

الميتاقص تجريباً روائياً - قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد: "الحرب في بر مصر" و"يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوى المصري الفصيح"

Metafiction as Experimental Narrative A Study in the Works of the Egyptian Novelist "Yousif Al Qaied": "Alharb Fi Bar Misr", "Yahduth Fi Misr Alaan", and the Tri-Series "Shakawa Almasri Alfaseeh"

سمية الشوابكة

Sumaya al-Shawabkieh

شعبة اللغة العربية، مركز اللغات، الجامعة الأردنية، الأردن

بريد الكتروني: sumayash@ju.edu.jo

تاريخ التسليم: (٢٠١٢/٨/٢)، تاريخ القبول: (٢٠١٢/١٢/٢)

ملخص

تتناول هذه الدراسة ظاهرة الميتاقص الروائيّة التي تتخذ الكتابة موضوعاً لها: يعي ذاته قصياً بما يكسر الإيهام بالواقعيّة، ويقوّض أساليب البناء التقليديّ شكلاً ومضموناً. وتحاول تأكيد خصوصية الرواية الميتاقصيّة من خلال أعمال الروائيّ المصريّ "يوسف القعيد" الآتية: "الحرب في بر مصر" و"يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوى المصريّ الفصيح" التي تستولد - بوعي متعمّد غير بريء- عوالمها الخاصّة من واقع الكتابة نفسها. وقد توصلت الدراسة بعد جوسّ عالم الروائيّ والمرويّ إلى توسّل نصوص الروايات القعيدية - إن جاز التعبير- تقنيات تجريبية عدّة تنذر بالتخييل والتشكيل، في أثناء تشكّل النّص نفسه من مثل: السرد البوليفونيّ المتعدد الأصوات، وتوظيف لعبة المؤلّف المؤلّف في النزاع بين النّص والقص، واستدعاء المسرود له بوصفه قارئاً منتجاً مشاركاً في انبناء النّص وتشكيله، واستباق النقد، وتشظي الحكيات، وتقطيع السرد، ومدّ خطوط التّلاقح بين الواقع وعالم التّخييل بوصف النّص عالماً ورقياً افتراضياً مستقلاً، موازياً للواقع، له صوته الخاص، وطابعه السردية المميز.

الكلمات الدالّة: القص، الميتاقص، التجريب، القعيد، الحرب في بر مصر، يحدث في مصر الآن، شكاوى المصريّ الفصيح.

Abstract

This study discusses the metafiction phenomenon which considers writing as its major issue: defining it self through story telling in a way that breaks illusion through reality and weaken the methods of traditional constructions in both pattern and content. The study reassures the uniqueness of the metafictional novel through the following works of the Egyptian novelist "yousif al qaied" "Alharb Fi Bar Misr", "Yahduth Fi Misr Alaan", and the tri-series "Shakawa Almasri Alfaseeh". These works evoke, with intended self-consciousness, their own worlds through the act of factual writing it self. After indulging the auther's and the text world, the study concluded that the plots of the Qaidi novels depend mainly on various experimental techniques that rely on imagination and formation during the shaping of the text it self, such as the varied-sounds Polivoni narration. In addition to that, they employ the game of the narrated-narrator in the argument between the text and the fiction, and they recall the reader as a productive element in the text creation, as a pre-critical element and as a plot scanner who finds similarities between reality and imagination. The text is regarded as an imagenary, independent world that goes side by side with the real world and has its own voice and its own unique presentation style.

Key words: fiction, metafiction, experimental, A-l qaied, "Alharb Fi Bar Misr", "Yahduth Fi Misr Alaan", and the tri-series "Shakawa Almasri Alfaseeh".

تمهيد: الميتاقص^(١) بوصفه تقنية تجريبية

يمثل التجريب استراتيجية فنية تسعى إلى خرق المؤلف، والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتنميط، والانفلات من أسر التقليد، وإعادة النظر إلى الإبداع رؤية وتشكيلاً، وصولاً إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد.

(١) يتعلق هذا المصطلح ومصطلحات نقدية أخرى فيعرف باسم: الميتا سرد، والميتا روائي، والميتاكي؛ لاختلاف النقاد في تناوله وتلقيه، واضطراب ترجماتهم وعدم استقرارها، انظر: خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، ط١، دار الفارابي، بيروت، دار أزمنة للنشر، عمان، ٢٠٠١، ص ٢١-٢٧.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ذهبنا إلى أنّ التجريب هو " قرين الإبداع"^(١) و"قدر الرواية لا على مستوى التقنية فقط، ولكن على مستوى المضمون أيضاً، ومن الصعب فصل العنصرين الواحد عن الآخر، ولو حدث ذلك لفقدت الرواية الكثير من اعتبارها"^(٢).

والميتاقص تقنية نصية سردية تتذرع بالتخييل والتجريب والتشكيل حين يرتد السرد فيها على ذاته، ويحيل عليه بوصفه موضوعاً من موضوعاته، فما هو إلا نمط من الكتابة الروائية "يعي ذاته قصياً، وتقوم ركائزه على انعكاسات ذاتية يقوم بها سارده؛ ليقدم مادة قصية، يغلفها اشتغال نقدي يفتضح الإيهام أو الإقناع كما نلمسهما في الرواية الواقعية عامة، وهو يعبر في ذلك عن حالة الإنهاك النوعي التي حلت بالرواية، لاسيما بُعيد خمسينات القرن العشرين"^(٣).

ويجسد الميتاقص بذلك موقف الروائي من الرواية والمروي، فينحرف النص عن مساره، منخرطاً في مسار قصي مختلف يتأرجح بين التنظير والتعليق والنقد، معرباً أدوات الكتابة، كاشفاً موقفه من الإبداع والنقد، معلناً عن وعيه باختياراته وأدواته الجمالية التشكيلية، مؤكداً حرصه على تشكيل أفق تخيلي آخر في أثناء النص نفسه، مستفزاً القارئ للتنبيه والانتباه إلى أهمية دوره في إعادة إنتاج النص.

وتشيد الرواية على هذا عوالمها القصية من تفاصيل المروي، فتقرأ نفسها بنفسها، وتفكر في ذاتها بذاتها، و"تسائل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتتح بها الأحداث الروائية، والنهاية التي تختتم بها، وزمن المحكي، ومن خلال استحضار القارئ الضمني الذي يتصور النص أنه يتلقى الرواية، وكيف يتلقاها، وأيضاً من خلال استحضار الناقد وجهازه المفهومي الجاهز في قرأته للنص، وعلاقة الواقعي بالمتخييل"^(٤).

وتسعى هذه الكتابة الواعية لذاتها إلى تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، وعكس إشكاليات العلاقة بين الكاتب ومنجزه، وبين المنجز والواقع، وتوجيه القارئ إلى عمليتي تلقي النص وتأويل دلالاته، وهي تؤكد مراراً وتكراراً أنّ ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو عمل فني متخيّل حسب؛ فالرواية الجديدة "بنية فنية دالة على الاحتجاج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومألوف، وهي تجسيد لرؤية لايقينية للعالم مع تأكيد تنوع نماذجها، وتعدد ألوانها، وتباين أطرافها، واختلاف مناهجها في التصوير"^(٥).

- (١) فضل، صلاح، الرواية العربية وممكنات السرد: بحث " التجريب في الإبداع الروائي"، ط١، ج١، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤، منشورات سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨، ص ١٠٣.
- (٢) يونس، مهدي، التقاليد الروائية والرؤية الخاصة "قراءة في نماذج من الرواية العربية"، ط١، منشورات دار البيروني، عمان، ٢٠٠٧، ص ١٢١.
- (٣) خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٣.
- (٤) التازي، محمد عز الدين، مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، ع ٤٩، ص ٥، المجلس القومي للثقافة العربية، الرباط، ١٩٨٨، ص ٩٦.
- (٥) الماضي، شكري عزيز، أنماط الرواية العربية الجديدة، سلسلة عالم المعرفة، ع ٣٥٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ٢٠٠٨، ص ١٦.

وتتميز هذه الكتابة النصية بموقعها النقدي الخاص داخل النص الذي يسمح لها بتوليد المحكيات الصغرى على مستويات حكائية كبرى متباينة الأنساق والبنى: تحيل على أحداث ذات إحياء مرجعي سياسي واجتماعي، وفكري ونفسي معيش، تتم من خلال وعي الكاتب الذاتي بمكتوبه، وآليات تشكله أو تشكيله؛ ف"عبر هذا الوعي يُمارس الحكى كإبداع، أي أن الروائي لم يبقَ ذلك الذي ينتج قصة محكمة البناء، ولكنه أيضاً ومن خلال إنتاجه إياها ينتج وعياً نقدياً يمارسه عليها أو على الحكى بصفة عامة"^(١).

وتعدّ الكتابة الميتاقصية من أبرز ملامح رواية ما بعد الحداثة "الذي جاء ردّة فعل على أحادية الوعي الروائي الواقعي، واستنزاف الحداثة طاقاتها"^(٢)، وقد عُني بتعريفها ورصد آلياتها، وتبيان كيفيات اختراقها النص السردي غير قليل من كُتاب الرواية الجديدة ومنظري الحداثة وما بعدها من مثل: الروائي الناقد "ويليام غاس" الذي أثار أسئلة في غاية الأهمية حول العلاقة الجدلية بين المروي والواقع عندما عرّف الميتاقص بوصفه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه"^(٣)، و"باترشيا وو" التي رأته ما رآه "غاس" مضيئة صفة "الكتابة الواعية ذاتها"^(٤) إلى تعريف سابقها، و"روبرت شولز" الذي وجد في الكتابة الميتاقصية ما "يفند قوانين القص أو يتعالى عليها"^(٥)، و"إنغر كريستنسن" الذي ركز على دور السارد والقارئ في الكتابة بوصفها "موضوع العمل الأساس"^(٦)، و"ليندا هتشيون" التي تسمى الميتاقص بـ "قص القص، السرد النارسيسي/النرجسي الذي يحوي في ذاته تعليقاً على هويته السردية أو اللسانية أو على الهويتين معاً"^(٧) وغيرهم.

وقد حاولت الرواية العربية ممارسة الميتاقص، واستثمار إمكاناته المختلفة، والاشتغال عليها في مرويها، والمراوحة في تطبيقها بين الأصالة والحداثة سعياً إلى خلق شكل روائي مغاير الرؤية والتركيب، وإنْ بدت في أداء غير قليل من الروايات العربية "أقرب إلى كونها مادة

(١) يقطين، سعيد، قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والموجود"، ط١، دار رؤية للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠١٠، ص ١٧٤.

(٢) خريس، أحمد، العوالم الميتاقصية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٤.

(3) Gass, William, **Fiction and Figures of Life**, Knopf, New York, 1970, p.25.

