جدلية العلاقة بين القص والواقع في بنية النص دراسة لظاهرة الميتا قص عند محمد مستجاب

د.هشام فاروق محمد رسلان
دكتوراه في النقد والأدب كلية الآداب - جامعة دمنهور

الملخّص:

يحاول الميتاقص(Metafiction) كظاهرة أدبية أن يسبر غور العلاقة بين القص والواقع، منتهجا في سبيل ذلك تقنيات فنية مقصودة تحيل إلى العلاقة بين النص والمبدع والواقع، متزرعة برؤية ذاتية ناقدة للكتابة كصنعة تنسج عالما موازيا للواقع (وليست كحرفة تنقل الواقع)،يتدخل فيها الكاتب بوعي للتأكيد على وقوفه على الحد الفاصل بين الفن والواقع. وقد تميز إبداع محمد مستجاب بفنية عالية ووعي شديد بكل ما يكتب، يبني عالمه القصصي والروائي من لبنات متعددة منها: السخرية والعجائبي والميتاقص، وسيحاول البحث رصد بعض مظاهر الميتاقص في إبداع محمد مستجاب، والوصول إلى الأسباب الفنية التي دفعت الكاتب إلى توظيفها.

يتوزع الميتاقص في العمل على ثلاثة محاور: الأول: ما قبل النص، والثاني: النص، والثالث: ما بعد النص، ولكن البحث لن يعنى بتفاصيل تلك المحاور كلها، وإنما سيوجه عمله إلى ما يكتبه المؤلف بشكل فني ليقيم معمار نصه النهائي، وسيهتم بما يلقيه المبدع نفسه في النص من بذور الميتاقص التي لا تلبث أن تؤتي أكلها الفنية بعد اكتمال النص.

جاء البحث في **مقدمة**، ثم **تمهيد** نظري يشتمل على محورين: الأول: حول مفهوم الميتاقص، والثاني: محمد مستجاب وجيل الستينيات، ثم مبحثين تطبيقيين: **المبحث الأول: عتبات النص**، ويشتمل على محورين: الأول: العناوين، والثاني: الاستهلال، و**المبحث الثاني: فضاء النص**، ويشتمل على خمسة محاور: الأول: مخاطبة المروي له، والثاني: جدلية الكاتب الراوي، والثالث: الحديث عن عملية الكتابة، والرابع: تداخل النصوص، والخامس: الهوامش والتبويب.

الكلمات المفتاحيّة:

الميتاقص، السخرية، والعجائبي، عتبات النص، فضاء النص.

The Dialectical Relationship between Narration and Reality in the Structure of the Text: A Study of Metafiction in Mohamed Mustagab's Works

Dr. Hisham Farouk Mohammed Raslan
Ph.D in Criticism and Literature, Faculty of Arts, Damanhour University

Abstract:
As a literary phenomenon, metafiction explores the relationship between narration and reality, pursuing measured techniques that refer to the relationship between the text, the author and reality. Metafiction presents a critical self-vision of writing as a work that embodies a world parallel to reality (not as a craft that reflects reality) where the author stands consciously in the borderline between art and reality. Mohammed Mustagab is characterized by high creativity, professionalism and a keen awareness of everything he writes. He builds his narrative world from various techniques, including irony, fantasy and metafiction. The paper attempts to trace metafictional aspects in the works of Mohamed Mustagab and to explore the technical reasons that led him to employ them. The paper is divided into three parts: pre-text, text, and post-text. The paper focuses on what the author writes in a technical way to evaluate the structure of the text and explore aspects of metafiction that reveal their artistic value after the completion of the text. The paper consists of an introduction followed by a theoretical discussion of metafiction and Mohammed Mustagab and the generation of the sixties. Then there are two applied sections, paratext (titles and preface) and text space, which includes five issues: addressing the narratee, the dialectic of the author-narrator, talking about the process of writing, intertextuality, and margins and page layout.

Keywords:

Metafiction, irony, fantasy, paratext, text space

مقدمة:

حاول بعض المبدعين تقويض البناء التقليدي للرواية، فلجئوا إلى بعض الأساليب الفنية الحديثة في الكتابة، وجعلوا القص يتحدث عن نفسه، ويحاور المتلقي؛ لكسر الإيهام بالواقعية، واستخدموا تقنيات جديدة كان من شأنها أن نقلت الواقع إلى داخل البنية القصصية، وجعلوا النص عالمًا موازيًا للواقع، له صوته الخاص، وطابعه السردي المميز، وقد أطلق بعض النقاد على تلك الظاهرة اسم: الميتا قص. ويحاول الميتاقص (Metafiction) كظاهرة أدبية أن يسبر غور العلاقة بين القص والواقع، منتهجا في سبيل ذلك تقنيات فنية مقصودة تحيل إلى العلاقة بين النص والمبدع والواقع، متزرعة برؤية ذاتية ناقدة للكتابة كصنعة تنسج عالما موازيا للواقع (وليست كحرفة تنقل الواقع)، يتدخل فيها الكاتب بوعي للتأكيد على وقوفه على الحد الفاصل بين الفن والواقع. إن تقنيات الميتاقص تهدف إلى تحرير النص من انغلاقه على ذاته، وتفتح أفقه على الحياة والنقد، وتؤسس علاقات جدلية بين المنطوق و المسكوت عنه، بين القبول والرفض، وذلك من خلال علاقة موارة متعددة الأطراف يقيمها الكاتب عبر السرد بينه وبين النص والواقع و النقد. وقد تعلمت من أساتذتي أن "النص الأدبي يحتاج دائمًا إلى حوار الناقد الأدبي معه"[١]، وقد ربطتني علاقة بأدب محمد مستجاب أدّت إلى تكرار الحوار مع إبداعه القصي والروائي، ومن ثم قادتني محاورة نصوصه إلى مفتاح لا يمكن الولوج إلى بعض أعمال محمد مستجاب إلا عبره، ذلك المفتاح هو الميتاقص.

تميز إبداع محمد مستجاب بفنية عالية ووعي شديد بكل ما يكتب، إنه يستمتع عندما يجسد بالكلمات واقعه وأحاسيسه وأفكاره السوية وغير السوية، يبني عالمه

[١] د/أحمد درويش: في النقد التطبيقي(محاورات مع نصوص شعرية ونثرية)، المجلس الأعلى للثقافة،٢٠١٠م، ص٥،٦.

القصصي والروائي من لبنات متعددة منها: السخرية والعجائبي والميتاقص. ارتوى محمد مستجاب من المياه التي أنبتت جيلا بأكمله، فكان من الطبيعي أن ينتمي إلى ذلك الجيل، والبحث إذ يخصه بالدراسة لا يعني ذلك أن يقطع الشريان الذي يربطه ثقافياً وفنياً بغيره من أدباء جيله؛ ذلك أن "كل جيل روائي يعكس مجموعة من العوامل الاجتماعية والثقافية التي تؤثر في تشكيله"[١]. وبالتالي لن ينصب عمل الباحث على الجانب النظري، وإنما سيحاول رصد بعض مظاهر الميتاقص في إبداع محمد مستجاب، والوصول إلى الأسباب الفنية التي دفعت الكاتب إلى توظيفها.

يتوزع الميتاقص في العمل على ثلاثة محاور: الأول: ما قبل النص، والثاني: النص، والثالث: ما بعد النص، ولكن البحث لن يعنى بتفاصيل تلك المحاور كلها، وإنما سيوجه عمله إلى ما يكتبه المؤلف بشكل فني ليقيم معمار نصه النهائي، وسيهتم بما يلقيه المبدع نفسه في النص من بذور الميتاقص التي لا تلبث أن تؤتي أكلها الفنية بعد اكتمال النص. وقد تحوي هذه المحاور بعض الأمور التي يقتضيها النشر والطباعة، أو تفرضها سطوة الناشر، ولكن البحث لن يعيرها اهتمامًا؛ لأنها ليست من صميم عمل المبدع. يمكن العثور على جذور الميتاقص في رواية (دون كيشوت) لسرفانتس (Cervantes) التي كُتبت في القرن السابع عشر[٢] ، ولكن حدود هذا البحث لن تسمح بالتوسع الأفقي سعيًا وراء المصطلح في نشأته، أو رصدًا لملامحه كلها في إبداع محمد مستجاب، وإنما سيقدم مقطعًا رأسيًا يكشف عن انتشار الظاهرة في إبداعه، محاولاً الوقوف على غاياتها الفنية.

جاء البحث في مقدمة وتمهيد ثم مبحثين تطبيقيين، وقد مثّل التمهيد الإطار النظري الذي ينطلق منه الباحث في عمله، إذ يحتاج التطبيق الجيد إلى تنظير واع وقواعد راسخة تؤسس لبنائه الشامخ، ويشتمل التمهيد على محورين: الأول: حول مفهوم الميتاقص، ويشمل:١ـتعريف الميتاقص. ٢ـفوضى المصطلح. ٣ـلماذا

---

[١] د/عبد الحميد إبراهيم ، نجيب محفوظ والفن الروائى، الهيئة العامة لقصور الثقافة٢٠٠٢ ، ص١٧٤ .

[٢]انظر :أحمدخريس،العوالم الميتاقصية في الرواية لعربية،دارأزمنة، ودارالفارابي،عمان وبيروت٢٠٠١م، ص١٣ وما بعدها.

الميتاقص. والمحور الثاني: محمد مستجاب وجيل الستينيات، ويشمل:١. ترجمة محمد مستجاب. ٢. جيل الستينيات. ٣. الميتاقص عند جيل الستينيات. ثم جاء المبحثان التطبيقيان على النحو الآتي: المبحث الأول: عتبات النص، ويشتمل على محورين: الأول: العناوين، والثاني:الاستهلال. المبحث الثاني:فضاء النص، ويشتمل على خمسة محاور :الأول:مخاطبة المروي له، والثاني:جدلية الكاتب الراوي، والثالث: الحديث عن عملية الكتابة، والرابع: تداخل النصوص، والخامس: الهوامش والتبويب.

والباحث يطمح إلي تقديم مادة البحث في صورة موجزة مع عدم الإخلال بالمادة العلمية، ليكون بحثه أشبه بقمة جبل الثلج العائم التي تشي بضخامة الجبل المستتر تحت الماء أكثر مما تحدد الكم الظاهر. هذا وقد اعتمد الباحث على المنهج الوصفي التحليلى؛ إذ يرصد الظاهرة ويحاول الوصول إلى غايتها ودلالتها الفنية.

تمهيد :

المحور الأول: حول مفهوم الميتاقص:

١ . تعريف الميتاقص:

القاسم المشترك بين عدد من تعريفات الميتاقص هو التأكيد على الفرق بين القص والواقع، فقد عرفه (وليم غاس William gass) بأنه القص الذي "يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، من أجل طرح تساؤلات عن القص والواقع"[١]، كما عرفته (باتريشيا ووف patricia Waugh) بأنه نوع من النصوص القصصية " يقوم الوعي الذاتي بشكل منتظم بالإحالة إلى مكانتها كصنعة أدبية، من أجل طرح أسئلة حول العلاقة بين القص والواقع"[٢].ويرى(كريستنسين Christensen) أن الميتاقص "لا

[١] انظر: محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها،الطبعة الأولى،٢٠١١م، ص٩.

[٢] . الميتاقص في الرواية العربية، ص ٩ .

يشغل نفسه بتقليد الواقع؛ لأنه يسلط الضوء على الفرق بين الفن والواقع، ويكون واعيا للمسافة الفاصلة بينهما"[٣]. كما تتفق مجموعة أخرى من تعريفات الميتاقص على أنه كتابة واعية تحاول بلورة فكرة النقد الذاتي للإبداع، حيث يتسربل المبدع بزي الناقد ويتقمص دوره، فيعرفه (ديفيد لودج david lodge) بأنه "قص القص، أي الروايات والقصص التي تحيل إلى وضعيتها القصيّة وإجراءات التعبير فيها"[١]، ويرى (مارك كري mark curri) أنه نص نقدي داخل سياق قصصي "يموضع نفسه على الحد الفاصل بين القص والنقد، متخذا من هذا الحد الفاصل موضوعًا له"[٢]. أما(ليندا هتشونLinda Hutcheon) فتعرّف ظاهرة الميتاقص على أنها "قص القص، ويعني ذلك القص الذي يشتمل تعليقًا على هويته السردية، أو هويته اللغوية أو كليهما"[٣]. والميتاقص كصيغة قصصية ناقدة يتيح للكاتب الولوج إلى مجالات عدة منها "اشتغال الروائي بالنقد عامة، شأنه شأن الناقد، واشتغال الروائي بنقد شغله الروائي، أو بما يتخاطب مع هذا الشغل من نقد، وكل ذلك خارج شغله الروائي، واشتغال الرواية بالنقد على نفسها، أو على غيرها، أو عليهما معًا"[٤].

يتضح من التعريفات السابقة، أن ظاهرة الميتاقص تُدير لعبةً للكراسي الموسيقية بين المبدع والقارئ والناقد، في مضمار يمزج بين الواقع والمتخيل عبر بنية النص، وأنها تمثل نوعًا من الكتابة الواعية التي يحاول فيها الكاتب أن يحاكم أعماله مستبقًا ما قد يُوجه إليه من نقد، كما يزرع إحدى قدميه في تربة الواقع، والأخرى في ثنايا التخييل؛ ليبدع نصًا يمثل مركز الثقل بين طرفين متباعدين هما: الحقيقة والخيال.

٢ . فوضى المصطلح:

---

[٣] . السابق، ص ١٠.

[١] . السابق نفسه.

[٢] . السابق، ص ٩.

[٣] . السابق، ص ١٠ .

[٤] . نبيل سليمان ، فتنة السرد والنقد، دار الحوار اللاذقية، ١٩٩٤ م ، ص ٤١ .

