراقاً سردياً يتجاوز به الواقعية التي حكمت القصة لفترة طويلة.
- اعتمد الكاتب في ميتاسردية القصة على العنوان والهوامش والتأطير والتضمين والأزمنة والأمكنة والتاريخ.

شكّلت المحكيات الغرائبية موضوعة أساسية للقصة، وتجلّت في كل من المحكي الحُلمي والجنون، وظهرت أعراضهما على شخصيات القصة، وكان لهما دور فاعل في الأحداث.

لم يكتفِ الكاتب بالراوي الخارجي، بل اعتمد خاصية تعدد الرواة حيث تناوبت الشخصيات في تقديم محكياتها معتمدة على وجهة نظرها الخاصة.

اتخذ الكاتب من التخييل مجالاً لمواجهة واقعٍ لا يستطيع مواجهته لما يتصف به من عنف وسوداوية وشرور.

عمد الكاتب الى تكسير الزمن عن طريق الخروج عن النسق الخطي له باستعمال تقنيات الاسترجاع والاستباق والخلاصة.

استدعاء الشخصيات التاريخية، وتخصيصاً شخصية عوج لما تملكه هذه الشخصية من ثراء ورمزية تاريخية، ووضعها في مواقف وأحداث يكشف الكاتب من خلالها أحداثاً ومعاناة معاصرة، فيعيد قراءة وكتابة التاريخ الخاص بالقصة ذاتها.

إنَّ اللعنة التي لاحقت الحكواتي وأحفاده ستظل تلاحق الكاتب بوصفه حكواتياً (قاصاً) معاصراً تحاصره ظروف مجتمعية لا عقلانية، ولا يجد لها حلاً أو مُخلِّصاً حتى لو كان العملاق عوج.

هوامش البحث

(1) العوالم الميتاقصية في الرواية العربية: ص21.
(2) ينظر: ماوراء القص: باتريشا ووخ، ص 72-82.
(3) السرد المفتون بذاته في الكتابة الروائية: محمد عبد السميع (والكلام للدكتور رسول محمد رسول) موقع صحيفة الاتحاد: manager.altthad.ae.
(4) ينظر: لعبة الميتاسرد في رواية الفردوس المحرم: ليث سعيد هاشم الرواجفة، موقع صحيفة ثقافات: Thaqafat.com
(5) ينظر: القص الماورائي واختراق الجدار الرابع في هروب البطل لمحمد الرطيان: د. لمياء باعشن، موقع صحيفة الجزيرة الثقافية: www.al.jazirah.com.
(6) ينظر: المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل الى المختلف: ص 157.
(7) قاموس السرديات: ص 109.
(8) أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب: د. جميل حمداوي، موقع صحيفة المثقف: www.almothaqaf.com
(9) ينظر: ماوراء القص وبنية الايهام التخيلي – قراءة في مجموعة (تجاعيد وجه الماء) للقاص نعيم ال مسافر: امجد نجم الزيدي، موقع صحيفة المثقف:www.almothaqaf.com
(10) ينظر: جماليات ماوراء النص: ص16.
(11) أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب، مصدر سابق.
(12) ينظر: ماوراء السرد – ماوراء الرواية: ص16.
(13) المبنى الميتاسردي في الرواية: ص 13-14.
(14) الميتاسرد... تفكيك المركزيات السردية أم هيمنة المؤلف: علي حسن الفواز، موقع صحيفة الزمان: www.azzaman.com
(15) اللعبة الميتاسردية بوصفها تجريباً: فاضل ثامر، موقع صحيفة الاتحاد: manager.altthad.ae.
(16) الواقعية السحرية في لعنة الحكواتي للروائي حسين رحيم: الناقد صباح سليم، موقع صحيفة النور: www.Alnoor.se
(17)أدب الفانتازيا مدخل الى الواقع: ص20.
(18) الغرب المتخيل صورة الاخر في الفكر العربي الاسلامي: ص31.
(19) سيمياء العنوان: ص31.
(20) صورة العنوان في الرواية المغربية: د. جميل حمداوي، موقع ندوة: www.arabicnadwah.com
(21) لسان العرب: ابن منظور، مج 15، موقع المكتبة الاسلامية: library.islamweb.net
(22) م. ن.
(23) تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر: ص13.
(24) ندوة التراث العربي والمسرح: ص85.
(25) الغائب دراسة في مقامات الحريري: ص 104.
(26) اللغة واللون: ص199.
(27) عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص): ص 127.
(28) م. ن، ص131.
(29) الهوامش في الخطاب الروائي العربي: د. جميل حمداوي، موقع التجديد العربي: www.arabrenewlin.info
(30) لعنة الحكواتي (مجموعة قصصية): ص23.
(31) م. ن، ص 23.
(32) م. ن، ص24.