(4) Waugh, Patricia, **Metafiction, The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction**, Methuen, London-New York, 1984, p.2.

(5) Scholes, Robert, **Fabulation and Metafiction**, University of Illinois Press, Urbana-Chicago- London, 1979, p.114.

(6) Christensen, Inger, **The Meaning of Metafiction "A critical study of selected Novels by Sterne, Nabokov, Barth and Beckett**, Universitetsfort Oslo, 1981, p.9, p.13.

(7) Hutcheon, Linda, **Narcissistic Narrative "The Metafictional Paradox**, Methuen, London-New York, 1980, p.1.

سردية محدودة الأفق الإبداعي، يتم احتذاؤها أو استنساخها أحيانا منها إلى كونها معطى تقنياً روائياً يتيح أفقاً إبداعياً خصيباً غير محدود الإمكانيات^(١).

فقد تفارت كُتاب الميثاقص العرب في تشكيل نصوصهم، واختراق مسرودهم بهموم الكتابة والقراءة، والنقد والتعليق، والنقل والتعبير بالمتخيل عن الواقع، والاشتغال على فضح مكونات الخطاب، وكشف لعبة الإبداع؛ فهناك- على سبيل المثال لا الحصر- مَنْ تناصَّ مع نصوصه السابقة في التعبير عن موقف النص من ذاته، ومِن الكتابة التقليدية كـ "فاضل العزاوي" في "الديناصور الأخير" ١٩٨٠ التي ينسخ فيها نصه الروائي الأول "مخلوقات فاضل العزاوي الجميلة" ١٩٦٩؛ ليعيد كتابته من جديد وفق شروط إبداعية جديدة أملت استراتيجياً القراءة اللاحقة، وهناك مَنْ قارب مفهوم الميثاقص دون التصريح بالمصطلح كـ "جبرا إبراهيم جبرا" و"عبد الرحمن منيف" في "عالم بلا خرائط" ١٩٨٢، وهناك مَنْ طرح الكتابة بديلاً عن الكتابة شكاً في واقعية المكتوب كـ "أحمد المديني" في "وردة للوقت المغربي" ١٩٨٢، وهناك مَنْ جعل هذه التقنية محور السرد وأساسه كـ "حنا مينا" في "النجوم تحاكي القمر" ١٩٩٣ و"الرجل الذي يكره نفسه" ١٩٩٨، وهناك مَنْ اعتمد البوليفونية منهجاً بنائياً يتيح تعدد أصوات الرواة ووجهات النظر كـ "سليمان فياض" في "أصوات" ١٩٩٤، وهناك مَنْ عمد إلى تدوين غير حكاية للحدث الحكائي الواحد كـ "اللياس خوري" في "مملكة الغرباء" ١٩٩٣، و... وهناك الكثير من النصوص الميثاقصية التي تسترعي النظر، وتستدعي التحليل، ولعلَّ من أكثرها اشتغالاً بآليات القصِّ والميثاقص أعمال الروائي المصريّ "يوسف القعيد" الروائية.

(١) نعيسة، جهاد، في مشكلات السرد الروائي "قراءة خلافية"، ط١، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ٢٠٠١، ص ١٠٢.

جدل الرؤية والتشكيل عند القعيد مدخلاً

استطاع القعيد^(١) شقّ طريقه، ورسم عالمه الروائي، والتعبير عن رؤيته الخاصة مستخدماً التقنيات التجريبية الجديدة تاركاً بذلك هو وأقرانه^(٢) بصمات واضحة في عالم النتاج الروائي الذي احتل، وما يزال حيزاً كبيراً على خارطة الرواية العربية؛ فقد تمثل الإنجاز الكبير لما عُرف بـ"الرواية الستينية" في مصر بقدرتها على رؤية متناقضات الواقع، وتصويرها وتجسيد قضاياها، ومحاولة رصدتها بطريقة فنية تنزع إلى الجدة والتحديث متجهة في ذلك إلى "الإفادة من نزعة التجديد الأوروبية لدى جويس وكافكا، ووجودية سارتر وكامو، والسريالية وإبداع فوكنر وهمنجواي، وإلى الرواية الجديدة الفرنسية، ومسرح العبث اللامعقول"^(٣).

(١) يوسف القعيد: قاص وكاتب روائي، ولد في قرية "الضهرية"، مركز إيتاي البارود / محافظة البحيرة (إحدى محافظات الوجه البحري /مصر) في ٢ إبريل / نيسان ١٩٤٤، تعلم بدءاً تعليماً دينياً في كتاب القرية، وتلقى علومه الابتدائية في مدرسة "عسران عبد الكريم الابتدائية"، وأكمل تعليمه في مدرسة "الضاري سمك" الإعدادية، ثم التحق بمعهد المعلمين بدمهور نزولاً عند رغبة والده، وتخرّج في سبتمبر / أيلول سنة ١٩٦٢، وعُيّن مدرساً في مدرسة "الرزيمات الابتدائية المشتركة"، ثم نقل بعد ذلك إلى مدرسة الوحدة المجمعّة في قريته الضهرية، ومكث فيها حتى استدعي للخدمة العسكرية وجدّد في القوات المسلحة في ديسمبر / كانون الأول ١٩٦٥، وحتى إبريل / نيسان ١٩٧٤، واشترك في حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، وحرب أكتوبر / تشرين الأول ١٩٧٣، وأصدر في أثناء خدمته العسكرية روايته "الحداد" سنة ١٩٦٩، ورواية "أخبار عزبة المنيسي". شغلته الكتابة والصحافة فعمل محرراً أدبياً في مجلة "المصور" الأسبوعية بعد تسريحه من الخدمة العسكرية، ويعمل - إلى الآن - محرراً لبايع المتابعات الأدبية في مجلة "الهلال". كانت أعماله الأدبية الروائية منها والقصصية، مجالاً للعديد من الدراسات في الجامعات المصرية، والروسية والإسبانية، وترجمت أعماله إلى لغات كثيرة منها: الروسية والإنجليزية والفرنسية والهولندية والألمانية، والأوكرانية واليابانية والصينية. وشكلت أعماله القصصية والروائية مادة سينمائية خصبة لأكثر من فيلم لاقى بعضها رواجاً جماهيرياً كاسحاً رغم ما فرض عليها من رقابة ومصادرة ومنع. له أكثر من عشرين عملاً روائياً لعلّ من أبرزها: الحداد ١٩٦٩، أخبار عزبة المنيسي ١٩٧١، أيام الجفاف ١٩٧٤، البيات الشتوي ١٩٧٤، في الأسبوع سبعة أيام ١٩٧٥، يحدث في مصر الآن ١٩٧٧، الحرب في بر مصر ١٩٧٨، ثلاثية شكاوى المصري الفصيح: الجزء الأول: نوم الأغنياء ١٩٨١، الجزء الثاني: المزداد ١٩٨٣، الجزء الثالث - أرق الفقراء ١٩٨٥، بلد المحبوب ١٩٨٧، القلوب البيضاء ١٩٨٨، وجع البعاد ١٩٨٩، من يخاف كامب ديفيد ١٩٩٣، خد الجميل ١٩٩٤، لبن العصفور "بالعامية المصرية" ١٩٩٤، أطلال النهار ١٩٩٧، أربع وعشرون ساعة فقط ١٩٩٩م، قطار الصعيد ٢٠٠٤، قسمة الغرماء ٢٠٠٥م، ناهيك عن مجموعاته القصصية الكثيرة التي صدرت في مجلدين وأكثر والكتابات الأخرى ككتب أدب الرحلات: الكتاب الأحمر "رحلاتي في خريف الحلم السوفيتي"، واليوميات: "من أوراق النيل". والأحاديث الأدبية: "أصوات الصمت". انظر: اليسوعي. روبرت ب.كامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر، ط١، ج٢، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ١٩٩٦، ص١٠٩٩-١١٠١، ويوسف، شوقي بدر، ببلوجرافيا الرواية في إقليم غرب ووسط الدلتا، ط١، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٤، ص٤٧٥.

(٢) من مثل: صنع الله إبراهيم، وجمال الغيطاني، وبهاء طاهر، وإبراهيم أصلان، وخيري شلبي، ومحمد أبو النجا، ومحمد مستجاب، وادوارد الخراط، وعبد الحكيم قاسم وآخرون.

(٣) كيربيتشكو، فاليريا، الرواية المصرية بعد الستينات، مجلة فصول، ١٤، ج٢، مج ١٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٣، ص١٦٠-١٦١. وانظر:

Hafez , Sabry, *The Egyptian Novel In The Sixties*, Journal of Arabic Literature, Vol. VII , Leiden , E.J. Brill , 1976. PP.68 – 84.

ولا شك أنّ العلاقة بين الرواية ومنتجها وبين الواقع "تنطوي على حسّ قوي بأنّ الواقع ليس بسيطاً يمكن رده إلى قوالب جاهزة سابقة على إنتاجه من خلال الأدب، وإثما تنطوي على جدلية نجمت عن واقع معقد من ناحية، وإرهاق الكاتب لأدواته وصلفها من ناحية أخرى"^(١).

وتحدّد رؤية الكاتب موضوع كتابته والزوايا التي يتناولها منها، وقد لا يقتصر تأثير الرؤية عند هذا الحد فحسب، بل قد تتجاوزها إلى تحديد طبيعة الصور التي تُكوّن لبنات هذا المكتوب، وهي تتناثر على مخيلة الكاتب وهو في مرحلة بناء روايته، فالرؤية التي يتعامل الفنان بها مع واقعه هي التي تحكّم علاقته بذلك الواقع، وتؤثر في اختياره للموضوع والأسلوب والأداة التي تمكنه من التعبير عمّا انتظم فكره؛ و"كلما كانت رؤية الفنان عميقة كان عالمه خصباً ومركباً ومتشابكاً"^(٢).

إلا أنّ عوامل عدّة تتحكم في رؤية الأديب ومنظورها منها: "ما يرجع إلى طبيعة الفنان، ومنها ما يكون نتاجاً لتجربته الاجتماعية والسياسية، ومنها ما يرجع إلى ما اطمأنّ إليه من قيم ترسّخت في أعماقه، وعلى هذا فرؤية الأديب تنطور تبعاً لآساع خبرته بالحياة ونمو وعيه بواقعه"^(٣).

ويحرص القعيد على تقديم صياغة فنية جديدة للواقع وقضاياها، مؤمناً بأنّ الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يجعل من مكتوبه وسيلة للتغيير والتحديث، ولعلّ مردّ ذلك إلى طبيعة ما عاشه وعصره في الستينيات والسبعينيات المصرية^(٤) إبان الحلم النهضوي الناصري، وتحولات الثورة الترموزية ١٩٥٢، وتكسر مجاديف توجهاتها، والانفتاح الرأسمالي الساداتي الغربي؛ ولهذا تطرح أعماله الأدبية: الروائية والقصصية على اختلافها نوعاً من الهمّ الاجتماعي ذا وجه سياسي يتمثل في نبذ التبعية الرأسمالية، ورفض التحالف مع العدو، وتخفيف حدة الفروق الطبقية بين أبناء المجتمع الواحد، والتعبير فنياً عن أثر التغيرات البنائية والسياسات الاقتصادية، وأنساق القيم الاجتماعية في الظروف المعيشية.