إن ضبط المصطلحات العلمية هو أول الأسس الصحيحة التي يُبنى عليها صرحُ العلم، وقضية المصطلح تكاد تكون من أدق القضايا في عصرنا، فالمصطلح كما هو معروف, "مفتاح العلم والثقافة، وبدون القدرة على استيعاب المصطلحات, وتوليدها, وفهمها, لا يمكن استقرار علم ولا فهم"[١]. وقد عانى مصطلح (metafiction) من تلك المشكلة،إذ يمتلئ قاموس النقاد العرب بترجمات مختلفة له، فيترجمه(نبيل سليمان) إلى:(الميتا رواية)، وأحيانًا يطلق عليه:(نقد النقد)[٢]، كما يترجمه (د سعيد يقطين) إلى (ميتا رواية)[٣]، ويترجمه(د جابر عصفور)إلى:(القص الشارح)[٤]، وقد أطلق عليه (إدوار الخراط)عدة مسميات مثل:(الرواية الشارحة) و(ما وراء الروايـة) و(الميتا روايـة)[٥].بالطريقة السابقة نفسها يطلق محسن جاسم الموسوي ثلاثة مسميات على الميتاقص، حيث يسميه:(رواية النص) و(ما وراء الرواية) و(الرواية المغايرة)[٦]، ويسميه كمال الرياحي بالسرد النارسيسي[٧]، كما يطلق عليه (د. محمد حمد) السرد النرجسي[٨]، وقد ترجمه د.محمد عناني هكذا: قصة عن القصة، أو ميتاقصة [٩].

إن عدم انضباط المصطلح قد يكون أول معاول هدمه، ولولا القيمة الفنية التي تمثلها تقنيات الميتاقص، وحاجة المبدع إلى التجديد الفني الذي يزيد تجربته ثراء، لما

---

[١] . سعيد شبار، المصطلح خيار لغوي و سمة حضارية، كتاب الأمة ٧٨ ، قطر، رجب ١٤٢١ هـ ، ص ٢٩.

[٢] . الميتاقص في الرواية العربية، ص ١٠.

[٣]انظر :سعيد يقطين،الميتا رواية في الخطاب الروائي الجديد في المغرب،مقال،مجلةمواقف،ع٧٠/٧١، دار الساقي، لندن،١٩٩٣م، ص١٨٩ ومابعدها

[٤] . جابر عصفور، آفاق العصر، دارالمدى، دمشق، ١٩٩٧ م، ص ١٢٣.

[٥] . انظر مقدمة ادوار الخراط لرواية الياس فركوح: أعمدة الغبار، دار أزمنة، عمان، ١٩٩٦م ، ص ١١ .

[٦] محسن جاسم الموسوي، انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م ، ص٧٦، ٤١ .

[٧] . انظر: كمال الرياحي، الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية "خشخاش" لسميحةأيوب نموذجًا، مقال،ديوان العرب، حزيران٢٠٠٤م، ص١.

[٨] . انظر الميتاقص في الرواية العربية مر ايا السرد النرحسي، ص٧.

[٩]محمدعناني:المصطلحات الأدبيةالحديثة،الشركة المصريةالعالميةللنشرلونجمان،القاهرة،ط١٩٩٦،١م، ص٥٤ من المعجم

استطاع المصطلح أن يقاوم الفوضى التي تهدد بتقويض بنائه. والباحث يرى ضرورة الاتفاق على استخدام ترجمة واحدة تمثل المصطلح، وتكون قادرة على التعبير عنه، وهذا الأمر يتطلب أن نتخطى الترجمة الحرفية، وأن نبذل مزيدًا "من الجهد، نتجاوز من خلاله نقطة استيعاب النص في لغته الأصلية إلى نقطة محاولة الوصول إلى معادل لغوي له في النص المترجم، يثير في ذهن القارئ الجاد، قضايا مماثلة لما أثارها في النص الأصلي لدى قارئه."[١] لذلك يقترح استخدام مصطلح (الميتا قص)؛ لأنه يجمع بين المصطلح الأصلي وترجمته.كما يرى الباحث أن مصطلح قص القص –كمصطلح عربي خالص–هو أقرب المصطلحات إلى الدقةبعد مصطلح الميتا قص.

٣ . لماذا الميتاقص

إن السعي الدءوب من المبدعين نحو الحداثة والتجريب والتجديد، وأن تطأ أقلامهم أرضًا بكرًا هو أحد الدوافع التي حدت بالمبدعين إلى استقدام ظاهرة الميتاقص، ومنحها سلطة الهيمنة على عدد كبير من أعمالهم، فالميتاقص لم يأت من فراغ، "وإنما هو انعكاس لفلسفة عالمية ارتبطت بالحداثة وما بعد الحداثة"[٢]. ويقتضي الإنصاف أن نؤكد أن الحداثة ليست هدفًا في ذاتها دون اعتبار نتائجها الفنية، وإلا لأصبح العمل ـ كما نجد عند بعض الحداثيين ـ تهويمًا في أفضية غير منتهية لا يحقق القارئ من ورائه متعته، ولكن هدف التجديد عند المبدعين الموهوبين هو البحث عن أطر فنية جديدة تكون قادرة على استيعاب تجاربهم والتعبير عن رؤيتهم بشكل فني يزيدها ثراءً. كما تعد فكرة التأكيد على الحد الفاصل بين الواقع والخيال في العمل القصصي أو الروائي، وكسر الإيهام بواقعيته من أهم الدوافع التي

---

[١] . د أحمد درويش، من مقدمة الطبعة الثالثة لترجمة كتاب: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، و اللغة العليا، تأليف جون كوين، ترجمة الدكتور أحمد درويش، دار غريب، القاهرة،الطبعة الرابعة، ٢٠٠٠م ، ص ١٢.

[٢] . الميتاقص في الرواية العربية، ص ١٤.

جعلت الكتاب يضرمون النار في الشكل الواقعي التقليدي، الذي يحاول إيهام المسرود له بواقعية المحكي، ومن ثم نهلت أقلامهم من مداد الميتاقص حيث يتقاطع صوت المؤلف مع صوت السارد الضمني، أو يدهم المتلقي بإشراكه المفاجئ في الحوار بصورة تؤكد ورقية العمل وتنفي واقعيته. تتمفصل استراتيجية العمل الميتاقصي حول "التركيز على الظاهرة من أجل نفيها، فالتذكير بان ما نقرؤه هو عمل روائي من أجل أن نحس بورقيته، وبالتالي نصحو ونؤكد واقعنا ونتواصل معه، هذا الانقطاع عن الواقع بواقع آخر ليس بديلا نهائيًا له، وليس انقطاعًا سرمديًا، وإنما هو مناورة لغوية سرعان ما تعود بنا إلى الواقع"[١].

المحور الثاني: محمد مستجاب و جيل الستينيات

١ . ترجمة محمد مستجاب:

ولد محمد أحمد مستجاب عبدالله مسعود فى قرية ديروط الشريف بمحافظة أسيوط فى ١٩٣٨/٧/٢٣م، وهو أحد أدباء جيل الستينيات، عمل في بداية حياته في مشروع السد العالي، ثم عمل في مجمع اللغة العربية من بداية السبعينيات إلى عام ١٩٩٨م، نُشرت أول قصة له: (الوصية الحادية عشرة) في أغسطس ١٩٦٩م في مجلة الهلال، لم يترك أعمالاً قصصية أو روائية كثيرة، لكن إبداعه تميز بفنيته، ترك أربع مجموعات قصصية وست روايات هى:

١ـ من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ، رواية، ١٩٨٣م.

٢ـ ديروط الشريف، مجموعة قصصية، ١٩٨٤م.

٣ـ القصص الأخرى (قصص قصيرة حمقاء)، مجموعة قصصية ١٩٨٦م.

٤ـ قيام وانهيار آل مستجاب، مجموعة قصصية، ١٩٩٥م.

٥ـ الحزن يميل للممازحة، مجموعة قصصية، ١٩٩٨م.

٦ـ إنه الرابع من آل مستجاب، رواية،٢٠٠١م.

---

[١] . السابق، ص ٢١.

٧ـ كلب آل مستجاب، رواية، ٢٠٠٤م.
٨ ـ مستجاب الفاضل، رواية، ٢٠٠٤م.
٩ـ هذا ليس كتاب البأف، رواية، ٢٠٠٤م.
١٠ـ اللهو الخفي، رواية، ٢٠٠٥م.

له العديد من المقالات الساخرة المنشورة في مجلات مثل: العربي الكويتي والمصور، وقد جمعت هذه المقالات في كتب مثل: بعض الونس، أبو رجل مسلوخة، الحزينة تفرح، نبش الغراب، زهر الفول، أمير الانتقام الحديث، وتوفي محمد مستجاب في ٢٠٠٥/٦/٢٦م.

٢. جيل الستينيات

دأب كثير من النقاد والمبدعين على استخدام كلمة جيل، لكنهم لم يقصدوا بالجيل المدة الزمنية المحددة، "ففي الأدب ليست هناك أجيال بالمعنى الزمني المجرد، وإنما في ارتباط الزمن بتجربة ورؤية جديدتين تفصلان حقًا بين مرحلة وأخرى"(١)، وبالتالي فإن الجيل لا يمثل انتماءً للتاريخ بقدر ما يعني التعبير عن رؤية يشترك في نسجها مجموعة من المبدعين، لذلك لا ينتهي الجيل بنهاية فترة زمنية محددة، إنما قد يظل عطاؤه متجددًا متزامنًا مع أجيال أخرى. وقد ضم جيل الستينيات كوكبة متميزة من المبدعين منهم: "أبوالمعاطي أبوالنجا، إدوار الخراط، جمال الغيطاني، جميل عطية إبراهيم، خيري شلبي، خيري عبدالجواد، جار النبي الحلو، طه وادي، عبدالحكيم قاسم، مجيد طوبيا، محمد البساطي، محمد جبريل، محمد حافظ رجب، محمد قطب، محمد مستجاب، محمد يوسف القعيد، نبيل عبد الحميد، نعيم عطية، يحيى الطاهر عبد الله.. إلخ، كما شمل هذا الجيل مجموعة كبيرة من الكاتبات منهن: إعتدال عثمان، إقبال بركة، سكينة فؤاد، سلوى بكر، سناء

(١) . د/غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط٢، ١٩٩٤، ص٢٣٢.

البيسي، منى رجب، نعمات البحيري"(١)، وغير هؤلاء من أدباء ذلك الجيل الذين يملك بعضهم حضورًا إبداعيًا مكثفًا حتى اليوم.

لقد حاول أدباء جيل الستينيات إبداع نسق جديد للقصة والرواية لا ينسخ الآخرين، بل يتجاوز الأشكال التقليدية، ويخلق عوالم جديدة؛ فصبوا رؤاهم في قوالب مبتكرة لا تعيد إنتاج السابقين إنما تؤسس لكون فني جديد. وقد كان التجديد هو الهاجس الملحّ على أذهان عدد كبير من أدباء ذلك الجيل، وتتبدى أبعاد المشروع الإبداعي لأدباء جيل الستينيات عامة في حرصهم على مجموعة من الوسائل والتقنيات الفنية للتعبير عن رؤيتهم الإبداعية، نذكر منها:

١ . توظيف الموروث. ٢ . استخدام اللغة الشعرية. ٣ . استخدام الرمز.
٤ . الاعتماد على الشكل العجائبي. ٥ . توظيف تقنيات الميتاقص.

ولا يُقصد من ذلك أن أدباء جيل الستينيات كلهم وظفوا هذه الوسائل كلها، بل اعتمد عليها عدد كبير منهم، وهناك من تميز في استخدام إحدى الوسائل أو التقنيات دون غيرها. وقد شارك محمد مستجاب جيله في عزف لحن التجديد، وأسهم بنصيبه في تأسيس مشروعهم الإبداعي، فاهتم بتوظيف الموروث بأشكاله، واستخدم الرمز واللغة الشاعرية، واعتمد على الشكل العجائبي، ووظف تقنيات الميتاقص. هكذا أجرى أدباء جيل الستينيات تحولات كبيرة في خارطة الإبداع عندما جعلوا التجديد مشروعهم الكبير الذي شاركوا فيه جميعًا، لكن كل أديب له أسلوبه وطريقته الخاصة به في صياغة الشكل الفني الملائم لتجربته.

٣ . الميتا قص عند جيل الستينيات:

وضع أدباء جيل الستينيات أيديهم على مكامن السحر في مظاهر التجديد التي اتخذوها أطرًا فنية لإبداعهم، ومثّل الميتاقص أحد مظاهر التجديد التي فجر أدباء الستينيات ينبوعها، فتدفقت لتسقي قصصهم ثراء فنيًا، وتروي أقلامهم العطشى إلى

(٢) . د/ طه وادي، القصة ديوان العرب، لونجمان للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ٢٠٠١، ص٨١،٨٠.

ظاهرة فنية قادرة على استنطاق النص، ودفعه إلى البوح بأسراره، مع الاحتفاظ بطزاجة الشكل. وطئ عدد من أدباء جيل الستينيات أرض الميتاقص، ونجحوا في استثارة المسرود له، عن طريق إدخال الواقع مع القص في علاقة جدلية يرسمها الراوي الضمني للنص. ومن الوسائل التي يلجأ إليها الكاتب ـ في هذا النمط من الكتابة التجريبية ـ استحضار القارئ الضمني الذي يتصور النص أنه يتلقى الرواية ومحاورته أثناء الكتابة، فنجد بعض مبدعي جيل الستينيات يعقد اتفاقا مع القارئ في بداية الرواية، ويدعوه إلى مشاركته في خلقها، كما فعل (يوسف القعيد) في روايته (يحدث في مصر الآن).

يفتتح يوسف القعيد روايته موجهًا كلامه إلى القارئ هكذا: "بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر، وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية، نقوم بخلقها معًا عما يحدث في مصر الآن."[1]. إن هذا الاتفاق الذي يديره الكاتب في بداية الرواية مع المتلقي هو أحد أشكال الميتاقص؛ إذ يتوجه بالخطاب إلى المتلقي، و يشركه في خلق عالم الرواية منذ سطرها الأول، ثم يسري الميتاقص في شرايين الرواية حتى نهايتها، و كأن هذا الاتفاق عملةً تحمل في أحد وجهيها استثارةً للقارئ: عن طريق إشراكه في عالم الرواية بشكل يخلخل الثابت في وعيه عن الطريقة التي يتلقي بها الرواية من طرف واحد، أما الوجه الثاني للعملة فيقدم للقارئ تأكيدًا على عدم واقعية الرواية.

إن هذا الشكل الميتاقصي يطرح سؤالاً ملحًا: أليست هذه البداية واقعية من نوع جديد؟ إن هذا الحوار بين المبدع والقارئ ينقل الواقعية من خارج النص إلى داخله حيث يشترك القارئ في خلق الرواية مع مؤلفها، و لكن ذلك يحدث على الورق، داخل المبنى الحكائي، في واقعية جديدة يمكن تسميتها (واقعية القص)، في مقابل النوع الآخر الذي يحكي فيه المبدع الواقع الذي يشاهده، ويقص تفاصيله على قارئ يستمع فقط لصوت الراوي. كما نجد (محمد مستجاب) يلجأ إلى الطريقة نفسها في

[1] . يوسف القعيد، الأعمال الروائية، مجلد ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٧.