(33) م. ن، ص 23.
(34) معرفة الاخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة): ص65.
(35) أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب: د. جميل حمداوي، موقع صحيفة المثقف www.almothaqaf.com:
(36) الكامل في التاريخ: ص170.
(37) البداية والنهاية: ص 267.
(38) لعنة الحكواتي: ص 23.
(39) البداية والنهاية: ص 267.
(40) لعنة الحكواتي: ص28.
(41) م. ن، ص 28.
(42) م. ن، ص 23.
(43) م. ن، ص 23.
(44) سمط النجوم العوالي في ابناء الأوائل والتوالي: ص163.
(45) م. ن، ص 163.
(46) سلطة النص: ص 104.
(47) تشظي الزمن في الرواية الحديثة: ص 126-127.
(48) لعنة الحكواتي، ص23.
(49) م. ن، ص23.
(50) م. ن، ص24.
(51) م. ن، ص 27.
(52) م. ن، ص25.
(53) م. ن، ص30.
(54) ينظر: تجليات الغرائبية في روايتي (عو) و (العين المعتمة): د. علي محمد عودة، مجلة الجامعة الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية)، مج 15، ع1، يناير، 2007، ص 145- 172.
(55) الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب: ص98.
(56) معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: ص170.
(57) الادب العجائبي والعالم الغرائبي: ص8.
(58) الادب والغرابة دراسات بنيوية في الادب العربي: ص66.
(59) القص الغرائبي.. (في ارض الحكايا) للقاصة سناء الشعلان: شاكر مجيد سيفو، موقع صحيفة الرأي: www.abs.edu.kw
(60) الغرابة المفهوم وتجلياته في الادب، مرجع سابق، ص 87.
(61) قاموس الاحلام: اعداد: ص7.
(*) كذا، والصحيح: أنياب.
(62) لعنة الحكواتي، ص31.
(63) م. ن، ص 32.
(64) م. ن، ص 33.
(65) م. ن، ص 31.
(66) م. ن، ص 37.
(67) التشريع الجنائي الاسلامي: ص585.
(68) لعنة الحكواتي، ص 35.
(69) م. ن، ص 35.
(70) م. ن، ص 30.
(71) م. ن، ص 29.
(72) م. ن، ص 37.
(73) م. ن، 38.
(74) م. ن، ص 39.
(75) م. ن، ص 39.
(*) كذا والصحيح: تسعة.
(76) م. ن، ص39.
(77) م. ن، ص 34.
(78) م. ن، ص39.

مصادر البحث ومراجعه

المصدر

1 - لعنة الحكواتي (مجموعة قصصية): حسين رحيم / مكتب العلا للطباعة والنشر/ الموصل / 2010.