(١) بدوي، محمد، الرواية الجديدة في مصر، ط١، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣، ص ٢٤٢.

(٢) بدر، عبد المحسن طه، الروائي والأرض، ط١، الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٤.

(٣) حسين، حمدي، الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (١٩٦٥-١٩٧٥)، ط١، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٩٤، ص ٣٨.

(٤) لمزيد من الاطلاع على التحولات الستينية والسبعينية انظر: أحمد، سمير نعيم، أنساق القيم الاجتماعية ملامحها وظروف تشكيلها وتغيرها في مصر، مجلة العلوم الاجتماعية، ٢٤، ١٩٨٢، الكويت ص ١٢١-١٤١، وأحمد، سمير نعيم، أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية، مجلة العلوم الاجتماعية ١٤، ١٩٨٢، ص ١١٣-١٣٠، و نور، أحمد، الانفتاح وتغير القيم في مصر، ط١، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

أشكال الميتاقص عند القعيد روائياً

يغايير القعيد المؤلف مخلخاً أركانها، متجاوزاً قيمها، مؤمناً بأن التجريب "كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها"^(١)، وذلك برسم مسارات جديدة في بناء الرواية وتشكيلها فنياً، تنزع إلى تقطع السرد، وتعدد أصوات الرواة، وتنوع وجهات النظر إلى الحكاية الحدث تارة، وتقاطع المروي واشتباكه مع ذاته، والشك فيه قراءة وكتابة ونقداً وإبداعاً تارة أخرى؛ بحثاً عن أفق إبداعي أكثر تأثيراً وإبهاماً بالواقع يظهر أكثر ما يظهر في رواية "الحرب في بر مصر" ورواية "يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوى المصري الفصيح" التي سنقف - في هذه الدراسة - على أهم ملامح التجريب القصي والميتاقصي فيها.

"الحرب في بر مصر"^(٢)

يربط الروائي بين العام والخاص لدى رواته الستة الذين يتناوبون على فعل السرد، فيقف مراقباً الشخصيات الروائية التي تروي الحدث، وتحدث عن ذاتها ووجهة نظرها، فيقدم الرواة: (العمدة، والمتعهد، والخفير، والصديق، والضابط، والمحقق) الحدث بطريقة واعية لذاتها تضمن تقدم الحكاية الروائية، وتطورها دون تكرار لأحداثها أو مشاهدتها، رغم إشارة بعض الرواة إلى مسرود غيرهم.

فالراوي في فصله لا يغفل عن حقيقة أنه معطى تقني يؤدي دوراً في الحكاية، وأن عليه أن يرويها كما ينبغي؛ فكل راوٍ يعي دوره في الرواية، ودور من يشاركونه عملية القص نفسها، ف"المتعهد" يعي ما حكي من قبل فصله، وما أعفي منه قائلًا: "أعتقد أن العمدة قد حكي لكم من قبل حكاية فصلي من التدريس وإحالي إلى المعاش، سأشكره؛ لأنه أعفاني من هذه المهمة الصعبة..."^(٣) أما "الخفير" والد "مصري" فيقدم نفسه مدركاً دوره بالقول: "أنا أحتاج لتقديم نفسي لكم، أعتقد أن دوري في الرواية قد حان"^(٤).

وليس استخدام الرواة المتعددين - هنا - وسيلة أدبية سطحية، بل تقنية تجريبية تدلل على وعي الروائي بطبيعة عمله الفني، وقد تشير إلى "صراع الذاتيات، و من ثم إلى الصراع في

(١) فضل، صلاح، الرواية العربية وممكنات السرد: بحث "التجريب في الإبداع الروائي"، مرجع سابق، ص ١٠٤.

(٢) تحكي الرواية صفقة ذهب "مصري" ابن الخفير الوحيد إلى الجندي بدلاً من ابن العمدة، ومصر على أبواب حرب التحرير ١٩٧٣، ومن ثم استشهاده ودفن جثته على أنها جثة ابن العمدة، وصرف مستحقته لوالده في أوراق الحكومة وهو العمدة في مفارقة ساخرة تطرح سؤالاً خطيراً عن الذين حاربوا وصنعوا النصر والذين جنوا ثماره: فمن الذي حارب؟ ومن الذي استشهد؟ ومن الذي صنع النصر؟ ومن الذي حصل على التكريم الأدبي والمستحقات المالية؟

(٣) القعيد، يوسف، الحرب في بر مصر، الأعمال الروائية، ط١، مج ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٢١٠.

(٤) الرواية، المصدر السابق، ص ٢٣٠.

البلد" (١)؛ حيث يعتبر كلّ راوٍ نفسه طرفاً في قضية "مصري"، فيعقدون - بوعي - ميثاقاً سردياً مع القراء، على أساس أنّ أدوارهم التي نشي بحقيقة أفعالهم، ومواقفهم من الحكاية الحدث هي أدوار "خيالية تتصل قبل كلّ شيء بالفن؛ فهم رواة قصة فنية، والمخاطبون قراء، والعقد بينهم جميعاً هو عقد قراءة فنية" (٢).

ونلمح في اشتغال الروائي بالقصّ البوليفونيّ في هذه الرواية الكثير من الذاتية في سرد الأحداث، فكلّ راوٍ يقدم ما يريد تقديمه، لا ما ينبغي تقديمه، فيتخير ما يرويه إلى حدّ أنّ "الخفير" يطلب العذر؛ فهو لن يقدم أيّ معلومات عما حدث بينه وبين ابنه "مصري" قائلاً: "أطلب عذركم، أعرف أنّ هذا هو أهم ما تطلبونه مني، ولكنني لن أحكيه مهما تكن الظروف، لا أقدر، لا أستطيع، مجرد الكلام صعب عليّ، كيف أخون "مصري" وأتكلّم، قد تغضبون مني، وتضربون كفاً بكف، وتقولون: إني ضحكت عليكم، وحكيت ما أود حكايته، وعند الجزء المهم هربت منكم، ما حدث بيني وبين "مصري" في ذلك الصباح ليس سراً، اعرفوه بأيّ وسيلة كانت ولكنكم لن تعرفوه مني" (٣).

أما صديق "مصري" فيستيق رأي القارئ/المتلقي معتذراً عما يمارسه من لف ودروان في القصّ؛ إذ يخشى منذ بداية دوره انصراف القراء عن قراءة فصله، مؤكداً لا دور غيره في القصّ وبراعتهم فيه حسب، بل دور القارئ في التلقي أيضاً قائلاً: "ليت لي براعة كل كتاب القصة جميعاً منذ عرف فن الرواية وحتى هذه اللحظة؛ لكي أوفق في القيام بتلك المهمة الصعبة على النفس، أقصد سرد الجزء الخاص بي في هذه القصة الحزينة والغريبة... لي العذر في الغموض واللف والدوران، خوفاً ضخم من انصرافكم عن قراءة فصلي، خاصة وأنّ ما سأحكيه لن يتعدّى مشهداً واحداً قصيراً، وللحقيقة فهو مشهد مقبض وحزين... فهل تُقبلون على حكايتي؟" (٤).

ويمتت "المحقق" وهو يستمع إلى أقوال شخوص الرواية/الشهود فعل الإعادة والتلخيص والتكرار؛ وعياً بدوره وغيره في المروي، مؤكداً بذلك رفض الرواية نفسها لقارئ قلق ملول لا وقت لديه للقراءة في زمن الإعلام السريع قائلاً: "بدأت إجراءات التحقيق معهم، استمعت إلى أقوالهم، لن أخص ما قالوه، سبق لكم أنّ قرأتم ذلك بالتفصيل في الفصول السابقة من هذه الرواية، أعتقد أنّ مجرد الإشارة إلى ما قالوه يصبح نوعاً من التكرار والإعادة، وهو ما ترفضه الرواية التي تتعامل مع قارئ قلق لا يجد وقتاً للقراءة" (٥).

(١) دوجلاس، فدوى مالطي، يوسف القعيد والرواية الجديدة، مجلة فصول، ع ٣، مج ٤، ج ١، "الحداثة في اللغة والأدب"، ١٩٨٤، ص ١٩٣.

(٢) الباردي، محمد، الرواية العربية والحداثة، ط ١، ج ١، دار الحوار للنشر والتوزيع، اللاذقية، ١٩٩٣، ص ٢٦٤.

(٣) الرواية، مصدر سابق، ص ٢٥٥.

(٤) الرواية، المصدر السابق، ص ٢٥٦.

(٥) الرواية، المصدر السابق، ص ٣١٨.

ويتعالى "المحقق" نفسه من جديد عن سرد جرائم "العمدة" رغم ثقته بأن "العمدة" لم يأت عليها في فصله الأول قائلاً: "قائمة جرائم العمدة طويلة ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بي في هذه الرواية، وأنا واثق أن العمدة لم يتطرق إليها بكلمة واحدة في الفصل الخاص به، وهو الفصل الأول"^(١).

ورغم ما يشبه الحركة المنتظمة في الرواية التي تتخذ من شخصية "مصري" مركزاً لها إلا أنها لا تملك فصلاً خاصاً بها؛ لعرض حكايتها مع العمدة الذي طلب إليه الذهاب إلى الجندية بدلاً من ولده المدلل، ولعلّ في حرمان "مصري" من الحديث عن ذاته وحكايته، وسرد معاناته وأهله الفقراء في فصل خاص به يوازي مروى غيره، أو يقاطعه، أو يشتبك معه، أو يحضه، ما يؤكد عمق حضوره رمزاً ودلالة من جهة، ويلفت الانتباه إلى ارتهان المروى برواية الروائي الذي يكسر أفق التوقع، بإثارة غير سؤال على صعيدي: الرؤية والتشكيل معاً.

"يحدث في مصر الآن"^(٢)

يمضي القعيد - في هذه الرواية - في حقل التجريب شوطاً أبعد؛ حيث يحيل النص على ذاته في لعبة تخيلية تستحضر القارئ والناقد؛ لتسائل النص وتشاكله كمتخيل قابل للنقض والبناء والاختراق، وتعبّر به عن "مفهومها الخاص لكيفية تكوّن الخطاب الروائي في علاقته مع المستهلك: القارئ والناقد، كإنتاجية سردية متخيلة، تحاور ذاتها من الداخل، كما تحاور ذاتها من الخارج كإمكانية للقراءة"^(٣).