رواية (هذا ليس كتاب البأف)، عندما يوقف السرد ويوجه كلامه إلى القارئ قائلاً: "عند هذه النقطة الفاجعة، من المفترض أن تنتهي أحداث الرواية وأن نغلق الملف الخاص بها؛ كي نشير إلى رغبتنا في استبعادنا من مجال التحقيق"[١]، وفي رواية (اللهو الخفي) يخاطب القارئ قائلاً: " قلت لك: عليك أن تنتبه قليلاً منذ سطور، والآن لا يهمني أن تنتبه أو تغمض عيونك أو تنام على ذراعك المكسورة."[٢]. بهذا الشكل يشترك القارئ مع الكاتب في واقع فني جديد داخل بنية القص. ومن أشكال الميتاقص الواعي أن يلجأ الكاتب عمدًا إلى التجنيس الحرفي، "فالحرف له دلالاته وإيحاءاته من حيث الشكل وطريقة الاتصال والانفصال في الكتابة، وخصائصه الصوتية، ومرجعياته الدينية والأسطورية، وموقعه في الترتيب الألفبائي"[٣] هذا الشكل الذي يمكن أن نطلق عليه (ميتا لغة)، يستدعيه إدوار الخراط في رواية (الزمن الآخر)، فنجده يستحضر حرفًا معينًا . حرف العين . ويدخله في نسيج الكلمات بالشكل التالي: "عجيج العباب يعربد في قاع القوقعة التي عصفت بها الأعاصير، وعركتها فتعرت إلا من تعاشيب الربيع العافي، لكن طعنة أعياد العطايا تتعدى العدم إذ نتطاعم. نعمى المتع تتشعشع في عمود الضلوع، عسف العلل والتياع عقابيل الروع عادت بعد أن كان التعري يلتمع بشعار الأعراس. عوة الضراعة عاتية، أين العنادل عذبة الإيقاع في مناعم العشق العجاج؟"[٤]. يصنع الكاتب هذا التجنيس ليصور المعاناة أثناء اشتراك بطل الرواية (ميخائيل) في إعادة ترميم قاعة معبد فرعوني مع مجموعة عمال من أبناء الصعيد، وكأنهم موجة جديدة من أمواج نهر العمال المتدفق من الصعيد ليروي حاجة الوطن بأكمله إلى السواعد القوية منذ زمن الفراعنة حتى الآن. إن توظيف حرف العين بهذا الشكل يدل على "عالم القهر والشهادة، ويرمز إلى الشدة والمصادمة والكثافة في مقابل الحروف المهموسة الدالة

---

[١] . محمد مستجاب، هذا ليس كتاب البأف، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، د ط، ٢٠٠٤م، ص٩٣.

[٢] . محمد مستجاب، اللهو الخفي، رواية، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى ،٢٠٠٥م، ص ٤١.

[٣] . العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص ٧٠.

[٤] . إدوار الخراط، الزمن الآخر، دار شهدي للطبع و النشر، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٨٥م، ص ١١٠.

على الرحمة و اللطف والخشوع"[١]. يتبنى (صنع الله إبراهيم) في رواية (ذات) أحد أشكال السرد الميتاقصي التجديدي، فيلجأ إلى أسلوب التوثيق ويدخله في بنية السرد، حيث يوثق قصة ذات وعلاقاتها العائلية والعملية من خلال مجموعة متفرقة من القصاصات الصحافية التي تبدو كمحتويات حجرة مبعثرة لا يجمع بينها سوى أنها في حجرة واحدة، وبالتالي تحتاج إلى استنفار قدرة المتلقي على التنظيم وإعادة الترتيب؛ حتى يعيد إلى الحجرة انتظامها، وإلى بنية السرد اتساقها الدلالي المعبر عن واقع مهترئ، "إذ إن الواقع يفرض نفسه شكلا ومضمونًا في هذه الرواية"[٢]. يورد (صنع الله إبراهيم) في صفحة واحدة من الرواية الأخبار التالية:

ـ " المجلس العلى للقضاء يوافق على انتداب القضاة ورجال النيابة للعمل في الشركات الاستثمارية.

ـ صاحب شركة (رامادو انترناشيونال) أمام محكمة القيم بتهمة الاستيلاء على عشرين مليون جنيه من البنك العقاري والوطني ومصر والعربي الأفريقي.

ـ دكتور (حسن متولي) أستاذ هندسة الصرف بمعهد الصحة بالأسكندرية: الصرف الصحي في البحر أرخص البدائل ولا يسبب أضرارًا.

ـ المليونير (هنري ميشيل زيدان) ينجح في مغادرة البلاد بالرغم من وجود قرار بمنعه من السفر بعد أن اقترض من البنوك المصرية ٣٥ مليون جنيه دون سداد.

ـ الشيخ الشعراوي: الذين ينامون على موسيقى (بيتهوفن) لا يعرفون الله.."[٣].

إن هذا السرد الميتاقصي الواعي يحتاج انتباهًا من المسرود له لفك شفرة النص، والوصول إلى علاقة دلالية تعيد تنسيق الخطوط المتوازية ـ أو المتداخلة بشكل عشوائي أحيانًا ـ ووضعها في قالب منتظم يتخذ من الواقع الممزق المتخم بصنوف الاستلاب أرضية وإطارًا له. يولع عدد من أدباء جيل الستينيات بهذه الكتابة

---

[١] . العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ص ٧٢.

[٢] . الميتاقص في الرواية العربية، ص ١٤٦ .

[٣]. صنع الله إبراهيم، ذات، رواية، دار المستقبل العربي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٨، ص ١٠٦.

التجريبية الواعية المنسوجة داخل بنية القص؛ لتصنع علاقة جديدة طرفاها المبدع و القارئ، فكأن النص يمثل مركز الثقل بين طرفين كانا متباعدين، وهو الآن يغزلهما معاً، في صياغة فنية جديدة للواقع، ولشكل العلاقة بين المبدع والمتلقي، على الأرض التي أصبحت تجمعهما وهي النص. هكذا نجد أن أدباء جيل الستينيات قد وظفوا التقنيات الميتاقصية المتنوعة، وكان محمد مستجاب واحدًا منهم، حيث نهل من المعين الذي وردوه جميعًا.

المبحث الأول: عتبات النص:

لا يستطيع إنسان أن يلج منزلاً من بابه دون عبور عتبته، فهي أول ما يقابلك من المنزل، ولابد للناقد الذي يسعى للدخول في بناء النص الأدبي محاولاً معاينة المبنى الحكائي وفك شفرة النص، أن يعبر إليه من عتباته، "ومن لا ينتبه إلى طبيعة ونوعية العتبات يتعثر بها، ومن لا يحسن التمييز بينها،من حيث أنواعها وطبائعها ووظائفها، يخطئ أبواب النص، فيبقى خارجه"[١].

عتبات النص هي كل ما يرد قبل البدء في الحكي، وقد حدد (جيرار جينت) بعض العتبات التي تساعد القارئ على الولوج إلى عالم النص "كأسماء المؤلفين، المقدمات، العناوين، الإهداءات، العناوين المتخللة، الحوارات، الاستجوابات، وغيرها"[٢]، ومن أراد دخول النص بطريقة شرعية فعليه أن يقف بعتبته، ويطرق بابه حتى يسلمه النص مفتاحه. وقد وظف محمد مستجاب بعض هذه العتبات في إبداعه القصصي والروائي، والباحث سيصب عمله على العتبات الفنية التي تنتمي إلى العمل كإبداع لغوي مكتوب، ولن يصرف جهده في الجري وراء أمور بعيدة عن طبيعة الإبداع الأدبي، كالطباعة وشكل الغلاف والإخراج الفني، وغيرها من الأمور

---

[١] . عبد الحق بلعابد، من المقدمة التي كتبها سعيد يقطين لكتاب عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف)، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ ، ٢٠٠٨م، ص ١٥.

[٢]عبدالفتاح الحجمري،عتبات النص: البنية والدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، ط١ ، ١٩٩٦م، ص ١٦ ، ١٧.

التي قد تتغير من طبعة إلى أخرى، والتي لا تمس خصوصية القصة والرواية كفن قصصي مكتوب، وهذا ما سيعرضه البحث فيما يلي:

المحور الأول: العناوين:

يمثل العنوان العتبة الأولى في بناء النص، وهو النغمة الافتتاحية في سيمفونية النص، يتردد كهمسة تسمع صداها كلما أوغلت في القراءة، أو كلما عثرت على أحد مفاتيح النص، وهو العتبة الرئيسة التي يتوقف عندها المتلقي متأملاً، محاولاً استنطاقها؛ لعلها تهديه الطريق الصحيحة للولوج إلى عالم النص، والوصول إلى مغزاه. قد يقع بعض المبدعين في شرك العنوان المباشر الذي يبوح بالمضمون فاضحًا عمل المبدع قبل أن يبدأ، أو يخضع أحيانًا لسلطة النشر والتوزيع فيضطر إلى اختيار العنوان الأقدر على اصطياد المكاسب، والأمران ضاران بالعمل فنيًا بشكل قد يُفضي إلى تمزيق جسد العمل، لذلك يتساءل جيرار جييت: " أيكون العنوان سمسارًا للكتاب، ولا يكون سمسارًا لنفسه؟ فلابد من إعادة النظر في هذا التمادي الاستلابي وراء لعبة الإغراء الذي سيبعدنا عن مراد العنوان"[١]. أما العنوان الذي يهتم به هذا البحث كعتبة فنية للنص، فهو خيط لا يمكن فصله من نسيج العمل، يبلور فكرة العمل، يشي ولكنه يخفي، يبوح ولا يفضي بكل شيء، "وما دام العنوان عتبة من عتبات النص، فهو ممتلك لبنية ولدلالة لا تنفصل عن خصوصية العمل الأدبي"[٢]. وإذا كانت لحظة الإبداع تراوغ الكاتب وتعانده، فإن العنوان الفني يتمنع ويبدو عصيًا في كثير من الأحيان، ولا نجده يسلس قياده إلا بعد مكابدة.

وقد حدد جيرار جينت أربع وظائف للعنوان[*] هي:

١ـالوظيفة التعيينية. ٢ـ الوظيفة الوصفية. ٣ـالوظيفةالإيحائية. ٤ـ الوظيفة الإغرائية.

---

[١] . انظر: عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص ٨٨.

[٢] . عبد الفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية و الدلالة، ص ١٧.

[*] . انظر: عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص ٧٣ و ما بعدها.

وفيما يأتي سيرصد الباحث بعض عناوين القصص والروايات التي وظفها محمد مستجاب كعتبة فنية أساسية لا يمكن الاستغناء عنها في البناء الفني للعمل.

١ . رواية: اللهو الخفي:

يطرح عنوان الرواية سؤالاً بدهيا هو: من اللهو الخفي؟ وهذا السؤال يستدعي عدة أسئلة: ما صفات اللهو الخفي؟ ما عمله؟ هل له علاقة بالمجرمين؟ لماذا يصر الكاتب على هذه التسمية للرواية؟. عن طريق هذه التساؤلات التي يطرحها العنوان يلج المسرود له عالم الرواية من عتبتها الكبرى: العنوان، ومع التوغل في أحداث الرواية تبدأ ملامح البطل في التكشف، ثم تجيب الأحداث المتصاعدة عن بعض هذه الأسئلة، ويبقى السؤال: من اللهو الخفي؟.

لسبر أغوار العنوان نجد أنه يتناص مع اسم شخصية وردت في مسرحية (كوميدية)[*]، وتتشكل ملامح تلك الشخصية من عدة خيوط أولها: أنه شخصية هزلية لمجرم يترأس عصابة، والثاني: أنها وردت في سياق ساخر، والثالث: أنها وردت في سياق انتحال بعض الأشخاص لهذا الاسم للقيام ببعض الأعمال الإجرامية الهزلية الفاشلة.إذا عدنا إلى دهاليز الرواية سنصادف بطلاً هزلياً "تمادى أحدهم مرحًا ليصفعه على قفاه"[١]، هذا البطل الذي يسعى خلف الثراء المادي؛ تعويضًا لعجزه ووضاعته، يحوّله الطمع إلى مجرم فاشل، فبعد أن وصل مع أفراد حملته إلى الكنز "قرر أن يتخلص منهم جميعًا"[٢]، وبالفعل تم له ما أراد. بعد الغدر بالمعاونين لم يتبق سوى واحد، "إنه مستجاب السادس، والمطواة ـ التي لم يستخدمها من قبل ـ قد انفتحت، بعدها تراقصت الدماء على تلال الرمل.. وظل السادس ساكنًا بعد أن

---

[*] . ورد هذا الاسم: (اللهو الخفي) في مسرحية: (العيال كبرت) بطولة: حسن مصطفى و كريمة مختار و سعيد صالح و أحمد ذكي و يونس شلبي.

[١] . محمد مستجاب، اللهو الخفي، رواية، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى، ط١، ٢٠٠٥، ص ٢٣.

[٢] . السابق، ص ٤١.

أغلق المطواة ووضعها في جيبه.."[١]، لكنه يفشل في العودة بالكنز، ويموت صريع خوفه، "سقط السادس في ظلال الكنز، حاول أن يصرخ، أو يبكي، أو يستنجد، أو يتذكر رحمة الله...حاول..وبدأ النمل يسعى في دوائر رقيقة ناعمة حول جسده المشلول.."[٢]. على الرغم من عدم وجود أية إشارة في الرواية إلى أن البطل (مستجاب السادس) هو اللهو الخفي، إلا أن أحداث الرواية تشير إلي أنه اللهو الخفي إذا وُضع في سياق المقارنة مع الشخصيتين المتناص معهما، فهو مجرم فاشل يتم تقديمه في سياق هزلي مثلهما. لكن دلالة العنوان لا تتوقف عند هذا الحد؛ فالكاتب يضفي على هـذا اللهو الخفي مجموعة من الصفات العجائبية الخارقة التي تؤجج اعتقادًا كبيرًا أن اللهو الخفي رمز لأحد القادة السياسيين الذين وصلوا إلى قمة السلطة رغم فشله وقلة ذكائه السياسي، فهو:

١ ـ "وراء إطلاق اسم طائفة الاسماعيلية الشهيرة على مدينة أقيمت فوق قناة السويس.