المراجع: أولاً: الكتب

1 - الادب العجائبي والعالم الغرائبي: كمال ابو ديب، دار الساقي، للنشر والتوزيع، بيروت، 2007.
2 - أدب الفانتازيا مدخل الى الواقع: ت، ب، ابتر، ت: صبار سعدون السعدون، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، 1989.
3 - الادب والغرابة دراسات بنيوية في الادب العربي: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط 3، 2006.
4 - البداية والنهاية: ابن كثير، ج1، تح: عبدالله عبدالمحسن التركي، دار عالم الكتب للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، 2003.
5 - التشريع الجنائي الاسلامي: عبد القادر عودة، ج1، دار الكاتب العربي بيروت، 2008.
6 - تشظي الزمن في الرواية الحديثة: د. امينة رشيد، الهيأة المصرية العامة للكتاب، مصر، 1998.
7 - تطور فن الحكواتي في التراث العربي وأثره في المسرح العربي المعاصر: د. شوكت عبدالكريم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 1989.
8 - جماليات ماوراء النص: مجموعة مؤلفين، ت: أماني ابو رحمة، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، 2010.
9 - سلطة النص: مشري بن خليفة، رابطة كتاب الاختلاف، الجزائر، جويلية، 2000.
10 سمط النجوم العوالي في ابناء الأوائل والتوالي: عبد الملك بن حسين العاصمي المكي، تح: عادل احمد عبد الموجود – علي محمد معوض، دار الكتب العلمية، بيروت، 1998.
11 سيمياء العنوان: بسام قطوس، وزارة الثقافة، عمان، ط1، 2001.
12 عتبات (جيرار جينيت من النص الى المناص): عبد الحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون، منشورات الاختلاف، الجزائر، 200
13 المعوالم الميتاقصية في الرواية العربية: احمد خريس، دار الفارابي، بيروت – دار ازمنة للنشر، عمان، 2001.
14 المغائب دراسة في مقامات الحريري: عبد الفتاح كيليطو، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، 1987.
15 المغرابة المفهوم وتجلياته في الادب: د. شاكر عبد الحميد، عالم المعرفة، الكويت، ع 384 يناير، 2002.
16 المغرب المتخيل صورة الاخر في الفكر العربي الاسلامي: محمد نور الدين افاية، المركز الثقافي العربي، بيروت – الدار البيضاء، ط1، 2000.
17 قاموس الاحلام: اعداد: المكتب العلمي للتأليف والترجمة، دار العلم للملايين، ايار – مايو، 1996.
18 قاموس السرديات: جيرالد برنس، ت: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري، دار ميريت للطبع والنشر والتوزيع، القاهرة، 2003.
19 المكامل في التاريخ: ابن الاثير، ج 1، دار الكتاب العربي للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
20 لسان العرب: ابن منظور، مج 15، موقع المكتبة الاسلامية: library.islamweb.net
21 المللغة واللون: احمد مختار عمر، ط2، عالم الكتب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1997.
22 ماوراء السرد – ماوراء الرواية: عباس عبد جاسم، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، 2005.
23 المبنى الميتاسردي في الرواية: فاضل ثامر، دار المدى للثقافة والنشر، بيروت، ط1، 2013.
24 المتخيل في الرواية الجزائرية من التماثل الى المختلف: امنة بلعلي، دار الامل للطباعة والنشر والاختلاف، تيزي – وزو، 2006.
25 معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة: سعيد علوش، دار الكتاب اللبناني، بيروت وسوشبرس – الدار البيضاء، ط5، 1985.
26 معرفة الاخر (مدخل الى المناهج النقدية الحديثة): عبد الله ابراهيم واخران، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط5، 1996.
27 ندوة التراث العربي والمسرح: عبدالكريم برشيد، المجلس الوطني للثقافة والفنون، الكويت، 1984.

المواقع والدوريات الالكترونية والورقية

1 - أشكال الخطاب الميتاسردي في القصة القصيرة في المغرب: د. جميل حمداوي، صحيفة المثقف: www.almothaqaf.com
2 - تجليات الغرائبية في روايتي (عو) و (العين المعتمة): د. علي محمد عودة، مجلة الجامعة الاسلامية (سلسلة الدراسات الانسانية)، مج 15، ع1، يناير، 2007، ص 145- 172

3 - السرد المفتون بذاته في الكتابة الروائية: محمد عبد السميع (والكلام للدكتور رسول محمد رسول) موقع صحيفة الاتحاد: manager.altthad.ae.
4 - صورة العنوان في الرواية المغربية: د. جميل حمداوي، موقع ندوة: www.arabicnadwah.com
5 - القص الغرائبي.. (في ارض الحكايا) للقاصة سناء الشعلان: شاكر مجيد سيفو، موقع صحيفة الرأي: www.abs.edu.kw
6 - القص الماورائي واختراق الجدار الرابع في هروب البطل لمحمد الرطيان: د. لمياء باعشن، موقع صحيفة الجزيرة الثقافية: www.al.jazirah.com.
7 - لعبة الميتاسرد في رواية الفردوس المحرم: ليث سعيد هاشم الرواجفة، موقع صحيفة Thaqafat.com
8 - اللعبة الميتاسردية بوصفها تجريباً: فاضل ثامر، موقع صحيفة الاتحاد: manager.altthad.ae.
9 - ماوراء القص: باتريشا ووخ، ت: عبد الحميد محمد دفار، مجلة الثقافة الاجنبية، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ص 72-82.
10 - ماوراء القص وبنية الايهام التخيلي – قراءة في مجموعة (تجاعيد وجه الماء) للقاص نعيم ال مسافر: امجد نجم الزيدي، موقع صحيفة المثقف :www.almothaqaf.com
11 - الميتاسرد... تفكيك المركزيات السردية أم هيمن المؤلف: علي حسن الفواز، موقع صحيفة الزمان: www.azzaman.com
12 - الهوامش في الخطاب الروائي العربي: د. جميل حمداوي، موقع التجديد العربي، www.arabrenewlin.info
13 - الواقعية السحرية في لعنة الحكواتي للروائي حسين رحيم: الناقد صباح سليم، موقع صحيفة النور: www.Alnoor.se