ويصحح الروائي عن مسعاه في البحث عن عوالم نصية موازية لعوالم الواقع بتناقضاته وصراعاته، فينخرط باسمه الصريح في الرواية؛ لكتابة نصه "بلغة دون الأدبية تحاذي التوتر الصحفي"^(٤) في حكي الحدث، وقصّه روائياً من خلال وجهات نظر روائية متباينة لا تمثل تعدداً صوتياً، أو تناوباً سردياً على النحو الذي استخدمه من قبل في رواية "الحرب في بر مصر" بقدر ما تمثل "وحدات بنائية نصية كبرى لا تأتي فصولاً مرقمة، ولكنها شهادات الشخصيات، وتقارير وتعليقات وأخبار، ووثائق رسمية وخطابات"^(٥).

(١) الرواية، المصدر السابق، ص ٣٢٥.

(٢) تحكي الرواية قصة العامل الزراعي "الدبيش عرايس" مع المعونة الغذائية التي وزعت منحة من أمريكا على حوامل قرينته حسب، بمناسبة زيارة الرئيس الأمريكي "نيكسون" صاحب فضيحة التجسس "وترجيت" لمصر؛ حيث تعرّض للضرب والتعذيب حتى الموت بعد دفعه زوجته إلى ادعاء الحمل؛ لأخذ المعونة والانتفاع بها، وقد دُفن في بقعة ضائعة من أرض مصر، ومن دفنه لم يُعن نفسه بترك أي علامة عليه، فيتوه وينمحي معنى وجوده إلى الأبد بعد شطب كل ما يثبت - في أوراق الحكومة - أنه عاش ذات يوم.

(٣) النازي، محمد عز الدين، مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي، مرجع سابق، ص ١١٠.

(٤) الموسوي، محسن جاسم، رواية النص خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة، مجلة الكاتب العربي، ع ٢٦، بغداد، ١٩٩٠، ص ٥١.

(٥) شحاتة، حازم، جماليات النص الروائي "دراسة في أعمال يوسف القعيد"، مجلة القاهرة، ع ٨٨، القاهرة، ١٩٨٨، ص ٣٠.

ويقسم القعيد روايته إلى ثلاثة كتب على حد تعبيره: نطالع في الأول تقريرين: الأول لرئيس مجلس القرية^(١)، والثاني للطبيب^(٢) الذي اعتدى عليه العامل الزراعي "الدبيش عرابس"، وقد كتب بشكل يدين "الدبيش"، ويعدده مجرمًا يهدد أمن البلد وسلامته، ونجد في الكتاب الثاني: بعض شهادات الشهود، وما رواه الرواة عن "الدبيش"^(٣) مع مجموعة من التقارير والوثائق والمعلومات التي تخصه^(٤)، ونقرأ في الكتاب الثالث: فصلاً في محاولات استثمار قضيته وتحويلها إلى مشروع استثماري^(٥)؛ وذكرى أحوال أسرة "الدبيش" من بعده^(٦)، بعده^(٧)، إضافة إلى بعض التساؤلات التي يطرحها المؤلف عن وعي غير ساذج أو بريء، وبعثتها حيلة فنية بـ"الساذجة والبريئة"^(٨)، وإلى جدول زمني بحوادث الرواية^(٩) وخريطة بالأماكن التي حدثت فيها الرواية^(١٠)، التي لا نرى مبرراً فنياً لإقامها سوى محاولة إيهام القارئ القارئ بالواقع، وإقناعه به.

وبذا يهشم الروائي الزمن، فلا يقدم أحداث الحكاية بطريقة ترتيبية بل بطريقة تكاد تكون إهليجية، تبدأ من نقطة ثم سرعان ما تتحرك عنها؛ لتعود إليها بطريقة عكسية تقطع السرد وتعطله، وتحيله في الوقت ذاته إلى مستويات زمنية مرتبهة بتداخلات المؤلف/ السارد في الهوامش.

ويكسر القعيد أساليب الرواية التقليدية في الكتابة الروائية؛ إذ يبرم اتفاقاً مع القارئ يدعو فيه إلى مشاركته خلق الرواية بوصفها مغامرة كتابية تخيلية، ووصفه قطباً من أقطاب الإبداع الفني الذي "لا يحقق وجوده، ويؤدي وظيفته كنشاط موجّه / حوارى إلا بتوفر ثلاثة أبعاد أو أقطاب هي: منتج النص / المبدع، والعمل الفني/النص، والقارئ / المتلقي، وترتبط هذه الأقطاب بعضها ببعض بعلاقة ديناميكية ترتيبية"^(١١).

ففي المفتتح بدلاً من المقدمة المثيرة يفاجئ الروائي القارئ بوعيه بأهمية عدم اكتفاء القارئ بتلقي حملات النص، ودور القراءة الفاعلة في إنتاج النص بوصفها "نقداً ينتج معرفة بالنص"^(١٢)، فيقول موجهاً كلامه إلى القارئ: "بمجرد أن تقع عينك على أول هذا السطر،

(١) انظر: القعيد، يوسف، يحدث في مصر الآن، الأعمال الروائية، ط١، مج ٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٠-٣٥.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص ٣٦-٤٦.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ٨٣-٨٤.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ١١٢-١٢٢.

(٥) انظر: المصدر السابق، ص ١٥٤-١٦١.

(٦) انظر: المصدر السابق، ص ١٦٢-١٦٨.

(٧) انظر: المصدر السابق، ص ١٦٩-١٧٥.

(٨) انظر: المصدر السابق، ص ١٧٦-١٧٩.

(٩) انظر: المصدر السابق، ص ١٨٠-١٨١.

(١٠) الحسن، أحمد، تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٣ ص ٢٥٧.

(١١) العيد، يمنى، الراوي: الموقع والشكل "بحث في السرد الروائي"، ط١، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٦، ص ١٣.

وحتى تصل إلى كلمات النهاية في ذيل الصفحة الأخيرة، تكون قد قامت بيننا علاقة تدور حول رواية، نقوم بخلقها معاً عما يحدث في مصر الآن... قلت إننا نخلق رواية، ما من رواية إلا ولها بداية، ولكني في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتاح بلغة المجددين من قصاصي زماننا، سأبدأ روايتي..."^(١).

ويسلم الروائي - خروجاً على المؤلف - بعد استثارة القارئ أدوات روايته تحت عنوان "المؤلف يسلم القارئ أهم أسلحته" محتفظاً بإحدى المفاجآت إلى ما قبل النهاية قائلاً: "مقدمة الرواية كانت عادية، بعدها يأتي دور أهم أساليب تجار الرواية في زماننا وهي كثيرة، ولكي أضمن شد القارئ إلى روايتي، وجريه وراء الكلمات حتى تنقطع أنفاسه يجب أن أعتمد على هذه الأدوات محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما لما قبل النهاية، لكني لأسباب كثيرة أعلن تنازلي عن كل أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء"^(٢).

ويكون الروائي بهذه البداية الافتتاحية المغايرة قد "نجح على المستوى الفني في تخطيط الرواية، كما نجح في التلميح بوجهة نظرة في وظيفة الرواية، وأهم من هذا أنه وضع القارئ في مسؤولية جديدة في قراءة الرواية، وهذه المسؤولية هي بعينها مسؤوليته في المشاركة الفعالة في أحداث الحياة التي يعيشها مع غيره"^(٣).

ويقتحم الروائي / المؤلف السرد غير مرة بالهوامش^(٤) غير المحايدة التي خصصها؛ لتفسير بعض المواقف غير الواضحة، والتعليق على إحدى شخصيات الرواية تارة، والإتيان بنقيض الشهادات والتقارير والأخبار الواردة في المتن تارة أخرى.

وتعدو تدخلات المؤلف/ السارد عن طريق الهوامش في أثناء القص لبننة من لبنات البناء الروائي التي تفتته حيناً، وتعيد تركيبه وتشكيله تارة أخرى وهي تفضح أسرار القص، وتكشف تصوّرها للكتابة، وتستيق النقد، وتستثير القارئ وتستفزه؛ لإعادة ترتيب الحدث، وخلق المروي وفق رؤيته الخاصة.

(١) الرواية، مصدر سابق، ص ١٧.

(٢) الرواية، المصدر السابق، ص ٢٢.

(٣) إبراهيم، نبيلة، مستويات لعبة اللغة في القص الروائي، مجلة إبداع، ٥٤، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٤.

(٤) انظر في الرواية: توضيح ما لم يذكره رئيس مجلس القرية في تقريره ص ٣٠-٣١، ومبررات رفض رئيس القرية ضم محضر اجتماعه المغلق بأمين عام الاتحاد الاشتراكي العربي في القرية إلى ملف التحقيق في حكاية "الدبيش" ص ٣٣-٣٥، وما لم يقله الطبيب في تقريره ص ٣٧-٣٨، وإثبات مذكرة الطبيب كاملة وإن كان هذا قد تم على حساب فنية الرواية ص ٤٦، والإشارة إلى ما لم يفهمه مفارقة ساخرة في حرص رئيس القرية على (٣٠٠) كرسي؛ لجلوس المستقبلين لحين وصول موكب الرئيس الأمريكي "نيكسون"، ولف جسم طفلة يتيمة بالعلم الأمريكي وهي لا تعي أنّ الضيف الأمريكي المبتسم - في الموكب- لهم بكل الحب هو قاتل عائل أسرتها الوحيد ص ٨٦، وقص ما سيخجل منه رئيس القرية في اتصاله بضيف منتصف الليل قبيل مرور موكب الضيف الأمريكي ص ١٣٥-١٣٦.

وتشكل الهوامش في الرواية بنية حكاية صغرى، محكي فرعي داخل المحكي الأصلي، قد توهم القارئ بانزياح ذات المؤلف و"استقلال السارد عن ذاته وإرادته، وانتفاء التطابق المبدئي بين المؤلف والسارد، على أساس أن الأول وهو المسؤول عن الهامش لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني وهو المسؤول عن المحكي"^(١).

ومتلما يفتح الروائي روايته بافتتاحية تعلن قطيعتها مع أساليب القص التقليدي، يختتم روايته - بمكر فني لا ينم عن سذاجة أو براءة - ببعض "التساؤلات الساذجة والبريئة" - على حد تعبيره - التي تثير السؤال حول مفهوم الكتابة وأساليبها، وعلاقة المؤلف بالقارئ المنتج، والمروي بالنقد، مُعرياً أسرار فنه، معترضاً على ما قد يثيره النقاد والدارسون، مُستيقناً أحكامهم الجاهزة بالخروج من عباءة النمذجة والتنميط، وهو هنا "يدخل طرفاً في معارك نقدية قد لا تندلع أصلاً، فضلاً عن أنه يثير بعض النقاد ضده، فيتخذون من آرائه النقدية هذه مواقف قد تؤثر في تناولهم للرواية كعمل فني"^(٢).