٢ ـ صاحب اقتراح تعميم التعليم في كل أنحاء الدنيا"[٣].

٣ ـ "صاحب فكرة بناء السد العالي.

٤ ـ أول من نادى بتأميم قناة السويس"[٤].

ومما يدعم فكرة اعتبار اللهو الخفي رمزًا لأحد القادة السياسيين تلك المقولة التي قالها له مصطفى أمين: "السياسة أقوال فإذا تشبثت بها فسوف تتحول إلى أموال"[٥]، وقد سعى البطل الرمز إلى الأموال، ولا شك أن القائد المرموز له وصل إليها عن طريق السياسة. وتعضد الرأي برمزية العنوان نصيحة الراوي للبطل أثناء تفكيره في تكوين حملة للحصول على الكنز، حيث ذكّره "أن الذين يجيدون رفع الروث والطين

---

[١] . السابق، ص ٤٤ ، ٤٥.

[٢] . السايق، ص ٤٨.

[٣] . اللهو الخفي، ص ١٢.

[٤] . السابق، ص ١٥.

[٥] . السابق، ص ٢٦.

والوحل لا يجيدون تجريف الرمل وتحريك الصخور، كما أن الذين يحتمون بالحوائط والجدران وسقوف البيوت لا يجيدون تشمم بدايات الرياح والعواصف قبل حدوثها"[١]، تلك النصيحة المسكونة بروح الثورة على الصخور الجاثمة على صدر الوطن، الرافضة لخمول الأرانب التي تقبع في جحورها محتمية بالحوائط وسقوف البيوت "في انتظار المصير المدجج بالموت"[٢].

النصيحة المؤيدة لتحليق النسور الطليقة التي تستشرف العواصف والثورات، "تتعقب ورد الذرا في الفضاء السحيق وحلم المحال"[٣]. هكذا ساعد العنوان في استكناه دلالات الرواية، وأقام علاقة جدلية بين النص والعنوان، وبين المعاني الظاهرة والخفية، فكان من شأن تلك العلاقة أن رسبت في وجدان المتلقي يقينًا بقوة و تكامل العلاقة بين الرواية و عنوانها، وأضاءت له ما كان مظلمًا من ردهات النص.

٢ ـ رواية: من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ:

عنوان يجذبك من أول وهلة و يلقي بك فى أتون الرواية، مثيرًا بداخلك نزيفًا من الحيرة والتشويق والفضول، عتبة لن تستطيع السير في متاهات الرواية دون المرور عليها، والتوقف متأملاً ومتسائلاً: من نعمان عبد الحافظ؟ ما تاريخه العلني والسري؟ وإذا كانت هذه الرواية من التاريخ السري له، بما يحمله الحرف:(من) الذي يتصدر العنوان من دلالة على التبعيض، فأين باقي تاريخه السري؟ هذا البطل الذي يمتلك تاريخًا سريًا لابد أن يكون أحد الأبطال التاريخيين، أو أحد المناضلين السياسيين، أو أحد القادة أو الملوك أو الرؤساء.

هكذا تغرقك الرواية في مادتها وتدفعك إلى متابعتها بداية من الطرح الذي يقدمه العنوان كعتبة ميتاقصية ناجحة تصب في المجرى الرئيس للرواية، و ترفده بروافد

---

[١] . السابق، ص ٢٨.

[٢] محمد إبراهيم أبو سنة، قصيدة النسور، ديوان رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، ط١، ١٩٩٠م، ص٦٨،٦٧.

[٣] . السابق، ص ٦٨ .

تزيد البناء الروائي ثراء وعمقًا، وذلك حين يصدمنا السارد بتقديم شخصية تافهة وضيعة تتناقض مع ما يطرحه العنوان من فروض!. هذا العنوان يشتبك مع السرد في علاقة جدلية حول حقيقة البطل، والدافع الذي حدا بالكاتب إلى عنونة الرواية بهذا العنوان الذي يوهم بصفات متخيلة للبطل، يفجؤنا السرد بصفات مغايرة لها، هذا الاشتباك يقودنا إلى التأكيد على أن العنوان يحمل في طياته دلالة رمزية تحيل إلى الواقع الذي يعج بمدعي البطولة والإنجازات المزيفة. ذلك البطل الذي يؤشر العنوان على تاريخه السري، لا يحمل تاريخًا سريًا مشرّفًا، بل يعيش حاضرًا علنيًا مخزيًا، يمارس أتفه الأعمال، "يساعد في جر بهيمة إلى السوق، أو يسعى في أثر جحش يقوم بتحميل السباخ، أو يقشر كيزان الذرة، أو يهش بقرة لتداوم اللف في الساقية"[١]، لا يجد أعظم من هذه الأعمال لتكون محور حياته!! وهو بطل لا يقوم بأية بطولة، لذلك ينطبق عليه وصف البطل الوغد كما يقول د. عبد الحميد إبراهيم، وهو لا يعني بالوغد أي تقويم خلقي، بل يقصد "كل ما تعنيه الكلمة الإنجليزية (Antihero) من معنى، أي: اللابطل، أو البطل العادي غير النبيل، الذي تجرد من كل صفات البطولة التي كانت تمنحها الرواية التقليدية لشخصياتها"[٢].

إذن يفجر العنوان أهم الينابيع الدلالية في الرواية، فهو يشير إلى دلالة رمزية يبدو نعمان عبدالحافظ من خلالها واحدًا من الذين يحتلون مناصب عالية لا تسمو بهم أفعالهم وصفاتهم إلى احتلالها، كما يمثل العنون طرفًا أساسيًا في مفارقة يصنعها الكاتب بين الصورة الهزلية التافهة لنعمان عبدالحافظ والإطار التاريخي النضالي الذي يوحي به العنوان، وما كان لهذه الرؤى الدلالية أن تتفجر لولا العنوان. بهذا الشكل يمثل العنوان بعدًا رئيسًا من الأبعاد المشكلة لهيكل الرواية، بل لا يكتفي

---

[١] . محمد مستجاب، من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦م، ص ١٦١.

[٢] . د.عبد الحميد إبراهيم، الرواية المصرية والبطل الوغد، مقال، مجلة إبداع، العدد الأول، يناير ١٩٨٥م، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ١١٥.

بذلك حتى يفرض نفسه كنص موازٍ للنص الأصلي يسخر محمد مستجاب عبره من الأوضاع المقلوبة والمرفوضة في الماضي قبل الحاضر.

٣ ـ آل مستجاب

المتابع للنتاج القصصي والروائي لمحمد مستجاب يجد أن ذاكرة العناوين عنده متخمة بالعناوين الساخرة التي يتصدرها أفراد عائلة مستجاب مثل: قيام وانهيار آل مستجاب، مستجاب الفاضل، إنه الرابع من آل مستجاب، مستجاب الخامس، مستجاب الثالث، كلب آل مستجاب. هذه العناوين يستخدمها محمد مستجاب ليدير بها لعبة فنية رائعة في قصصه ورواياته، فهو يصنع منها ومن أبطالها إطارًا[*] يمثل هيكلاً خارجيًا للسرد يصب داخله أحداث عدد كبير من قصصه ورواياته،حيث تتسابق الأحداث والشخصيات طواعية لتندس داخل المحكي عن أفراد عائلةمستجاب الذي يسرده المؤلف الضمني، وهذا الإطار "يشكل تكنيكًا له أهميته القاطعة"[١]، حيث يمكّن الكاتب من التعبير عن رؤيته، وتقديم مضامينه في صورة فنية جديدة تتيح له انتقاد الواقع، أو السخرية من بعض الأوضاع المقلوبة، وذلك بصورة هزلية تبدو أكثر فنية من الصور التقليدية. تمتلك هذه العناوين المستجابية وجهًا فنيًا آخر ينضاف إلى ما سبق،فهو يؤسس من خلالها تناصًا مع سير العظماء، وعناوين الكتب التاريخية التي يكثر بها ذكر الأسر الحاكمة والترتيب الرقمي بين أفرادها. أما مجموعة (قيام وانهيار آل مستجاب) فإن عنوانها يدخل في علاقة تناص مع العناوين ذات الدلالةالتاريخية على قيام الحضارات وانهيار الممالك التي تتكئ على أسر كبيرة وتتخذ في حركتها التاريخية من أسماء هذه الأسر فلكًا تدور فيه، كما نجد

(*) . الإطار عند جيرالد برنس هو (سرد يطمر فيه سرد آخر، سرد يؤدي وظيفة إطار لسرد آخر وذلك بقيامه بوظيفة القاعدة أو الخليفة التي ينطلق منها) انظر جيرالد برنس المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندار، مراجعة وتقديم/ محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، ط ٢٠٠٣، ص ٩١.

(١) . فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص (دراسات في الأدب والتراجم)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥، ص ١٠٩.

في عصور الفراعنة، والدويلات في فترة الخلافة العباسية أو في الأندلس. ويمتلك عنوان مجموعة (قيام وانهيار آل مستجاب) وجهًا فنيًا جديدًا، إذ تخلو المجموعة من قصة تحمل هذا الاسم، فالعنوان يشبه الخيط الذي تنتظم فيه حبات العقد، ما يرسب في وجدان المتلقي انطباعًا بالتوحد والارتباط بين قصص المجموعة للكشف عن مضمون واحد، وهنا تسفر القصص المتضمنة في المجموعة عن مفارقة فنية قصد الكاتب إحداثها عن طرق عتبته الأولى:العنوان.يتوزع العنوان بين نقيضين يتقاسمان حياة آل مستجاب: القيام والانهيار، لكن القصص التي تتصدرها أسماء عائلة مستجاب لا تكشف إلا عن الانهيار المستمر لأفراد العائلة، فمستجاب الخامس يفشل في حل اللغز الذي يؤهله لاعتلاء عرش آل مستجاب، ويسلم نفسه للذئب الذي يفترسه ويتركه "مبقور البطن في قارب يتأرجح ويدور منتظرًا أن يسلم مقدمته لأي تيار"[١]، ومستجاب السابع يهرب بعد أن يكتشف خيانة زوجته مع العبيد[٢]،أما مستجاب الثالث فقد عاش عنينًا يسخّر قومه للبحث عن علاج لمرضه[٣].

بالشكل السابق تكون قصص آل مستجاب الموجودة في هذه المجموعة معبرة عن انهيارات آل مستجاب، وليست معبرة عن أى قيام أو أى شكل من أشكال الانتصار أو الرفعة، ومن هنا تظهر فنية العنوان كعتبة تصنع مفارقة تضم قصص المجموعة في قبضتها، وتشى بما يسكت عنه الكاتب. هكذا نجح محمد مستجاب في اختيار العنوان الذي يمثل خيطًا لا يمكن فصله من نسيج العمل، فـ(قيام و انهيار آل مستجاب) عنوان يمكنه أن يختصر مضمون العمل ككل ويعبر عنه بشكل ساخر. الأمر نفسه نجده في مجموعة (ديروط الشريف) التي تخلو من قصة تحمل هذا الاسم، ولم يرد عنها إلا إشارة تاريخية في نهاية المجموعة عنوانها: (ديروط الشريف) هكذا: "دروت سرابام بفتح الدال وسكون الراء قرية كثيرة البساتين

---

[١] محمد مستجاب، قيام وانهيار آل مستجاب، المرك المصري للطباعةوالنشرط٢ ١٩٩٦، قصة مستجاب الخامس ص٣٤

[٢] . انظر السابق، قصة مستجاب السابع، ص ٨١ و ما بعدها.

[٣] . انظر السابق، قصة مستجاب الثالث، ص ١٠٧ و ما بعدها.

والنخل،أنشأ فيها الشريف ابن ثعلب جامعًا على فم المنهى، وتقع في وسط صعيد مصر. بتصرف قليل من ياقوت الحموي معجم البلدان جـ٢ ص٤٥٣"[١].

إن عدم اشتمال المجموعة على قصة تحمل اسم ديروط الشريف يثير تساؤلات عن مغزى تسمية المجموعة بهذا الاسم، ويدفع في اتجاه كون السبب الفني وراء ذلك هو توجيه المسرود له وجهة معينة، ووضع الإطار الشامل الذي سيدور حوله المضمون. إن هذه العتبة النصية تظل تلح على ذهن القارئ كلما أوغل في قراءة قصص المجموعة، يظل مشدودًا إليها، باحثًا عنها ككقصة يَفترض وجودَها ضمن قصص المجموعة، أو باحثًا عن تفسير لتسمية المجموعة بها، وبالتالي يحقق العنوان كعتبة أولى نجاحًا كبيرًا في جذب وتشويق القارئ، وعندما يفرغ من القراءة يعاوده صوت العنوان وكأنه يقول له هذه هي ديروط الشريف، كل قصة في المجموعة تمثل لقطة منها، هذه صورة من ديروط الشريف بسحرها، وبساطتها، لهوها، مساجدها، نباتها، جنياتها، قتلاها،سذاجة أهلها، أحلامها وواقعها المر. إن هذا العنوان:(ديروط الشريف)،يمثل الخطوة الأولى في ترويض النص، وجعله ينصاع للمتلقي ويبثه نجواه. هكذا نجح محمد مستجاب في توظيف عتبة العنوان في إبداعه القصصي والروائي توظيفًا فنيًا يجعله أحد الأركان الرئيسة في العمل، بحيث يؤدي تغيير العنوان إلى انفراط عِقد العمل، وتغير مضامينه، وضياع متعته الفنية، فقد اضطلع العنوان في كل عمل بمهام فنية ساعدت في تشكيل المضمون، والتعبير عن العمل، وتعميق الرؤية الفنية المشكلة لهيكل القصة أو الرواية، وذلك مع تشويق المتلقي ودفعه إلى متابعة العمل والبحث عن مغزى العنوان.

المحور الثاني: الاستهلال:

الاستهلال خطوة ثانية نحو النص بعد العنوان، وهو "عبار توجيهية تمتلك العديد من الوظائف النصية تبعًا للموقع الذي تحتله في بناء عالم الحكاية، إنْ على

[١] . محمد مستجاب، ديروط الشريف، مكتبة مدبولى، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٦، ص١١٨.