وتصبح التساؤلات غير البريئة أو الساذجة قراءة نقدية جديدة للكتابة الروائية، تعترف بانقلاب موازين النقد، وسطوة القارئ في تخييل الواقع وإعادة صياغته؛ حيث "ستتحول الصفحة البيضاء في ذيل الرواية والتي يملؤها كبار المؤلفين بقوائم أعمالهم الصادرة من قبل، أو الإعلان عن أعمال لهم تحت الكتابة والتأليف والطبع...إلى ميدان لعلامات الاستفهام عن بقية الأحداث"^(٣) عند شهداء عادة القراءة التي انقرضت من حياة المتحضرين من وجهة نظر الروائي.

وينخرط القعيد نفسه باسمه الصريح في تساؤلات فصله غير البريئة في انزياح دلالي، يثير الشك في ذات السارد التي انشطرت فنياً؛ لتشتبك بلا قناع مع المروي، فقد يسأل ناقد عن المسافة الضخمة بين العنوان والمحتوى، وعن الثورة والجمهور، ويذهب إلى أن "رؤيا يوسف القعيد زيفت الواقع المختمر بالثورة، ولأن يوسف القعيد برجوازي التركيب والتفكير، وطفا على سطح الحياة الأدبية في زمن تمكن فيه اليمين من وسائل النشر والتقييم والمنح والمنع، بينما هاجرت الأقلام اليسارية الأصلية؛ لكي تنشر إنتاجها وهو أكثر جودة وأصالة خارج الحدود، لكل هذا أثر القعيد أن يدور حول المشاكل الحقيقية في ريف مصر من بعيد"^(٤).

وبذا يستبق القعيد مقولات نقاد زمانه التي قد تشكك بواقعيته فتصفها بأنها "ليست اشتراكية أو نقدية أو تقدمية"^(٥)؛ لا سيما عندما لا ينطبق ما كتبه على ما جاء به جورج لوكاتش في "السطر السابع من الصفحة الخامسة والسبعين من كتابة عن نظرية الرواية"^(٦) رافضاً تحويل

(١) بنحدو، رشيد، حين تفكر الرواية في الروائي، مجلة الأقاليم، ع ٧، بغداد، ١٩٩٠، ص ١٢.

(٢) النساج، سيد حامد، في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء، مجلة الأقاليم، ع ٤، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٤٤.

(٣) الرواية، مصدر سابق، ص ١٧٢.

(٤) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٥) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٦) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٤.

تحويل رويته إلى مصنع لتصدير الأحلام المعلبة، وتفتيت الواقع إلى جزئيات صغيرة، وإعادة صبه في قالب جاهزة مخدرة؛ لأن المطلوب "أن تتحول الكلمات إلى محاولة للتحريض، وأن يصبح الحرف في شكل استدارة الخنجر، وحدة السكن، وسخونة طلقة البارود"^(١).

ولعلّ في انشغال الروائي بأسئلة الكتابة نفسها، واشتغاله على أدواتها، ومحاولته انتقاد ذاته بذاته لعبة فنية ذكية، تستدعي قارئاً نشطاً يقطعاً يسائل المروي، ويعيد تأسيسه من جديد، و"تلك هي ألعاب الميتاقص حيث تتشظى الذات الكتابية إلى مجموعة من الذوات: ذات القارئ، وذات الناقد، وذات المنافس، وذات المتأمر، فتشتبك الذوات وتتداخل؛ لتلتبس الرؤية، أما القارئ التقليدي فلا ينجح في فك خيوط اللعبة السردية إلا متى تخلص من ذائقته التقليدية، وبإبدال النصّ الروائي مكرراً بمكر"^(٢).

إنّ سعي الروائي إلى كتابة رواية جديدة يتقاطع فيها صوته الفعلي وصوت السارد الضمني مغامرة تستحق الجوس والنقاش لا سيما وأن ما يحدث في مصر ما زال "هو هو، يحدث ولم يتحول بعد إلى حدث طوال هذه السنوات التي مضت"^(٣)، وما تم تأكيده تخيلاً هو ذاته الذي يقضي الروائي بواقعيته في كلمته الأخيرة على غلاف الرواية عندما يذهب إلى أنّ "الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال، وأنّ أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوائين الصدفة، بل هو تشابه مقصود"^(٤) في لعبة أخرى جديدة، تحاول التجريب بما تطرحه من شكوك، وما تثيره من غموض يكتنف النص نفسه، ويدفعه إلى الاشتغال بذاته من جديد باعتباره شخصية روائية حسب مما "يجعل الكتابة تفكيراً مستمراً في العالم، وليست مجرد تنمة لما تم التفكير فيه، ويحقق إنجازاً سلفاً، إنها قابلة في أي لحظة للتحوّل والتلون، واتخاذ مسارات ربما ما كان يقصدها ذلك المؤلف أو ينتويها"^(٥).

ثلاثية شكاوى المصري الفصيح: (نوم الأغنياء، والمزاد، وأرق الفقراء).

تبدو الشكاوى وثيقة سياسية، وهجائية اجتماعية، ومرثية إنسانية نهريّة طويلة، تسجّل بوعي وجرأة ساخرة ما شهدته مصر خلال سنوات الانفتاح الرأسمالي من تغيرات بنائية في النظم السياسية والاقتصادية، وأنساق القيم الاجتماعية والإنسانية أجهضت الفكر الناصريّ النهضوي، وشجعت المفهوم الاستهلاكي، وما رافقه من فساد إداري.

(١) الرواية، مصدر سابق، ص ١٧٤.

(٢) الرياحي، كمال، حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل، ط ١، دار مجدلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥، بحث "الميتاقص أو مرابا السرد النارسيسي في رواية خشخاش لسميحة خريس" ص ٨١، علماً بأن هذه الدراسة قد نشرت أولاً في مجلة ديوان العرب الإلكتروني

www.diwanalarab.com، حزيران ٢٠٠٤.

(٣) الرواية، كلمة المؤلف بين يدي الطبعة الرابعة، ص ٦.

(٤) انظر: غلاف الرواية الأخير.

(٥) إمام، طارق، مرافعة البلبل في الققص "انفتاح النص"، مؤتمر البحيرة الأدبي الرابع، مايو ٢٠٠٢، منشور في كتاب "القعيد روائياً" روى حول أدب يوسف القعيد"، الهيئة العامة لقصور الثقافة، إقليم غرب ووسط الدلتا، فرع ثقافة البحيرة، ٢٠٠٢، ص ٤٠.

وتصوّر رؤية المتقنين على اختلاف توجهاتهم الفكرية والأيدولوجية لقضايا الديمقراطية السياسية، والعدالة الاجتماعية، والتبعية الثقافية، وتؤكد أزمة الكتابة والقراءة والنقد في ضوء ما تمارسه أجهزة النظام الرسمية من إجراءات تحدّ من حرية الكاتب في أعمال فكره، وإبداء رأيه.

وتجزم الرواية بأزمة الكلمة المكتوبة في عصر الإعلام السريع، والأقلام السلطوية؛ فالكتاب نوعان: واحد سقط في القاع فكان لسان السلطة المدافع عنها، المحافظ على بقائها بالتطيل والتزمير، وآخر ظل متمسكاً بموقفه الملتزم بقضايا واقعه، رافضاً الحرية الهشة، والديمقراطية الزائفة التي لا يملّ النظام التشدد بها.

ولا شك أنّ الفارق بين النوعين جلي للغاية؛ فالأول مثقف السلطة الحبيب، والثاني معارضها اللدود الذي تُفرض عليه مختلف أشكال المنع والحصر، والتهميش والإقصاء، مما يعني "حجب المعرفة التي ينتجها المبدع، ومنعها من الوصول إلى المجتمع الذي تعتبره حكراً لها"^(١).

وتسيطر الرواية اللثام عن وجه الحقيقة في مفارقة لاذعة، تبرز التناقض الصارخ بين الشاعر المعلن والواقع المعيش سياسياً واقتصادياً واجتماعياً وفكرياً؛ فقوانين حرية الرأي والكلمة التي تنادي بحرية الفكر، وحق التعبير هي نفسها التي تفرض الوصاية والرقابة، وتقول بالتدجين والتحجيم.

وتُظهر الرواية في تناولها لرحلة المؤلف/السارد مع روايته إلى دور النشر المختلفة زيف الفكر السائد في زمن الانفتاح الساداتي الذي يرحب باستيراد كلّ شيء، وأي شيء ما عدا الأفكار؛ لأنها الخطر الحقيقي، إذ تُفرض رواية المؤلف/السارد بسبب موضعها السياسي الذي ينتقد النظام القائم وسياسته، وتزوّر دور النشر الحكومية الرسمية التي تسبّح بحمد السلطة عن نشرها بسبب عنوانها الرئيس "شكاوى" "فمن الذي يشكو في مصر الآن؟ وإن شكا فمن أي شيء؟ وإن كان هناك شكوى فهل من المصلحة نشرها في العلن؟"^(٢) لا سيما وأنّ "الشكاوى" الرواية تنطلق من عبارة تقول: "إن مهمة الدولة في مصر أصبحت حماية نوم الأغنياء من أرق الفقراء، وهكذا دار فعل النوم الأول، والأرق الأخير والمستمر حول البيع في المزاد"^(٣).

ويستدعي عنوان الثلاثية "شكاوى المصري الفصيح" حكاية الفلاح الفصيح^(٤) في التراث الفرعوني التي تحكي قصة الفلاح "خوان أنبو" الذي قدم من وادي النطرون مع حميره؛

(١) محمود، مصطفى مرتضى علي، المثقف والسلطة "دراسة تحليلية لوضع المثقف المصري في الفترة ١٩٧٠-١٩٩٥، ط١، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص ٥٠٢.

(٢) الفعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، ط١، ج٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٦٧٧.

(٣) الفعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق الفقراء، ط١، ج٣، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٧١١.

(٤) انظر سرداً مطولاً لوقائع القصة في: برستد، جيمس هنري، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ط١، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٦، ص ٩٧ - ٢٠١، وسعد الله، محمد علي، تطور المثل العليا في مصر القديمة "دراسات في تاريخ مصر والشرق الأدنى القديم"، ط١، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص ١٧٦-١٨٨.

للمتاجرة والعودة بالغلل إلى زوجته وأولاده، فاعترضه أحد موظفي كبير الأمناء "رنسي بن مرو" وسلبه ما معه من بضاعة بالحيلة، فأنطقه سوء ما عومل به بالشكاوى التسع الفصيحة التي استمرت نحو عشرة أيام، ظل يتضرع فيها إلى كبير الأمناء نفسه؛ ليرفع الظلم الواقع عليه وقد انعدم العدل، وساد الظلم على يد موظفيه، وقد فعل "رنسي" ذلك معجباً بفصاحة ذلك الفلاح بعد توجيهات الملك نفسه بإمداد الفلاح بثلاثة مكابيل من القمح يومياً.

وتبدو المفارقة واضحة بين شكاوى المصري الفصيح "خوان أنبو" وبين رواية الشكاوى التي عكف على كتابتها، وسرد انبائها المؤلف الداخلي / الضمني، فرغم ارتفاع صوت كليهما بالشكوى المرة من غياب العدل وانعدام الأمن، واجتماعهما على فضح مساوئ النظام، ودحض إدعاءاته بالحرية والعدالة، إلا أن الزمن قد تغير، و"الغضب قد فاض، والكيل قد طفح"^(١)؛ فقد عاد المصري الفرعوني الفصيح إلى عائلته وقد أنصف، وأبيت شكاواه، أما المؤلف/الساقد الذي لا نعرف له اسماً فقد رُد خائباً عندما تشتم رائحة الانحناء والتبدل، و"تأكد له أن الواقع يتأمر عليه لكي لا ينتهي من الرواية"^(٢).

وتشير الرواية على امتداد أجزائها الثلاثة إلى الإحساس بالفقر والقهر والظلم الاجتماعي، وفقدان الثقة بالنظام الرأسمالي الذي يكسب السماسرة والتجار، والوكلاء ورجال الأعمال الطفيليين الحصانة التي تحميهم من المساءلة والعقاب، على حساب الغارقين في بؤسهم وشقايتهم؛ ف"الأخلاق السائدة هي أخلاق الطبقة السائدة أو العصابة التي تقود، هي التي تفصل وتشرع لحماية نفسها، وليس مهما إن كان هذا يوافق من في القاع"^(٣).

وتوجّه الرواية النظر إلى محاولات السلطة تكريس الأوضاع القائمة، وإعطائها صفة الشرعية التي تدعم حضورها، وتعزّز وجودها بتوظيف الخطاب الديني الرسمي والإعلامي؛ لتغيب الجماهير وتزييف وعيها، بالتستر على صور الفساد وأشكال النهب، وتسويغ الفوارق الاجتماعية بربط الفقر والجوع والعري بالقسمة والنصيب، والقضاء والقدر، حيث يتم ذلك كله عن طريق وسائل الإعلام الرسمية: المسموعة والمرئية على حد سواء، فخطبة الجمعة تؤكد: "أن هناك حكمة من كون الناس درجات، والحكمة أن الفقير في الدنيا ينتظره الغنى والسعادة في الآخرة، حيث جنات العسل، والحدور والملائكة، وذلك بشرط أن لا ينظر لما بيد الغني في الحياة الدنيا... فهنيئاً لكل فقير معدم؛ لأنّ النعيم ينتظره في الدار الآخرة، حيث النعيم الأبدي"^(٤).

وتنظر الرواية الثلاثية أسي، وتنزّ شكوى ومرارة وشعوراً بالقهر في تقاطع حكاياتها الثلاث: حكاية رحلة الأسرة التي يقرر ربّها "عباس" بيعها في مزاد علني في ميدان التحرير بعد أن ضاق به الحال، وحكاية مزاد رواية المؤلف/الساقد الذي يبحث عن ناشر لروايته "الشكاوى"، وقارئ من بين ٤٠ مليون مواطن، وحكاية رحلة المزاد الأكبر الذي يتجاوز في

(١) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق الفقراء، مصدر سابق، ص ١٠٣٦.

(٢) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق الفقراء، مصدر سابق، ص ١٠٦٣.

(٣) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، مصدر سابق، ص ٤٦٥.

(٤) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، مصدر سابق، ص ٥٢٦.

خطورته المزادين السابقين وقد جسدته زيارة الرئيس الراحل السادات المشؤومة إلى إسرائيل؛ بحثاً عن السلام العادل الشامل المستحيل سنة ١٩٧٧ في خطوة كانت من أكثر الأحداث السياسية إثارة للضجة والاستغراب.

تمثيلات ميثاقص الشكاوى

لا يفتأ القعيد تأكيد خصوصية تجربته الفنية، وتوقه إلى التجديد والتجاوز، ورفضه القواعد الأدبية القارّة، وبحثه عن أشكال روائية مغايرة على مستوى السرد والتقنية والبناء؛ ف"التفتيش عن أشكال جديدة، يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة"^(١).

وتعي الشكاوى ذاتها، فيتحدّ داخلها بخارجها شكلاً ومضموناً؛ فالمؤلف الفعلي / القعيد يبحث عن شكل روائي مختلف، يقاطع فيه ما اعتاده كتاب زمانه من أشكال تقليدية وصولاً إلى أفق تجريبي جديد، وكذلك حال المؤلف/ السارد الذي يصرّ على كتابة رواية جديدة تحيل على ذاتها باعتبارها ملفوظاً تخيلياً له سمته الخاص وطابعه المميز.

ويتنازع الرواية مؤلفان مختلفان – وعلى اختلافهما – مؤتلفان بوصفهما وجهان لعملة واحدة: "على الوجه الأول المؤلف كما هو في الواقع، وعلى الوجه الآخر المؤلف الذي تمنى أن يكونه"^(٢)، فقد كانت هذه الرواية أحد أحلام المؤلف الأصلي منذ مدة طويلة، وهاهو ينفذها في هذه الرواية على يد المؤلف الداخلي الذي "خلفه لكي يخلق بدوره هذه الرواية"^(٣) إيهاماً وتجريباً.

ويبلغ وعي القعيد حد إعلانه عن مغامرة لعبته الفنية التي ينتوي بها اختراق أشكال السرد، وانتهاك أنماط انبثاها، والتي قد يرى فيها بعض كتاب عصره، ونقاد زمانه شكلاً من أشكال الاستعراض الفني قائلاً: "كل ما سيفعله المؤلف الأصلي الآن، أنه سيقدم لكم المؤلف الداخلي ليقدم من خلاله لعبة جديدة في عالم الرواية يسمونها في أوروبا" الرواية من داخل الرواية"^(٤).

ويتوزّع السرد المتقطع في الرواية ليحكي حكايتين: حكاية المؤلف / السارد الذي كتب رواية "الشكاوى" بعد عناء، وحكاية العائلة التي عرضت نفسها للبيع بعد أن طردت من المقابر، فينشطر الزمن في الرواية إلى زمنين: زمن الرواية الخطي الذي يروي حكاية إنجازها من حيث الكتابة والنشر والتوزيع، والثاني: زمن العائلة الذي ينوس متأرجحاً كذلك بين زمنين: زمن ما قبل البيع، وزمن ما بعده، وبذا تحيل الرواية على أزمنة متعددة غير منتظمة تستعصي على الترتيب.

(١) انظر: بوتور، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تعريب فريد أنطونيوس، ط٢، دار عويدات، بيروت، ١٩٨٢، ص١٠.

(٢) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، نوم الأغنياء، ج١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص٥٢.

(٣) المصدر السابق، ص٥٢.

(٤) المصدر السابق، ص٥٢.

ونعي من خلال ذلك العلاقة الجدلية المتداخلة بين المؤلفين: الأصلي والداخلي، وبين الحكائيتين المشتبكتين معاً؛ ف"الرواية الخارجية التي تمثل إطار الرواية الداخلية تعالج مسألة الكتابة، وتروي لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية، في حين أنّ الحكاية الداخلية هي الرواية نفسها التي يحاول هذا المؤلف أن يكتبها، والتي تتناول موضوع العائلة التي تسكن القبور"^(١).

وتتقاطع الحكايتان في الرواية التي تقدم دواخلها باقتراح خلق رواية جديدة عندما يقرر المؤلف/ الضمني أن يقضي وقته في منطقة المقابر؛ ليعيد كتابة روايته - التي عانت ما عانت- من جديد كتابة ثانية، وصولاً إلى مرحلة ما بعد الرواية حيث "الخلق الجماعي الذي يشترك فيه كل من تعامل مع الرواية"^(٢).

المغامرة والتجريب الميتاقصي في أجزاء الثلاثية

الجزء الأول: نوم الأغنياء

يبتدئ هذا الجزء بما همس به المؤلف الداخلي/ السارد لنفسه بعد أن انتهى تماماً من كتابة روايته: "الكتابة لعنة"^(٣)، بل لعنات ولا سيما عندما تُسبَق بالسؤال غير الساذج عن جدواها، وأهمية دورها في زمن الإعلام المجنون، وازورار الناس عن القراءة، ومحاولات التجديد، وضرورات الوصول إلى شكل روائي خاص يشترك في خلقه القارئ / المتلقي المشارك.

ويطرح المؤلف الداخلي في مفتتح خطابه الروائي - في هذا الجزء - بياناً حول فعل الكتابة بوصفها "رسالة وليست وظيفة"^(٤) ولعبة القصة، و"الفارق بين الاستغراق في تصوير الواقع بلا هدف آخر، وبين القدرة على رصد حركة الواقع في تفاعلاته اليومية"^(٥).

ويعرّج على كيفية انبثاق فكرة الرواية في ذهنه، وإن كان في شك من عثوره على النقطة التي بدأت بها الرواية فعلاً بعد اختلافه مع المؤلف الخارجي، وشجاره معه حول الطريقة التي دخلت بها القبور بسكانها حياة المؤلف الداخلي / صاحب الرواية، تاركاً لذكاء القارئ مسألة تحديد مؤلف كل طريق، واتخاذ موقفه الخاص تجاه المؤلفين بوصفه مشاركاً ومنتجاً.

ويقترح المؤلف الداخلي/ الضمني - انفلاتاً من إسار التقليد - تقديم ثلاث بدايات مختلفة للرواية، بدلاً من قص/ سرد حكايته وروايته والعائلة نفسها: الأولى قديمة تقليدية تحكي ما حدث "على سبيل الذكرى، أو على سبيل التسلية واستخلاص العظة والعبرة"^(٦)، والثانية حديثة "فيها قدر من التجديد، ومحاولة للخروج من عنق الزجاجة الذي تمر به الرواية في مصر،

(١) دوجلاس، فدوى مالطي، يوسف القعيد والرواية الجديدة، مرجع سابق، ص ١٩٢-١٩٣.

(٢) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، نوم الأغنياء، مصدر سابق، ص ١٠٥٩.

(٣) المصدر السابق، ص ٩.

(٤) المصدر السابق، ص ١٧.

(٥) المصدر السابق، ص ٢١.

(٦) نوم الأغنياء، المصدر السابق، ص ٧٠.

والوطن العربي وربما العالم"،^(١) والثالثة "لا يستطيع المؤلف تصنيفها في إطار ما؛ بل هي حكاية استهوت المؤلف"^(٢) بحيث تبدو كل طريقة منها عملاً مستقلاً عن غيره.