مستوى توجيه مسار القراءة و اختزال (وأيضًا احتواء) جانب من تصورات المؤلف للكتابة الروائية، أو على مستوى اختزان (وأيضًا تلخيص) منطق الحكاية واستحضاره ضمن ملفوظ له نسق خاص في البناء والتركيب والدلالة"[١].

يبدو الاستهلال كقمر يهدي السائر في عتمة النص، لذلك يرى (جيرار جينت) أنه "يتخذ وظيفة مركزية هي وظيفة ضمان القراءة الجيدة للنص"[٢]، فالاستهلال مفتاح توجيهي لفهم النص، حيث يقصد به الكاتب توجيه المتلقي ناحية المغزى المتضمن في النص، أو يرسم له خطة القراءة التي تضمن عبوره متاهات النص والاهتداء إلى كنزه. والاستهلال يتميز ببنية لفظية مكثفة ثملة بالمعنى وبأكبر قدر من الإيحاء؛ حتى تكون قادرة على احتواء مقاصد العمل القصصي أو الروائي، لذلك قد يكون رمزيًا متضمنًا نواة العمل، مؤسِّسًا نصًا خاصًا موازيًا للنص الأصلي ومحتويًا جانبًا من دلالته. بدهي أن يكون الاستهلال قبل النص وبعد العنوان والإهداء (إن وجد)، غير أن البعض يرى إمكانية أن يتأخر الاستهلال فيأتي بعد النص، "كما يمكن أن يتموقع الاستهلال داخل الكتاب/ النص، وهو ما يعرف بالاستهلال الداخلي"[٣]، غير أن الباحث يرى أن أفضل مكان للاستهلال هو أن يتصدر المحكي، سواء أكان استهلالاً واحدا قبل النص، أم لجأ الكاتب إلي وضع استهلال لبعض الفصول. وفيما يأتي سيحاور البحث بعض الاستهلالات التي وظفها محمد مستجاب كعتبة فنية تبدو كروح تسري في جسد النص، وتطوف بذهن القارئ حول دلالاته العامة، ثم تهرب دون أن تترك أثرًا تقريريًا تحاكمها عليه.

١ . رواية إنه الرابع من آل مستجاب:

أول ما يقابلنا بعد عنوان الرواية ـ ودون إهداء ـ هو هذا الاستهلال:

---

[١] . عتبات النص البنية والدلالة، ص ٣١.

[٢] . عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، ص ١١٨.

[٣] . عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص ، ص ١١٥.

ألا تلتقي بالحزن
بقول الحق
باضطراب الكلمات فوق خطوط التنبيه،
أن تظل مبتسمًا،
ومخدوعًا،
وأن تطارد صغار الماعز،
إلى جحور المعاني،
أن تتمنى لو كنت طاهرًا
وهائمًا، وبليدًا، وقويًا، ونظيفًا،
فاخلع عقلك مثلي،
واركنه جانبًا،
قبل الدخول إلى هذا النص[١].

هذا الاستهلال الذي يشبه التميمة التي تزين صدر الرواية يتحدى المتلقي، ويدفعه إلى استنفار طاقة القراءة الإبداعية المتأنية، وشحذ عقله لمواجهة هذه العتبة التي تبدو مُراوِغة، ما يتطلب إعادة قراءته، ثم الدخول في قراءة النص بعد أن يجعل الاستهلال مصباحًا خافت الإضاءة يلازمه أثناء القراءة، لا يسطع ولا ينطفئ حتى تنتهي الرواية، وعند آخر جملة منها يشتد ضوء الاستهلال، وتتكشف دلالات الرواية على هدي منه. يؤكد الاستهلال رفض التغيرات الواقعية المادية التي قتلت المشاعر والبساطة والجمال والحق، وأعلت شأن الزيف بمظاهره الكذابة الخاوية بداعي التطور، وهذا أمر يرفضه المنطق والعقل السليم، لذلك فإذا لم تستطع بث مشاعرك، وإذا لم تتمكن من الحياة بسيطًا وطاهرًا وقويًا ونظيفًا، وإذا لم تتقبل منطق الخداع والتحايل، فاخلع عقلك ـ مثلما فعل الكاتب ـ واركنه جانبًا قبل الدخول في هذا النص الذي يُعلي شأن الزيف، ولا يخضع لمنطق العقل.

[١]محمد مستجاب، إنه الرابع من آل مستجاب رواية،الهيئةالعام لقصورالثقافة،أصوات أدبية٣١٤ القاهرة ط١ ٢٠٠١م ص٧

يحكي السارد في هذا النص قصة الرابع من آل مستجاب، "الذي عاش بالسيف دون غيره، فتى الفتيان وزينة الرجال"[١] ، والذي "إن حدث واشتعلت شهوة الدم، فإن الطيور والغزلان والذئاب والكلاب والعمالقة والكتاكيت تغادر المكان، يضطرم العالم كله بالزوابع والأعاصير والرعود والبروق"[٢]، هذا البطل العظيم، رغم ما يُحاط به من هالات، تهرب منه زوجاته بسبب رائحته التي لا تطاق. تأتيه رؤيا تأمره أن يذبح ابنه، فيخرج باحثًا عن ابن له عند إحدى الزوجات الهاربات؛ لينفذ الأمر، وأثناء رحلة البحث نجد هذا الرابع الذي "ظل طوال حياته فارسًا قويًا عنيدًا عتيدًا كريمًا قادرًا"[٣]، لا يستطيع تحمل الرحلة، "سقط من فوق الحصان والسرج لا يزال رافضًا السقوط معه"[٤]. ثم تأتي النهاية بأشد المشاهد فداحة، فبعد العثور على الابن يرفض الحفيد ذبح أبيه، ومن ثم يأتي الرأي السديد ـ في رأيهم ـ وهو الشروع الشكلي في تنفيذ أمر الذبح حتى يأتيهم الفداء كما حدث مع الجد الأكبر، "وارتفعت الذراع العجوز للرابع بالسكين في اضطراب وتوجس، وعيونه تنتظر الأمر باقتراب الكبش.. والرجل لا يزال حتى اليوم مستسلمًا، رأسه فوق ركبة أحدهم، وعيونه ترقب السكين المشرعة من أبيه، والخروف يمأمئ من بعيد دون أن يقترب"[٥]. الزيف الذي يرفضه الاستهلال هو ما يحيط بالرابع من هالات التعظيم والمكانة الكبيرة التي لا يستحقها، والتغير الذي يرفضه العقل في الاستهلال هو تحول الطقوس الدينية إلى مظاهر شكلية خالية من الروح، وما يدفع الكاتب والقارئ إلى خلع العقل وركنه جانبًا هو تلك المحاولة الشكلية الخاوية للتحايل على الطقوس الدينية، بل إن من يفعلها هو الذي تخلى عن عقله؛ إذ كيف يلجأ إلى الخداع في أمر ديني موجه إلى الخالق المطلع الذي لا تخفى عليه خافية. يستنفر الاستهلال حواس المتلقي عندما يدعوه

(١) . إنه الرابع من آل مستجاب، ص ٩.
(٢) . إنه الرابع من آل مستجاب ، ص ١٠.
(٣) . السابق، ص ٣٧.
(٤) . السابق، ص ٦٦.
(٥) . السابق، ص ٩٨.

إلى التخلي عن العقل وما يقتضيه من تفكير منطقي منظم، الأمر الذي يدفع المتلقي إلى القراءة بحثًا عن سبب تلك الدعوة، فيزداد إحساسه بفداحة الواقع الأليم الذي يجعل العقل السليم عاجزًا عن مسايرة الواقع الثمل بالخداع والزيف.

هكذا استطاع محمد مستجاب أن يوظف هذا الاستهلال بطريقة فنية عتبة نصية نجحت في القيام بدورها في توجيه الدلالة وإثرائها، حتي أصبحت ترتبط بالنص بعروة وثيقة لا انفصام لها، كما نجحت في إثارة فضول المتلقي للقراءة وصورة الاستهلال لا تفارقه، كبقيةٍ من ماء يدخرها المقطوع في الصحراء ليطفئ بها حرور الهجير، حتى إذا جاءت النهاية، تكشّفت له أسرار الاستهلال و روى ظمأه بعد اكتمال المعنى.

٢ . تضافر العتبات

إذا كان الميتاقص في بعض جوانبه نوعًا من الكتابة الواعية التي يتعمد الكاتب خلالها انتقاد إبداعه، أو حوار المتلقي لغرض فني محدد بوعي وقصد، فإن هذا الوعي لا يتوقف عند ذلك الحد، بل يمتد عند الكاتب المبدع إلي التنسيق المتناغم بين المظاهر الميتاقصية، فتمثل كل عتبة نغمة موسيقية تتضافر بوعي من الكاتب مع باقي العتبات لإنتاج سيمفونية النص.

أ . يبدو هذا التضافر واضحًا في رواية (اللهو الخفي)، حيث يتضافر الاستهلال مع العنوان للتأكيد على دلالة النص، وزيادتها ثراء، فالرواية تبدأ باستهلال يلي العنوان مباشرة وهو:

" جميل أن أعرف
ما الذي تريده أنت،
الكارثة أن تعرف ما الذي
أريده.. أنا " [١] .

[١] . اللهو الخفي، ص ٥.

يتوزع الاستهلال بين شطرين متقابلين: الأول: الجميل، وهو معرفة ما يريده الآخرون؛ ربما لمساعدتهم، وربما لاتقاء شرهم، أو لتنفيذ رغباتهم طمعًا في الحصول على مكانة بينهم، أما الشطر الثاني: الكارثة، وهو أن يعرف الآخرون مقصد الكاتب؛ ربما لوقاحة ما يقصده، أو خوفًا من العقاب؛ لفداحته أو لخطورته، و ربما لشدة بطش المقصود بالكلام وعدم تقبله النقد، أو خوفًا من إفساد الآخرين ما يخطط له إذا علموه. وبالعودة إلى بنية نص الرواية يمكننا القول: إن الجميل هو أن يعرف البطل الفقير صاحب المكانة الوضيعة أن الآخرين يريدون المال والثروة ليوقروه، فيخرج في حملة من المغامرين للبحث عن الكنز، أما الكارثة فهي أن يعرف أفراد الحملة أنه يستخدمهم للحصول على الكنز وينوي التخلص منهم عندما يتحقق هدفه.

عند محاورة العنوان كعتبة ميتاقصية للوقوف على غايته الفنية طرح البحث فكرة أن يكون العنوان رمزًا لأحد القادة السياسيين، وهذا الاستهلال يدعم تلك الفكرة، ويتضافر مع العنوان لتأكيدها؛ فما الذي يجعل معرفة مقصد الكاتب كارثة إلا إذا كان يرمي إلى أن اللهو الخفي هو القائد السياسي ـ في ذلك الوقت ـ ذلك الحاكم المستبد الذي لا يتقبل النقد، ويعاقب على ذلك بعقوبات تصل إلى حد الكارثة.

ب . أما مجموعة (قيام وانهيار آل مستجاب)، فإن الكاتب يصدرها ببشارة تمثل استهلالاً يأتي بعد العنوان هكذا:

" ... ويكون لك ولد ذكر من
صلبك، تضيع عينه اليمنى جهلاً
واليسرى ثقافة، يهلك أطنانًا من
التبغ والورق وأبيات الشعر
والشاي ومكعبات الثلج وآيات
التكوين والمبادئ والملوك
والخفراء والثرثرة والشعارات
والوزراء، ويكون رءومًا قلقًا

جامحًا، جامعًا لصفات الكلاب
والعصافير والحنظل والحشرات
والأنبياء والأبقار، يداهمكم
بقصصه القصيرة حتى يقضي
نحبه مجللاً بآيات الفخار في
العراء على قارعة الوطن... "[١].

يرسم الكاتب لنفسه–باعتباره أحد أبناء آل مستجاب–صورة هزلية في هذه البشارة، فكأنه يؤكد أن آل مستجاب الذين ذكرهم في العنوان هم أهلي، وأن القصص الواردة في المجموعة هي قصص عن شخصيتي واحدًا منهم قبل أن تكون عنهم، وبالتالي فليس لأحدهم أن يغضب من الصورة الهزلية التي يقدمهم من خلالها؛ لأنه يتحدث عن نفسه قبلهم، وليس لأحد أن يدعي–وهذا هو الأهم–أن هذه السخرية وهذا الرفض للأوضاع المقلوبة موجهان لغيرهم!!. هكذا يختبئ الكاتب كما يبدو من العنوان خلف سخريته من قومه، ثم تأتي البشارة عتبة نصية تالية بعد العنوان مباشرة لتؤكد وتعضد ذلك الاختباء بالسخرية من نفسه تأكيدا على ذاتية الموضوع،ورغبة منه في الاستبعاد من دائرة التحقيق!. بهذا الشكل نجح محمد مستجاب في توظيف العتبات النصية كتقنيات ميتاقصية، بصورة فنية تجعل النص كائنًا حيًا تتكامل أعضاؤه: بحيث يؤدي كل عضو وظيفة لا يمكن الاستغناء عنها، فقد نجح في أن يغزل العنوان والاستهلال في نسيج النص بشكل واع يساعد على جلاء الدلالة وثرائها.

المبحث الثاني: فضاء النص:

المقصود بفضاء النص هنا هو المسرود الروائي الذي يشمله الحيز الكتابي التالي للعتبات، وهو يشمل مكونات السرد، فيضم الزمان والمكان ولا يتوقف عندهما،

[١] قيام وانهيار آل مستجاب ص٧.

بل يرصد العلاقات المختلفة "مع المكونات الحكائية الأخرى للسرد، كالشخصيات والأحداث و الرؤى السردية"[١]، و"الفضاء الروائي لفظي لا يوجد إلا في اللغة، ولا يعتمد على البعد البصري أو السمعي، كما في فضاءات السينما والمسرح"[٢].

يزدحم الفضاء النصي في الكتابة الحداثية الميتاقصية بأنماط متعددة لظاهرة الميتاقص، تدور كلها في إطار العلاقة الجدلية الواعية بين الكاتب والراوي والقارئ من جهة، والنص والواقع من جهة أخرى، فأحيانًا يلتقي الكاتب أبطاله، أو يستدعي المسرود له ويشركه في فعل الكتابة والتخييل، وأحيانًا نجد الشخصيات تحاكم الكاتب، أو يسائل الراوي النص وينتقده، تنضاف لما سبق بعض التعالقات النصية المقصودة، وتوظيف الهوامش والحواشي، وغير ذلك من المظاهر الميتاقصية التي يوظفها الكاتب عامدًا؛ لكسر الإيهام بالواقعية، وإثراء الدلالة، والتجديد في الشكل الفني. وفيما يأتي سيعرض البحث بعض أشكال ظاهرة الميتاقص التي وظفها (محمد مستجاب) في فضاء النص القصصي أو الروائي.