وتستغرق الطريقة الثانية التجريبية التي وعد المؤلف/السارد قراءه بأنها لن تكون "طلاءً خارجياً لا علاقة له بالعمل، يتساقط عند أول هزة"^(٣) الحيز الأكبر من المروي، وفيها حشر الراوي/ المؤلف ما يقارب ست عشرة شخصية روائية تعدّ أبرز وجوه العائلة المتعبة التي خاضت روائياً رحلة الطرد من القبر، والبيع في المزاد، منيهاً القارئ إلى ضرورة أن يستفيق من خدر البلاغة الكاذبة؛ ليشهد ما مرّ من أيام عصيبة في برّ مصر.

هذا ولا تلج هذه الوجوه المتعبة الرواية بأسمائها بقدر ما تلج بسماتها الشخصية والنفسية، وصفاتها وألقابها مما يشيع الإحساس العام بالغموض حول طبيعتها ودلالة وجودها، إذ يعطي تعييب الاسم، أو إخراجها من حيز الدلالة اللفظية المباشرة إذا تمّ في حالة من الوعي والتخطيط المسبق دلالة في غيابه تفوق دلالة الحضور^(٤)؛ فـ "المليونير" "عباس الأكبر" اسمه ليس "عباس"، ولن يقول لأي واحد ولا حتى زوجته عن اسمه الحقيقي فـ "اسمه الحقيقي سره، وقد علمه أبوه أن السر إن خرج من صدر الإنسان لم يعد سراً ... ومعه سبع بطاقات ما بين عائلية وشخصية، وكلها بأسماء أشخاص ليس من بينها بطاقة واحدة تحمل اسمه الحقيقي".^(٥)

أما ألقابه: "المليونير" و"الغني"، و"الشبعان"، و"القوي" فـ "كلها صفات عكس حاله؛ فرغم جوعه وعريه وجهله وانكساره، كل الصفات تتحدث عن الغنى بلا حدود، والشبع لحد التخمة، وكثرة النقود لدرجة أنه لا يعرف عددها"^(٦).

وتثير ألقاب بعضهم السخرية والضحك وهي تعبّر عن عكس صفاتهم الموصوفة كـ "عاش الملك"، و"الابن البكر" "عباس الأوسط" الذي ينادونه بـ "الباشا، وزوجة" "الدليل المتحرك" التي لا أثر للجمال فيها وتلقب بـ "ملكة الجمال"، و"الست الكبيرة" "أصيلة" زوجة "عباس" التي تقول: "إنها من قبائل البدو الرحل، ويقول هو عنها في لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات العجر الذين لا أصل لهم"^(٧).

ويدرك المؤلف / السارد بعد هذا الاستغراق في الوقوف على أحوال أفراد العائلة/الحكاية - في استطراده الذي يعد فيه قارئه أنه الأخير - أنه لم يدخل في صلب الرواية بعد، ويعترف بأنه قد توقف عن الاستمرار في كتابة هذه الرواية ثلاث مرات بسبب "فقدانه لتوازنه الداخلي،

(١) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٢) المصدر السابق، ص ٧٠.

(٣) المصدر السابق، ص ١٧.

(٤) انظر: حطيني، يوسف، بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة "دراسة في مكونات الإنشاء الروائي"، رسالة دكتوراه، جامعة دمشق، ١٩٩٠، ص ١٥٥.

(٥) نوم الأغنياء، مصدر سابق، ص ٩٤-٩٥.

(٦) المصدر السابق، ص ٩٦.

(٧) المصدر السابق، ص ٩٨.

وتماسكه النفسي تحت هذه الضربات التي أصابت الوطن في الصميم"^(١) والتي تستدعي كتابة رواية جديدة مباشرة وحادة، غير أنه يخشى ردة فعل القارئ - إن وجد- الذي ما زال ينتظر نقطة البداية التي قد توصله إلى نقطة النهاية.

الجزء الثاني:المزاد

يدرك المؤلف السارد/ الضمني في هذا الجزء الذي يعدّ امتداداً للجزء الأول أنّ عليه أن يتقدم خطوة جديدة في الرواية، بعد أن قدّم البدايات المقترحة الثلاث في مفتتح الجزء الأول، فيلجأ إلى لعبة أخرى جديدة تكاد أن تكون رواية أخرى، تقدم قصاً تحتياً مضاعفاً عن طريق ما سماه بـ"أوراق الأستاذ" التي يدفع بها في قلب المروي دفعة دفعة؛ لأننا "سنلتقي في مكان آخر من الرواية بالأوراق الكاملة للأستاذ بنفس نصها"^(٢) و"مكانها قادم في الرواية"^(٣).

ويقطع المؤلف/ السارد الطريق على النقاد الذين يشك في وجودهم في زماننا، وقد انقلبت موازين الثقافة والأدب، عندما يشير في الفصل الخاص بـ "أوراق الأستاذ" إلى مبررات إغفال الحديث عن "الأستاذ" في الفصل الذي قدم فيه أشخاص روايته من قبل في الجزء الأول، قبل أن يحولها الناقد إلى "عيب فني كانت له ظلالة الفكرية على الموقف السياسي العام في الرواية"^(٤)؛ فالمؤلف/ السارد يؤكد أنه لم ينس هذا الشخص، ولم يسقط سهواً، ولكنه أغفله بشكل متعمد، وهذا الإغفال "ليس سببه أنّ هذا الشخص غير هام أو ثانوي، أو كائن من الدرجة الثانية، بالعكس، كانت الأهمية الفائقة لهذا الشخص هي سبب تأجيل تقديمه الوحيد"^(٥)؛ فواحد فواحد في أهمية "الأستاذ" يحتاج إلى فصل كامل؛ "لكي يقدمه، ولكي يعطيه الفرصة؛ ليتكلم بنفسه للقارئ دون وجود مؤلف وسيط بين الأستاذ والقارئ"^(٦).

والطريف في الأمر أنّ المؤلف/ السارد الذي يُسلمنا إلى فصل "الأستاذ"، يُقلّب معنا أوراقه، فيقف عند بعضها، ويقفز عن غيرها وصولاً إلى جواب ما شغله في مكان سابق من الرواية: من الذي أوصل العائلة إلى المقبرة؟ هو نفسه الذي يرى أنّ "الأستاذ" قد "أخذ أكثر من حقه"^(٧)، وفصله "طال أكثر من اللازم"^(٨) مع أنّ الأستاذ/ المتر/ الأبوكتاتو/ بالغ الراديو/ لعنة المقابر -سماه ما شئت- يضارع في طبيعته الورقية المتخيلة طبيعة المؤلف/ السارد نفسه؛ فقد كان بوده أن يكون قاصّاً، فانشغل بالأدب والإبداع رغم اشتغاله بالمحاماة، وقد وقفت بنا أوراقه في ثنايا مروي السارد على تركيب أسرته، وصورة الغد القائمة في نفسها، والتطورات التي

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٢) الفعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، مصدر سابق، ص ٢٤٧.

(٣) المصدر السابق، ص ٢٤٧.

(٤) المصدر السابق، ص ٢٧٤.

(٥) المصدر السابق، ص ٢٧٣.

(٦) المصدر السابق، ص ٢٧٣.

(٧) المصدر السابق، ص ٣٢٥.

(٨) المصدر السابق، ص ٣٣٣.

أوصلتها إلى العيش في المقابر، ورفضه المطلق البيع في الميدان العام بوصفه واحداً من أبطال المأساة حسب.

ومثلما يخترق المؤلف / السارد الضمني الحكي، ويحاوره من داخله بخرق "الأستاذ" أحد أبرز شخوص حكاية العائلة ميثاق القراءة بانتقاد المؤلف الداخلي، الذي يتشدد أمام قرائه أنه منح شخوص حكايته الحرية التامة في القول والفعل؛ فأين هي الحرية وقد حرّمهم من أسمائهم الطبيعية، ومنحهم ألقاباً وصفات مضحكة؟ و أين هي الحرية "ما دام ينظر لها على أنها منحة، وليست حقاً، والفرق ضخم بين الحرية الحق والحرية المنحة؟"^(١).

وتعي شخصية "الأستاذ" هوس المؤلف الداخلي بالرواية، وصراعه مع ذاته وموضوعه، ومبررات إعطائه للأستاذ فرصة الكلام عن نفسه أكثر من مرة في هذه الرواية العجيبة؛ فهو يبحث عن "معادل موضوعي يتكلم من خلاله"^(٢)، عندما "يوزّع ذاته على الأشخاص الذين يخلقهم في روايته، ولا يتحدث عن نفسه بصراحة ووضوح إلا عندما يكون الحديث من خلال الآخرين"^(٣).

ويستيق المؤلف/ الراوي أسئلة النقد نفسها، ملتفتاً إلى نصه مساءلة ومناقشة وتعليقاً؛ ليصير قارئ نصه الأول، وناقده في الآن نفسه، مفوتاً على نقاد عصره فرصة النيل منه ونقد روايته، ممّا يعكس وعيه الجاد بما قد يُثار من آراء واجتهادات نقدية، تتناول المضمون الروائي من جهة، وأشكال البناء الفني من جهة أخرى، فما يمكن أن يعده الناقد نقصاً في الرواية أو عيباً لم يكن غائباً عن وعي المؤلف/ السارد، بل كان بإمكانه أن يستدركه ما دام يعيه ويستوعبه، غير أنه اختار عن وعي وقصد تأميّن شكل شكاويه الفني.

ويتجلى هذا الوعي والاستباق في الفصل الثالث من "المزاد" المعنون بـ "رباب تنكلم والمؤلف يستمع"^(٤)، فالناقدة "رباب حيدر" تنقض مخطوط رواية المؤلف / السارد رؤية وتشكيلاً، مثيرة غير سؤال نقدي فيما يتعلق بمسألة الكتابة داخل الكتابة، مارة بالحبكة واللغة والشخصية والأسلوب، فتنتبه إلى وجود مؤلفين داخل رواية الرواية: يتناوبان على صنع الرواية، وتتحفظ على ما تثيره الرواية بوصفها كوناً خاصاً، وعالماً متكاملًا يكشف نفسه بنفسه، وتشكك في مفهوم الواقعية والتسجيل في المراوحة / أو المزوجة بين الجوهرية والعارض في الحياة، وتقف على عالم الشخصيات والتثنيات بين من يسكنون البيوت، ومن يسكنون القبور، وتحير في الزمن الذي تقدمه الرواية وسريانه، وتعيب أسلوب اللف والدوران في قصّ الحدث، وعدم اعتناء المؤلف باللغة كما يجب.

(١) المزاد، المصدر السابق، ص ٤٤٢.

(٢) المصدر السابق، ص ٤٤٣.

(٣) المصدر السابق، ص ٤٤٣.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ٢٦٠-٢٧٢.