المحور الأول: مخاطبة المروي له

يتعمد الراوي في إبداع محمد مستجاب مخاطبة المروي له ووضعه في قلب الأحداث بإشراكه في صناعتها؛ وذلك لإثارة انتباه القارئ، وجعله في حالة ترقب دائم، ما يزيد ارتباطه بالمحكي، وقد تكون لمخاطبة المروي له أهداف أخر منها: استثارة تعاطفه مع أو ضد الشخصيات،و"منها معاتبة القارئ،أو استفزازه،أو كسر توقعاته"[١]، ومنها كسر الإيهام بواقعية المحكي، والتأكيد على ورقية الشخصيات والأحداث.

---

[١] حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م، ص ٢٦.

[٢]سعيد يقطين،قال الراوي:البنيات الحكائيةفي السيرةالشعبية،المركزالثقافي العربي،الدارالبيضاء،المغرب،ط١ ١٩٩٧ص٢٣٨

[١]محمودغنايم، المدارالصعب:رحلةالقصةالفلسطينية في اسرائيل،جامعة حيفا، منشورات الكرمل،دار الهدى،١٩٩٥ ص٧٧

١ ـ من الأمثلة على ذلك ما نجده في رواية (اللهو الخفي)، حيث يخاطب الراوي المروي له في صفحة واحدة من الرواية مرتين كما يأتي: "السهل الأخضر ـ**عليك أن تنتبه قليلاً** ـ هناك في أسفل الأفق، و المساحة الرملية الصفراء سوف تستهلك معظم الجهد، وهذه هي الليلة الثانية منذ تجهيز الكنز وتربيطه في لفائف فوق عرائش ألواح الخشب، ليلتان أو ثلاث ويصلون إلى مشارف الوادي الأخضر، حيث يصبح سهلاً الوصول إلى القرية، وبينما هم جالسون في ظلال عرائش الكنز، يستريحون ويلتقطون حبوب الفول السوداني والحمص، ويتيحون للكلمات العذبة أن تخترق أجواء الصداقة الرحبة، قرر أن يتخلص منهم جميعًا.**قلت لك:عليك أن تنتبه قليلاً منذ سطور، والآن لا يهمني أن تنتبه** أو تغمض عيونك أو تنام على ذراعك المكسورة أو على حجارة من الماس أو الفيروز"[٢]. ببراعة ينتقي الراوي اللحظة التي يخاطب فيها المروي له، فيلتقط بفنية حدث الخيانة ليسلط عليه بقعة الضوء الكبيرة ويضعة تحت ناظري المروي له، وكأنه يؤكد على فداحة هذا التصرف الذي يتطلب من القارئ الانتباه حتي لا يفوته أحد أهم الأحداث في الرواية، فكان التوجه بالحديث إليه سببًا في جعله أكثر انتباهًا عند تلك النقطة الفاصلة وهذا التحول الخطير في سير الرواية.

إن توجيه الاهتمام إلى حدث الخيانة قد يتسبب في فقدان شخصية البطل تعاطف القارئ،ومن ثم قد يكون أحد أسباب التطهير التي تدفع المروي له إلى النفور من مثل هذه الأفعال.هكذا ينجح الراوي في تشويق المروي له، وجذب انتباهه لمتابعة المحكي توقعًا لحدوث مفاجآت جديدة تستدعي أن يكون منتبهًا قبل أن ينبهه الراوي.

٢ ـ ومن الأمثلة على توجيه الخطاب من الراوي إلى المروي له ما يبدأ به محمد مستجاب رواية (مستجاب الفاضل) التي تبدأ هكذا: "لا أنا، ولا أنت، ولا العفريت الأحمر يمكنه أن يرفع عينه في وش هذا الفاضل الجميل الأنيق: مستجاب، والذي خرج على الترتيب والترقيم دون أن يحمل رقمًا يضعه في الموقع المناسب ـ والدقيق ـ

[٢] . اللهو الخفي، ص ٤١.

في سلسلة عائلته.."[١]. بداية رائعة يمكن أن نطلق عليها براعة استهلال؛ إذ يمسك الراوي بتلابيب نفس القارئ ويلقي بداخلها بذور الخوف الممتزج بالدهشة والإعجاب، فينجذب لمتابعة السرد؛ حتى يكشف سر هذا المستجاب الذي لا يستطيع أحد ولا العفريت الأحمر أن يرفع عينه في وجهه، وحتى يتوصل إلى الترتيب الرقمي الصحيح الذي يستحقه مستجاب الفاضل.

٣ ـ بطريقة جديدة يستثير الراوي أكثر من حاسة عند المروي له عندما يوجه له الخطاب في قصة (البو) التي تبدأ كما يلي: "افتح الباء واقذفها دفقة صوتية حادة لتشد الواو: بَوّء، لا تخف وانظر في وجه زوجتك وحاذر أن تبلع ريقك، احبس الهواء في فمك و زم الشفتين ثم اطلقه انفجارًا: بوء.." [٢].

هذا الخطاب الآمر للمروي له يدفعه إلى الامتثال لأمر الراوي ومحاولة التنفيذ ونطق الكلمة بالكيفية التي شرحها، وربما يفشل فيعاود المحاولة أكثر من مرة، إنها طريقة ناجحة في الاستحواذ على تفكير وحواس المروي له الذي يحاول حركيًا وصوتيًا تنفيذ القراءة الصحيحة للكلمة، والاستماع لها ومحاولة إقناع نفسه بأنه ينطقها بالطريقة التي أرادها الراوي. إذن استطاع الراوي من خلال توجيه الخطاب الآمر في صورة تعليمية أن يوجه المروي له الوجهة التي أرادها، فكأنه الفنان الذي يقيم بناءه اللوني على اللوحة كيفما شاء. هكذا نجح محمد مستجاب في توظيف هذا الشكل من أشكال الميتاقص داخل فضاء النص بكيفية فنية رائعة تدفع المروي له لمتابعة السرد متشوقًا حتى النهاية، ومترقبًا لمزيد من المفاجآت.

المحور الثاني: جدلية الكاتب الراوي:

يرتبط السرد دائماً بالحكي، "ويتحدد مفهوم السرد على أنه الطريقة التي يتم بها الحكي، وبمعنى آخر الكيفية التي تُروى بها القصة، وهو ما يستدعي بالضرورة

[١] . محمد مستجاب، مستجاب الفاضل (رواية)، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤، ص ١١.
[٢] . قيام و انهيار آل مستجاب، ص ١٠٣.

الأدوات والوسائل المعينة المستخدمة في ذلك وأولها اللغة ومن ثم طرق تأليف الكلام، وأساليب نظمه في سلك واحد، وعلى أشكال مختلفة، فالقصة أو الحكاية الواحدة يمكن أن تُحكى بطرق عدة، وهذه العملية هي جوهر السرد وحقيقته"[١].

وإذا كان السرد هو طريقة الحكي فإن الراوي أهم أعمدة الحكي، وهو "الذي ينوب عن الكاتب نيابة كلية في إطار المبنى القصصي وحبك عناصره من حيث السرد والحوار أو حيث الأفعال والأقوال باعتباره المؤلف الضمني للنص"[٢]، فهو إذن محطة رئيسة في تشكيل البنية السردية إذ "لا يمكن أن يوجد سرد بدون سارد"[٣]. هذه العلاقة الوثيقة بين الراوي والكاتب قد تَضعف فيبدو أنهما متباعدان عندما يجعل الكاتب همه أن يوهم بواقعية الأحداث، فيقترب الراوي من الشخصيات ويترك لها حرية الكلام وصياغة الأحداث ملتزمًا الصمت، أما عندما يكون الكاتب حداثيًا مراوغًا يوهم تارة بواقعية الأحداث، وأخري بورقيتها، فإن الراوي يوطد علاقته بالكاتب ويرتفع صوته مبتعدًا عن الشخصيات. والراوي في قصص وروايات محمد مستجاب مغرم بالتأكيد على قوة العلاقة بينه وبين الكاتب؛ ربما للمساعدة في بلورة الإطار الذي صب فيه عدد من قصصه ورواياته باعتباره يكتب سيرة آل مستجاب الذين ينتمي إليهم، فهو يقدم نفسه راويًا مؤرخًا لعائلة مستجاب، ومن ثم فإن هذا الشكل الميتاقصي الذي يؤكد فيه وطادة العلاقة بين الراوي والكاتب يأتي في إطار تضافر المظاهر الميتاقصية لتشكيل الدلالة العامة للنص.

١ ـ من الأمثلة على ذلك ما نجده في رواية (مستجاب الفاضل) حين يصور حدث وفاة مستجاب الفاضل و التفاف آل مستجاب حوله مودعين باكين، فالراوي يؤكد أنه الكاتب/المؤلف، وأنه أحد أفراد عائلة مستجاب الواقفين حول جثمان الفاضل بالصورة التالية: "وأحسست–أنا الكاتب–بالخذلان والهبوط، فرأيت أن أنسل خارج هذا النص،

---

[١] د/محمود الضبع،السرد في الشعر/الشعري في السرد (مقال) من كتاب مؤتمر أدباء مصر،أسئلةالسرد الجديد ص٣٣٠

[٢] . القصة ديوان العرب، ص١٨٧.

[٣] . رولان بارت، التحليل البنيوي للسرد، ترجمة/ حسن بحراوي وبشير القمري وعبدالحميد عقار، من كتاب طرائق تحليل السرد الأدبي، منشورات اتحاد المغرب، سلسلة ملفات، ط ١، ١٩٩٢، ص ٢٦.

وأسعى إلى تكوين روائي آخر يتيح لي فرصة الشد والجذب والمناورةوالمراوغة والقدرة الفائقة على التعبير، فقد شاءت ظروفي وظروفك أن أمقت مثل هـذه اللحظات التي نواجـه فيها المـوت، ولا سيما في مثل حالة بطلي هذا ذي الكبرياء الشامخة التي أعددته لنوع من المخاطر والمواقف التي لا تطرأ على بال أحد"[١].

إن الكاتب/الراوي ينتقي لحظة شديدة التأثير؛ ليجذب القارئ خارج النص عائدًا به إلى الواقع الذي يفرض فيه نفسه كصاحب السلطة الأولى في تسيير أمور النص، وربما يكون اختياره لتلك اللحظة بدافع من حرصه على مشاعر المتلقي، ورغبته في التخفيف من هيجان الشعور تأثرًا بلحظات الموت التي يمقت مواجهتها، فيُجنب القارئ تلك المواجهة،أو يخفف حدتها بتذكيره أن ما يحدث تخييل يصنعه على ورق.

٢ ـ وبالطريقة نفسها التي يؤكد فيها الراوي أنه الكاتب، وأنه أحد أبناء مستجاب بشكل يدعم تضافر المظاهر الميتاقصية، يقول الراوي في رواية (إنه الرابع من آل مستجاب): "وإنني ـ كاتب هذا العمل ـ لم يطف في باله أبدًا أن يحرك هذه الجماعة لتنتقم، إنما أنا ـ وأنا واحد منهم ـ ظللت مشدودًا للحلم الآمر الحاسم: اذبح ابنك."[٢].

هكذا يعضد ذلك السرد ما أرسته عتبة العناوين المستجابية من كون الكاتب يضع نفسه في بؤرة آل مستجاب، ثم يقدم الجميع في صورة هزلية.

٣ ـ ومن الأمثلة على ذلك ما نجده في رواية (هذا ليس كتاب البأف) حيث يقول:

"غير أنني ـ ككاتب يشار إليه بالبنان، وبصفتي عضوًا مؤسسًا لاتحاد الكتاب ـ أرى أن نترك كتاب البأف بين أيديكم وتحت أهداب عيونكم وفي عمق وجدانكم"[١]، وبالطريقة نفسها يؤكد ذلك في موضع أخر من الرواية حين يقول: "فقررت أن أعتذر عن هذا الموقف الذي وجدت نفسي واقعًا فيه، فما كنت أبدًا أرضى لكاتب ـ يشار

---

[١] . مستجاب الفاضل، ص ٢٩.

[٢] . إنه الرابع من آل مستجاب، ص ٨٣.

[١] . محمد مستجاب: هذا ليس كتاب البأف، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م، ص ٦٤.

إليه بالبنان ـ أن يقع فيما ترفضه اللغة و الأخلاق، والفهم والإدراك."[٢]. فهو لا يفتأ يؤكد على كونه الراوي والكاتب في الوقت نفسه؛ إمعانًا منه في كسرالإحساس بواقعيةالرواية،وتأكيدًاعلى انتمائه لآل مستجاب راويًا يؤرخ لسيرتهم

المحور الثالث: الحديث عن عملية الكتابة

من ملامح الظاهرةالميتاقصيةالتي تظهر في فضاء النص عند محمد مستجاب: الحديث عن عملية الكتابة، حيث "تحيل الرواية الميتاقصية باستمرار على الكتابة كصنعة، ومن خلال التفات النص إلى هذا الموضوع يتحقق الوعي الذاتي به"[٣].

١ ـ من الأمثلة على ذلك ما نجده في رواية (مستجاب الفاضل)، عندما يتحدث عن أحد مشاهد الرواية هكذا: "وبينما كنت أنسل في رفق من آخر مشهد لرحيل الفاضل مستجاب، كي أغلق الأوراق وأدخن سيجارة، انغلق الباب الكبير، فإذا بي أفاجأ بنفسي بينهم– ووسطهم– والمستجاب الجديد يشير لنا– وأذان المغرب بدأ يتسلل دافعًا بالصبر لوجداننا ـ أن نصلي هنا جماعة، وأنه يريد أن نعرف جميعًا ماذا سيكون الشكل الذي سوف نودع فيه جثمان الفاضل صباح غد، ولابد لنساء آل مستجاب أن يتوقفن عن الصراخ والعويل الآن"[١]. يشير الراوي/الكاتب في هذا المقطع من الرواية إلى انتهائه من كتابة آخر مشهد لرحيل مستجاب الفاضل،ولكنه– رغم استعداده لإغلاق الأوراق وتدخين سيجارة–يستخدم هذا الحديث عن كتابة مشهد الرحيل وسيلة فنية للانتقال إلى المشهد الذي يليه حيت يتم خلاله تحديد شكل مراسم العزاء الذي سيتم صباح الغد. إذن يوظف محمد مستجاب تلك الوسيلة الميتاقصية لإحداث التناغم بين المشاهد، والانتقال من مشهد إلى الذي يليه بتلقائية فنية رائعة.

٢ ـ وفي رواية (اللهو الخفي) يتحدث الراوي/الكاتب عن نهاية الرواية كما يلي: "روايات عديدة تصل إلى ذروة أهدافها بمجرد الوصول إلى الكنز، حيث تنفتح أبواب

---

[٢] . السابق، ص ٧٨.

[٣] . الميتاقص في الرواية العربية، ص ٩٨.

[١] . مستجاب الفاضل، ص ٣٠ ، ٣١.

المغارات والأمنيات و الكهوف واللذات والحانات والأنفاق، إلا أن بطلي غير هؤلاء الذين أشرنا إليهم من قبل.."[٢]. الكاتب يستخدم هذه الوسيلة الميتاقصية للتأكيد على أمرين: الأول: أن بعض الروايات تنتهي بمجرد تحقيق أبطالها للثروة التي يجعلونها غايتهم في أحداث الرواية، وفور تحقيق الهدف تنتهى الرواية نهاية تقليدية سعيدة كما يتخيل أبطالها. الثاني: أنه ليس واحدًا من هؤلاء الكتاب التقليديين، ومن ثم فإن بطله ليس كأبطالهم، فالثروة عنده ليست غاية ولكنها وسيلة، وهنا يتحقق أحد الأهداف الفنية لحديث الراوي/ الكاتب عن نهاية الرواية، حيث يُشوّق القارئ ويدفعه لمتابعة أحداث الرواية حتى نهايتها؛ ليرى كيف ستكون مختلفة عن غيرها، وليعرف الطريقة المختلفة التي سيتعامل بها البطل مع الثروة.

٣ ـ كما يتحدث الراوي/الكاتب عن نهاية الرواية في رواية(هذا ليس كتاب البأف) هكذا: "وكان الأخ القصير قد رفع السكين العريضة إلى أعلى..وبدأ مرحلة التمزيق.. العظيم ويتوقف كتاب البأف عند هذه النقطة الفاجعة، ومن المفترض أن تنتهي الرواية، وأن نغلق الملف الخاص بها كي نشير إلى رغبتنا في استبعادنا من مجال التحقيق.."[١]. يحمل هذا المقطع تبريرًا لإنهاء الرواية بعد حدث القتل، وهو رغبة الكاتب في الاستبعاد من مجال التحقيق، ويحمل في الوقت نفسه رفضًا لهذه الجريمة؛ فهي تستدعي تحقيقًا يتهرب منه الكاتب لبشاعة ما يمكن أن يُقال فيه، إذ ما الذي يقال بعد قتل الأخ لأخيه؟!. إن هذا الإنهاء المفترض لأحداث الرواية عند حدث القتل الفاجع، يؤكد الرفض التام لهذه الجريمة التي تُفقد الكاتب الرغبة في إكمال الرواية، وهذا التناقض الناتج عن الاختلاف بين المفروض والواقع الذي شهد عدم إنهاء الرواية، يدفع القارئ إلى إكمال القراءة حتى يصل إلى النهاية الفعلية، ثم يقارن بينها وبين النهاية التي كانت مفترضة.

---

[٢] . اللهو الخفي، ص ٣٦.

[١] . هذا ليس كتاب البأف، ص ٩٢ ، ٩٣.

إن هذه الظاهرة الميتاقصية تجعل المتلقي أكثر ارتباطًا بالنص؛ إذ تشركه في الأحداث بصورة غير مباشرة: فإذا كان الكاتب/الراوي يتحدث عن عملية الكتابة فهو يفكر إذن بصوت عالٍ، ما يأسر انتباه القارئ، ويشركه في صناعة النص، ويجعله دائم الترقب لما ستسفر عنه اختيارات الكاتب/الراوي. إذا كان كسر الإيهام بالواقعية هو أحد الدوافع الفنية وراء توظيف الأشكال الميتاقصية السابقة، فإنها تخلق في الوقت نفسة واقعية جديدة يشترك فيها القارئ مع المبدع في صناعة الأحداث، فذلك الخطاب الموجه للقارئ، وهذا الحديث عن عملية الكتابة، مع الربط بين الكاتب والراوي، إن ذلك كله يفكك عملية التخييل ويعيد صياغتها تحت سمع القارئ وبصره ما يخلق واقعًا جديدًا على الورق، يشترك فيه الكاتب والراوي والقارئ والشخصيات في صناعة الأحداث.

المحور الرابع: تداخل النصوص:

يدير النص الميتاقصي حوارًا مع النصوص الأخرى، يتداخل مع بعضها، يأخذ منها أو يضيف إليها، يتفق معها أو يختلف، يحافظ على شكلها أو يهدمه، فيما عرف بتداخل النصوص، أو التناص(*). من الأهداف الفنية للتناص إعادة تقديم التراث في صورة عصرية بعد صهره وإعادة تشكيلة ليتمكن من حمل الدلالات الجديدة والتعبير عنها، وهو صورة من صور التأكيد على ثقافة الكاتب القادر على استخلاص الكنوز من منجم التراث، وشحنها بالدلالة المعاصرة.

(*) . التناص مصطلح نقدي حديث، وهو ترجمة للمصطلح الغربي (intertexte)، ومن أوائل المترجمين له: محمد بنيس، حيث أطلق عليه عام١٩٧٩م: النص الغائب، وذلك في كتابه: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية تكوينية، انظر طبعة دار التنوير ،بيروت،ط٢ ،١٩٨٥م، ولكنه عاد وأطلق عليه: التداخل النصي، وذلك عام١٩٨٩م، في كتابه: الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، انظر طبعة دار توبقال ضمن سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، ط٣، ٢٠٠١م ، ص١٨٣، وللمصطلح ترجمات عديدة أشهرها: التناص، انظر محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١٩٨٥،١م، ص١٢١، كما أطلق عليه أحمد هم: تعالق النصوص التناص في شعرالرواد،دار الشئون الثقافيةالعامة،سلسلةرسائل جامعية بغداد ط٢٠٠٤،١م ص١٤

إن الصورة الميتاقصية لتداخل النصوص التي ستكون موضع الدراسة في هذا المحور من البحث، هي ما يقوم به الكاتب بوعي، وما يقصد إلى إحداثه من تداخل مع النصوص الأدبية خاصة، فلن يهتم البحث بدراسة التناص عامة، كما لن يلتفت إلى النصوص التي يتم توظيفها بطريقة عادية تشبه طريقة الشواهد، وإنما يعتبر البحث أن التداخل الميتاقصي للنصوص يجب أن يكون في النصوص التي يُغِير فيها الكاتب على النص القديم محاورًا، أو مستلهمًا استلهامًا عكسيًا، فلا يكفي مجرد استدعاء صورة من صور التراث " لخلق رافد جديد من روافد الفن، إلا إذا وقعت في يد فنان صنّاع، يعرف كيف يستغل بعض المواد الخام القديمة في صناعة لوحات جديدة مدهشة"[١].

ومن الأمثلة على توظيف تداخل النصوص الأدبية ظاهرة ميتاقصية ما فعله محمد مستجاب في قصة (مدار العذراء)، حيث يوظف الموروث الأدبي الحديث، فيستدعى أبطال روايات نجيب محفوظ ويجعلهم أبطالاً لقصته، فالبطلة أمينة "السيدة الكريمة ذات الشرف المصون زوجة السيد أحمد عبدالجواد، ووالدة كمال وفهمي وعائشة وخديجة"[١]، داهمها ثور عابر، ومن ثم نقلت إلى المستشفى حيث توافد لزيارتها أبطال روايات نجيب محفوظ معظمهم: سعيد مهران بطل رواية (اللص والكلاب)، حسنين بطل رواية (بداية ونهاية)، محجوب عبدالدايم وأحمد طه أبطال (القاهرة الجديدة).

بهذه الطريقة يوظف محمد مستجاب أحداث وشخصيات عالم نجيب محفوظ في قصة (مدار العذراء)؛ ليفتح أفق نصه على عوالم أرحب، فيزداد ثراء وتجددًا، ويزداد إدهاشًا وتشويقًا عندما يتناص عكسيًا مع بعض الحقائق الروائية الثابتة في عالم نجيب محفوظ: فالبطلة أمينة أم كمال وفهمي وخديجة وعائشة عذراء، "بطاقة الجثة

---

[١] . د. أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي و الحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م ، ص ٢٨٠.

[١] محمد مستجاب:الحزن يميل للممازحة، مجموعة قصصية، الهيئة المصريةالعامة للكتاب،مكتبة الأسرة٢٠٠٦م ص٩١.

مسجل فيها أنها عذراء، نعم عذراء.."[٢]، ووجد السيد أحمد عبد الجواد، وأبناؤه أنفسهم "ملزمين بتقديم الأوراق الدالة على عدم عذرية أمهم"[٣]!!

هكذا نجح محمد مستجاب في تقديم الموروث الأدبي في حلة جديدة شكلاً ودلالة، مؤكدًا أن "التناص لا يلغي التراث بقدر ما يعيده بقوانين مختلفة؛ ليبعثه من جديد على صور متباينة"[٤]، كما استطاع أن يؤصل تجربته بربطها بتراث أدبي ذائع الصيت، فجمع في عمله بين التجديد والأصالة.

المحور الخامس: الهوامش والتبويب:

من الأشكال الميتاقصية التي لجأ إليها محمد مستجاب في قصصه ورواياته: التبويب، وإدراج حاشية تحوي بعض الملاحظات على مضمون السرد في أسفل الصفحة، أو في نهاية القصة أو الفصل من فصول الرواية، وسواء أكان مضمون الحاشية حقيقيًا أم وهميًا فإن ذلك لا يشغل الكاتب، إنه يسعى إلى بلورة شكل قصصي جديد له غاياته الفنية غير الحقيقة أو الخيال.

١ ـ من الأمثلة على ذلك ما نجده في رواية (كلب آل مستجاب) حيث يلجأ الكاتب إلى إدراج الهوامش في أسفل الصفحات لتفسير بعض الألفاظ، أو التعليق عليها كما يأتي: "هذه الجدران تبيح للعيال أن يتلمسوا أقصى سعادتهم خلال تخاطفهم البيض المسلوق وقطع الخبز(١) والحار المقمر"[١]، ثم نجده يفسر كلمة الخبز في الهامش كما يلي:"(١)الخبز لفظ عام لا خصوصية له، والصحيح: البتاو الذي ظل مشهورًا في ديار آل مستجاب، ثم بدأ الآن يدخل سرداب الاندثار تاركًا الأمر للخبز."[٢]، فهو بذلك يحاكي أسلوب الكتب العلمية التي تكثر بها الهوامش والتفسيرات والإشارات.

---

[٢] . السابق، ص ٩٦.

[٣] . السابق، ص ٩٨.

[٤] . التناص في شعر الرواد، ص ٢٥.

[١] . محمد مستجاب: كلب آل مستجاب، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، ٢٠٠٤م، ص ١١٩.

[٢] . كلب آل مستجاب، ص ١١٩.

٢ ـ وفي رواية (من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ) يتخذ محمد مستجاب سمت السير والكتب الأدبية والعلمية في التبويب، حيث يقسّم الرواية إلى فصول كما يلي: فصل في المولد والنسب، فصل في الطفولة والصبا، فصل في الهلاك، فصل من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضاً، فصل وسيط، فصل في المقبرة الخاوية، فصل في الختان، فصل عن الأيام العظيمة، فصل في التمهيد لعقد القران، فصل في العرس، فهو بهذا الشكل يستدعي من الموروث الأدبي طريقة تقسيم الكتب الأدبية و التاريخية الكبرى إلى فصول.

٣ ـ وفي نهاية كل فصل من الرواية السابقة نجد مجموعة من الهوامش المرتبة رقميًّا، تفسّر بعض الإشارات الواردة في الفصل السابق لها، فيقول مثلاً في الفصل الذي يحمل اسم فصل في الهلاك: "بدأت أم نعمان تعقد صفقات توريد الملوحة للنساء والموسرات صاحبات المزاج الحارق، وتؤثرهن بمخزون الرشال٣ القديم"[٣]، ويضع الرقم ٣ أمام كلمة الرشال، وفي نهاية الفصل نجد مجموعة من الهوامش المرتبة لتوضيح معاني الكلمات المرقمة السابق ذكرها في الفصل، فنجده يفسر كلمة الرشال في الهوامش هكذا: "(٣) ـ الرشال: نوع من السمك المملح المخزون وهو أكبر أحجام الفسيخ"[١]. ويسير الكاتب على هذه الطريقة في فصول الرواية كلها محاكيًا أسلوب السير والكتب العلمية التي يكثر بها الهوامش والتفسيرات والإشارات، "وهكذا يمكنه أن يقول إنه سخر من كل كتاب السير، وكل أصحابها أيضًا"[٢].

لقد وظف محمد مستجاب الهوامش للقيام ببعض الوظائف منها:

---

[٣] . من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ ص١٤٤.

[١] . السابق ص١٥٠.

[٢] شكري عياد: القفز على الأشواك (كوميديا الأسطورة) مقال، من كتاب مستجاب الأول، (مجموعة مقالات) دارالنيل، ٢٠٠٣ ص١٤

أ ـ تحديد بعض الدلالات اللغوية لمفردات يستخدمها أبناء الصعيد والريف، وقد يصعب على غيرهم فهمها كما فعل في تفسير كلمات: عساس البهائم، الحصين، النشو، الرشال، الفلايت.

ب ـ التعريف ببعض الأماكن التي تقع في الصعيد مثل: أمشول، صنبو.

جـ ـ الدلالة على مقدرته اللغوية الناتجة عن عمله في المجمع اللغوي مثل تفسيره لكلمة الرموش هكذا: "لايوجد في المعاجم العربية لفظ الرموش، ولو كان المؤلف دقيقًا لاستخدم لفظ الأهداب"[٣]، كما ذكر أن كلمة العصيان جمع غير صحيح لكلمة العصا، وأن الجمع السليم هو: عصيّ [٤]، وغير ذلك. كما استخدم محمد مستجاب الهوامش لتفسير بعض الأحداث، والتعريف ببعض الشخصيات التي يرد ذكرها في العمل، فهو يستعير "بعض الخصائص القصية للنص العلمي أو التاريخ، و يستبدل بأصوات الراوي التقليدية صوت المؤرخ"[٥].

إن هذه الوظائف التي منحها محمد مستجاب للهوامش ليست مقصودة في ذاتها فقط، وإنما وراءها غاية فنية هي خلق إطار عربي أصيل تقدم من خلاله الرواية أو القصة، وصب العمل في إطار الكتب العلمية؛ لخلخلة إحساس القارئ بأن هذا العمل قصة أو رواية إمعانًا في كسر الإيهام بالواقعية، وفي أحايين كثيرة يهدف إلى المقارنة بين الحاضر والماضي والسخرية منهما، وتكتسب السخرية بهذا الشكل الفني "قيمة فكرية تخفف من لذعها وحدتها، وتحيلها من مجرد إدانة إلى باعث على الوعي والتأمل"[١]. هكذا يدعو الميتاقص النص إلى البوح بأسراره، والكشف عن مكنونه عبر التقنيات الميتاقصية المتنوعة التي يتدثر بها فضاء النص.

---

[٣] . كلب آل مستجاب، ص ١٤١.

[٤] . انظر السابق ، ص ١٤٧.

[٥] . فدوى مالطي دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة، (تقديم د/جابر عصفور)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣، ص ٣١٧.

[١] عبدالقادر القط: ديروط الشريف (مقال) من كتاب مستجاب الأول، (مجموعة مقالات)، دار النيل ٢٠٠٣م، ص ٢٢.

الخاتمة ونتائج البحث

وبعد.. فهذا بحث يرصد العلاقة بين القص والواقع في بنية النص القصصي والروائي عند محمد مستجاب، وقد آثر الباحث أن ينحاز إلى الجانب التطبيقي، محاولاً تتبع بعض مظاهر الميتاقص في إبداع محمد مستجاب، والوصول إلى الأسباب الفنية التي دفعت الكاتب إلى توظيفها، وقد خلص هذا البحث إلى نتائج عدة منها:

١ ـ يتوزع الميتاقص في العمل على ثلاثة محاور: الأول: ما قبل النص، والثاني: النص، والثالث: ما بعد النص، ولكن البحث لم يُعن بتفاصيل تلك المحاور كلها، وإنما وجه عمله إلى ما كتبه المؤلف بشكل فني ليقيم معمار نصه النهائي، واهتم بما ألقاه المبدع نفسه في النص من بذور الميتاقص التي لم تلبث أن آتت أكلها الفنية بعد اكتمال النص.

٢ ـ الميتا قص ظاهرة أدبية تحاول أن تسبر غور العلاقة بين القص والواقع، منتهجة في سبيل ذلك تقنيات فنية مقصودة تحيل إلى العلاقة بين النص والمبدع والواقع، متزرعة برؤية ذاتية ناقدة للكتابة كصنعة تنسج عالمًا موازيا للواقع(وليست كحرفة تنقل الواقع)يتدخل فيها الكاتب بوعي للتأكيد على وقوفه على الحد الفاصل بين الفن والواقع.

٣ ـ الميتا قص كما عرفه (وليم غاس William gass) هو القص الذي يلفت الانتباه إلى ذاته كصنعة، من أجل طرح تساؤلات عن القص والواقع.

٤ ـ عانى مصطلح (Metafiction) من فوضى الترجمة، إذ يمتلئ قاموس النقاد العرب بترجمات مختلفة له مثل: نقد النقد، والقص الشارح, وما وراء الرواية، الميتاقص، الميتارواية، والرواية الشارحة، وغيرها، والباحث يرى ضرورة الاتفاق على مصطلح واحد، ويفضل مصطلح الميتاقص.

٥ ـ يلجأ المبدعون إلى ظاهرة الميتاقص لأسباب فنية منها:

أ ـ التجريب والبحث عن أطر فنية جديدة تكون قادرة على استيعاب تجاربهم والتعبير عن رؤيتهم بشكل فني يزيدها ثراءً.

ب ـ التأكيد على الحد الفاصل بين الواقع والخيال في العمل القصصي أو الروائي، وكسر الإيهام بواقعيته.

٦ ـ وظف أدباء جيل الستينيات التقنيات الميتاقصية المتنوعة، وكان محمد مستجاب واحدًا منهم، حيث نهل من المعين الذي وردوه جميعًا.

٧ ـ نجح محمد مستجاب في توظيف عتبة العنوان في إبداعه القصصي والروائي توظيفًا فنيًا يجعله أحد الأركان الرئيسة في العمل، بحيث يؤدي تغيير العنوان إلى انفراط عِقد العمل، وتغير مضامينه، وضياع متعته الفنية، فقد اضطلع العنوان في كل عمل بمهام فنية ساعدت في تشكيل المضمون، والتعبير عن العمل، وتعميق الرؤية الفنية المشكلة لهيكل القصة أو الرواية، وذلك مع تشويق المتلقي ودفعه إلى متابعة العمل و البحث عن مغزى العنوان.

٨ ـ استطاع محمد مستجاب أن يوظف الاستهلال بطريقة فنية عتبة نصية نجحت في القيام بدورها في توجيه الدلالة وإثرائها، حتي أصبحت ترتبط بالنص بعروة وثيقة لا انفصام لها، كما نجحت في إثارة فضول المتلقي للقراءة وصورة الاستهلال لا تفارقه، كبقيةٍ من ماء يدخرها المقطوع في الصحراء ليطفئ بها حرور الهجير، حتى إذا جاءت النهاية، تكشّفت له أسرار الاستهلال وروى ظمأه بعد اكتمال المعنى.

٩ ـ تمكن مستجاب من التنسيق المتناغم بين المظاهر الميتاقصية، فتمثل كل عتبة نغمة موسيقية تتضافر بوعي من الكاتب مع باقي العتبات لإنتاج سيمفونية النص.

١٠ . يتدثر فضاء النص عند محمد مستجاب بتقنيات ميتاقصية متنوعة تدعو النص إلى البوح بأسراره، و الكشف عن مكنونه، ومن هذه التقنيات:

أ ـ مخاطبة المروي له. ب ـ جدلية الكاتب الراوي. جـ ـ الحديث عن عملية الكتابة.

د ـ تداخل النصوص. هـ ـ الهوامش والتبويب. ***والله من وراء القصد.***

المصادر و المراجع

أولاً: المصادر:

١ ـ إدوار الخراط، الزمن الآخر، رواية، دار شهدي للطبع والنشر، القاهرة، ط١،١٩٨٥م.

٢ ـ صنع الله إبراهيم، ذات، رواية، دار المستقبل العربي، ط٣، القاهرة، ١٩٩٨.

٣ ـ محمد إبراهيم أبو سنة، قصيدة النسور، ديوان رماد الأسئلة الخضراء، دار الشروق، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.

٤ ـ محمد مستجاب: إنه الرابع من آل مستجاب، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، أصوات أدبية ٣١٤، القاهرة، الطبعة الأولى، ٢٠٠١م.

٥ ـ محمد مستجاب: الحزن يميل للممازحة، مجموعة قصصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مكتبة الأسرة ٢٠٠٦م.

٦محمد مستجاب:ديروط الشريف،مجموعة قصصية، مكتبة مدبولي، القاهرة، ط٢ ١٩٨٦

٧ ـ محمد مستجاب: قيام وانهيار آل مستجاب، مجموعة قصصية، المكتب المصري للطباعة والنشر، الطبعة الثانية، ١٩٩٦م.

٨ـ محمد مستجاب: كلب آل مستجاب، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م.

٩ـ محمد مستجاب:اللهو الخفي،رواية، دار ميريت، القاهرة، الطبعة الأولى ٢٠٠٥م.

١٠ـ محمد مستجاب: مستجاب الفاضل،رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م.

١١ـ محمد مستجاب: من التاريخ السري لنعمان عبدالحافظ، رواية، مكتبة مدبولي، القاهرة، الطبعة الثانية ١٩٨٦م.

١٢ـ محمد مستجاب: هذا ليس كتاب البأف، رواية، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٤م.

١٣ـ يوسف القعيد، الأعمال الروائية، مجلد٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٩م

ثانيًا: المراجع:

١ـ أحمد خريس، العوالم الميتا قصية في الرواية لعربية، دار أزمنة، ودار الفارابي، عمان، وبيروت، ٢٠٠١م.

٢ـ أحمد درويش، تقنيات الفن القصصي عبر الراوي و الحاكي، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، ط١، ١٩٩٨م.

٣ـ أحمد درويش: في النقد التطبيقي (محاورات مع نصوص شعرية ونثرية)، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠١٠م.

٤ـ أحمد درويش، من مقدمة الطبعة الثالثة لترجمة كتاب: النظرية الشعرية: بناء لغة الشعر، واللغة العليا، تأليف جون كوين، ترجمة الدكتور أحمد درويش، دار غريب، القاهرة، الطبعة الرابعة، ٢٠٠٠م.

٥ـ أحمد ناهم، التناص في شعر الرواد، دار الشئون الثقافية العامة، سلسلة رسائل جامعية، بغداد، ط١، ٢٠٠٤م.
٦ـ إدوار الخراط، مقدمة رواية الياس فركوح:أعمدة الغبار،دار أزمنة، عمان،١٩٩٦م.
٧ـ جابر عصفور، آفاق العصر، دار المدى، دمشق، ١٩٩٧م.
٨ـ جيرالد برنس المصطلح السردي، ترجمة عابد خازندا، مراجعة وتقديم/محمد بريري، المجلس الأعلى للثقافة المشروع القومي للترجمة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣م.
٩ـ حسن بحراوي، بنية الشكل الروائي (الفضاء، الزمن، الشخصية)،المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٠م.
١٠رولان بارت،التحليل البنيوي للسرد،ترجمة:حسن بحراوي وبشير القمري وعبدالحميد عقار من كتاب طرائق تحليل السردالأدبي،منشورات اتحادالمغرب، سلسلة ملفات،ط١، ١٩٩٢م.
١١سعيد شبار،المصطلح خيار لغوي وسمة حضارية،كتاب الأمة٧٨، قطر، رجب١٤٢١هـ
١٢ـ سعيد يقطين،مقدمة كتاب:عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص،تأليف عبدالحق بلعابد، الدار العربية للعلوم ناشرون(منشورات الاختلاف) بيروت، ط١، ١٤٢٩هـ .٢٠٠٨م.
١٣ـ سعيد يقطين، قال الراوي: البنيات الحكائية في السيرة الشعبية، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، الطبعة الأولى، ١٩٩٧م.
١٤ـ سعيد يقطين، الميتا روائي في الخطاب الروائي الجديد في المغرب، مقال، مجلة مواقف، ع ٧٠ / ٧١ ، دار الساقي ، لندن، ١٩٩٣م.

١٥ـ شكري عياد: القفز على الأشواك (كوميديا الأسطورة)، مقال، من كتاب مستجاب الأول، (مجموعة مقالات)، دار النيل، ٢٠٠٣م.
١٦ـ طه وادي، القصة ديوان العرب، لونجمان للنشر والتوزيع، القاهرة ط١، ٢٠٠١م.
١٧ـ عبد الحق بلعابد، عتبات جيرار جينت من النص إلى المناص، الدار العربية للعلوم ناشرون (منشورات الاختلاف)، بيروت، الطبعة الأولى، ١٤٢٩هـ، ٢٠٠٨م.
١٨ـ عبد الحميد إبراهيم، الرواية المصرية و البطل الوغد، مقال، مجلة إبداع، الهيئة المصرية العامة للكتاب، العدد الأول، يناير ١٩٨٥م.
١٩ـ عبدالحميد إبراهيم، نجيب محفوظ والفن الروائى،الهيئةالعامة لقصورالثقافة٢٠٠٢.
٢٠ـ عبدالفتاح الحجمري، عتبات النص: البنية و الدلالة، منشورات الرابطة، الدار البيضاء، الطبعة الأولى،١٩٩٦م.
٢١ـ عبد القادر القط: ديروط الشريف(مقال) من كتاب مستجاب الأول(مجموعة مقالات)، دار النيل ٢٠٠٣م.
٢٢– غالي شكري، برج بابل النقد والحداثة الشريدة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ط٢، ١٩٩٤
٢٣ـ فدوى مالطي دوجلاس، بناء النص(دراسات في الأدب والتراجم)، سلسلة دراسات أدبية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥.
٢٤ـ فدوى مالطي دوجلاس، من التقليد إلى ما بعد الحداثة، (تقديم د/جابر عصفور)، المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ٢٠٠٣.

٢٥ـ كمال الرياحي، مقال: الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية "خشخاش" لسميحة أيوب نموذجًا، ديوان العرب، حزيران، ٢٠٠٤م.
٢٦ ـ محسن جاسم الموسوي، انفراط العقد المقدس، منعطفات الرواية بعد محفوظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٩م.
٢٧ ـ محمد بنيس، الشعر العربي الحديث بنياته و إبدالاتها، الشعر المعاصر، طبعة دار توبقال ضمن سلسلة المعرفة الأدبية، الدار البيضاء، المغرب، ط ٣، ٢٠٠١ م.
٢٨ ـ محمد بنيس، ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب دراسة بنيوية تكوينية، انظر طبعة دار التنوير، بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨٥ م.
٢٩ ـ محمد حمد، الميتاقص في الرواية العربية (مرايا السرد النرجسي)، مجمع القاسمي للغة العربية وآدابها،الطبعة الأولى، ٢٠١١ م.
٣٠ ـ محمد عناني،المصطلحات الأدبية الحديثة، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٩٦م.
٣١ ـ محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعري: استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط١، ١٩٨٥م.
٣٢ـ محمود الضبع، السرد في الشعر/الشعر في السرد (مقال)، من كتاب مؤتمر أدباء مصر أسئلة السرد الجديد(الأبحاث) الدورة٢٣، الهيئة العامة لقصور الثقافة ٢٠٠٨م
٣٣ ـ محمود غنايم، المدار الصعب: رحلة القصة الفلسطينية في إسرائيل، جامعة حيفا، منشورات الكرمل، دار الهدى، ١٩٩٥م.
٣٤ ـ نبيل سليمان، فتنة السرد والنقد، دار الحوار، اللاذقية، ١٩٩٤م.