وتخالل الرغبة في اللعب الميتاقصي المؤلف/ السارد من جديد، فيحيل في مفتح الفصل الخامس "الحذاء قبل الكتاب أحياناً"^(١) إلى نقطة البداية النهائية في الصفحة الأولى من الجزء الأول، حيث اللحظة التي انتهى فيها المؤلف من كتابة الرواية للمرة الثالثة، بعد أن عانى فعل الكتابة التي بدأ بها قصة سرعان ما أصبحت ثلاثية ضخمة، ويتوجّه بعدها بفصل "يوم الزحف المقدس أم القفزة نحو المجهول"^(٢) إلى القارئ الذي من حقه على المؤلف/ السارد "معرفة سر اختياراته كلها"^(٣)، بالطلب إليه إحضار خريطة لمدينة القاهرة؛ للاستعانة بها عند قراءته لهذا الفصل الذي يعرض فيه المؤلف/السارد رحلة العائلة الطويلة من القبور إلى ميدان التحرير؛ للبيع في المزاد، فقد كان يود أن يرفق بالفصل خريطة لمدينة القاهرة، لكنه "خشى القول: إن إرفاق الخريطة كان نوعاً من الحذقة، وافتعال التجديد، والخروج على نعومة الرواية، خاصة وأن هذا التجديد غير مسبوق بمحاولة من روائي أمريكي"^(٤).

ويعرض المؤلف / السارد شوطاً أبعد في ميثاقه مع القارئ عندما يسأله في الفصل الثامن^(٥): "أي العنوانين يعبر عن الفصل الخاص بميدان البيع، الذي انتهى بالهجوم على العائلة المأزومة، وتحولها إلى السجن: "الحافة الأخرى للباس" أم "اشتدي يا أزمة تنفجج"؟ معترفاً بتردده بين العنوانين، وعدم قدرته على حسم الأمر ممّا دفعه إلى وضعهما معاً في صدر الفصل، تاركاً للقارئ أن يقرر أيهما أكثر مناسبة في التعبير عما في الفصل من أحداث، مُخيراً له - منذ بداية الفصل - بين عدم إكمال القراءة، والوقوف عند هذا الحد، وبين مشاركته الرواية، والتفكير معاً بصوت عالٍ في طريقة تقديم هذا الفصل وشخصه، معترفاً له عن كثرة الاستطرادات في الرواية، والتي يعدّ بـ "عدم تكرارها في الصفحات الباقية من الرواية"^(٦)، مفضلاً في الفصل التاسع^(٧) إثارة القارئ نفسه بما يضمن له متابعة الرواية، وقد أصبح التواطؤ مع القارئ "أحد هموم كل من يكتب الكلمة الجادة في حياتنا"^(٨).

الجزء الثالث: أرق الفقراء

يستعيد الراوي/ المؤلف في مطلع الفصل الأول من هذا الجزء عناوين الأجزاء السابقة؛ ليؤكد مدى التقابل بين الجزئين: الأول والثالث، وقد أصبحت مهمة الدولة حماية نوم الأغنياء من أرق الفقراء، لتبدأ أحداث هذا الجزء الذي يتحدث عن "الأرق المرهق والمضني للفقراء في مواجهة النوم السعيد للأغنياء"^(٩): من لحظة إلقاء القبض على العائلة التي عرضت نفسها للبيع

(١) انظر: المزاد، المصدر السابق، ص ٣٣٤.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص ٣٦٠.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ٣٦٠.

(٤) المصدر السابق، ص ٣٦١.

(٥) انظر: المصدر السابق، ص ٥٧٥-٥٧٧.

(٦) المزاد، المصدر السابق، ص ٥٩٤.

(٧) انظر: المصدر السابق، ص ٦٦٧-٧٠٦.

(٨) المصدر السابق، ص ٦٦٧.

(٩) الفعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق الفقراء، مصدر سابق، ص ٧١٢.

للبيع في المزاد، والتحقيق مع أفرادها، مروراً بقرار حبسهم، وصياغة قرار اتهامهم والمحكمة، وانتهاء بكشف الخسائر التي تسببت بها "بما قامت به من أفعال خيانية ضد الوطن"^(١).

ويعري الراوي/ السارد في الفصل الثاني هموم طبع الرواية في مطبعة متولي، ليُعد قارئه في نهاية الفصل نفسه – بعد تقديم عدة افتراضات لنشر الرواية داخل مصر وخارجها – بالحديث عن هموم التوزيع، وهموم المؤلف مع قراء الرواية في فصل قادم، حتى وإن رفض القارئ حكاية الافتراضات التي لا يملك المؤلف/ السارد بديلاً عنها "عندما يواجه واقعاً شحيحاً بكل شيء"^(٢).

ويمضي المؤلف/ السارد في الفصل الرابع المعنون بـ "سجن الحرية"^(٣) والفصل السادس^(٤) كذلك بما وعد القارئ بالحديث عنه من همومه مع التوزيع، ومشاكل وصول الرواية إلى الناس بناءً على ما وضعه من تصورات وافتراضات، مؤكداً افتراضية ما يقدمه تخيلاً، وقد ضاعت المسافة بين ما وقع فعلاً، وبين ما قدمه ابتداءً واختلاقاً، فـ "المؤلفان معاً: الخارجي والداخلي، يقولان للقارئ إياه: إنه لا أحد يعرف أين ينتهي الواقع، وأين يبدأ عالم ذهن المؤلف في هذا الفصل، ولا في الرواية كلها بأجزائها الثلاثة"^(٥).

ويثير هذا التأكيد جملة من قضايا الكتابة بوصفها عالماً تخيلاً موازياً لنص الواقع، لا تنتهي إلى اليقين المطلق أبداً؛ فما كل نهاية إلا بداية لقص آخر جديد، يؤسس عالمه على لعبة فنية ذكية تفترض بدلاً من المؤلف مؤلفين وربما أكثر.

ويقترح المؤلف/ السارد بدءاً من الفصل الخامس^(٦) ثلاث نهايات روائية توازي البدايات الثلاث التي افتتح بها الجزء الأول من روايته: نهاية جادة أولى تُجرّم أفراد الأسرة بوصفهم خونة للوطن والأرض، وثانية تجعل من أفراد الأسرة أبطالاً حقيقيين لفيلم تسجيلي روائي عن حياة سكان القبور في القاهرة، وثالثة تُرحّل فيها الأسرة من القاهرة؛ بحثاً عن قريتها البعيدة "الضهرية" التي تاهت – عندهم – ملامحها منذ زمن بعيد.

إلا أنّ النهاية الأخيرة تعود بهم – بعد اللف والدوران- إلى القاهرة نفسها، ليكونوا في طوابير مواكب استقبال الرئيس "السادات" عند عودته من رحلته إلى القدس، ولذا تبقى النهاية الأخيرة مفتوحة يحار فيها المؤلف/ السارد؛ إذ كيف ينهي في الرواية "قضية لم تُنه في أرض الواقع"^(٧).

(١) المصدر السابق، ص ٧٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠٤.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ٨٢٦-٨٥٦.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ٨٧٨.

(٥) أرق الفقرات، المصدر السابق، ص ٨٥٦.

(٦) انظر: المصدر السابق، ص ٨٥٧-٨٧٧.

(٧) المصدر السابق، ص ١٠٢٨.

ونعجب من استباق هذا المؤلف/السارد فصل النهاية الثالثة في الفصل الثامن المعنون بـ "كلمات المؤلف الأخيرة"^(١)؛ خشية ألا نتاح له الفرصة للكتابة من بعد؛ حيث الفصول القادمة ستكون ختام الرواية كلها، ليتداخل خط روايته مع خطوط الواقع التي تقطعها المواقف والتداخلات، والاستطرادات الكثيرة حول صديق العمر المفكر تارة، والناقد تارة، والشعب والرئيس وهو في رحلة السلام، وسجناء الحرية تارة أخرى .

ويصدم المؤلف/السارد القارئ في خاتمة الرواية الأخيرة التي كتبتها ظروف الوطن حيث الفصل الأخير الذي يتوقع فيه جمع شمل من كانوا في الرواية منذ البداية؛ إذ يخرج عن روايته بالإفصاح عن موقفه من رحلة الزعيم المشؤومة، ودعاوى السلام الزائف، والحرية الهشة، والعقل الجمعي الذي يحرك جماهير الهتافات المحتشدة تحت تهديد السلاح، مقررأ البدء في كتابة الرواية من جديد بوصفها مشروعاً قد لا ينتهي أبداً قائلاً: "لن أضع على الورق نهاية لرواية لا تزال مستمرة على أرض الواقع، لن تنتهي روايتي أبداً"^(٢).

الشكاوى: محاولة تركيب

لقد انتهج القعيد استراتيجية تقنية مغايرة للمألوف استطاع من خلالها تشييد عالم قصي مركب يتوسل عدة كيفيات بنائية تخيلية، تبرز مدى وعيه بالمروي، ودوره في خلقه وتركيبه بوصفه موضوعاً للقص رغم امتداده؛ فيتبادل الدور مع مؤلفه وقارئه وناقده المتخيل، فهو المؤلف الأصلي الذي ابتدع - أصلاً - حكاية المؤلف الضمني الداخلي، ومخطوط الرواية المعنونة بـ "شكاوى المصري الفصيح" في لعبة فنية ذكية تحفظ له دوره، وسلطته العليا التي يعلو بها على من ابتدعهم رواية، وشخصهم قصة، ومنحهم حرية مرتهوة بإرادته وخياله حسب، يؤكد هذا ما جاء على لسان "الأستاذ" في أوراقه المتخيلة في تبرير الحرية المنحة، التي لا بد من استخدامها في إطار ما يرسمه المؤلف/السارد له؛ لأن "حريته كمؤلف منحت له من جهة أعلى منه، وهكذا إنه يفعل معي ما يتم معه"^(٣).

وما افتراض البدايات الثلاث، والنهايات الثلاث، والطلب إلى القارئ/ المتخيل تصور افتراضات أخرى للبداية والنهاية، ووضع الحلول الملائمة للخروج من عنق أزمة الكتابة، والقراءة، والنقد والنشر، والتوزيع إلا تأكيد آخر لـ "اللايقين" الذي تعرفه الرواية التي لا تحدها حدود وفق رؤية مبدعها تارة، ورؤية قارئها تارة أخرى؛ فالتلقي تأويل جديد، وصياغة فنية أخرى تثبت الفاصل الكبير بين تسجيل الواقع، أو نقله نقلاً فوتوغرافياً، وبين مشاكلته بطرائق فنية قد تقاربه، لكنها حتماً لا تضارعه، وإن حاولت التقاط مرئياته بغية صوغها فناً جديداً له سمته الخاص وطابعه المميز.

(١) انظر: المصدر السابق، ص ٩٤٤-٩٦٥.

(٢) أرق الفقراء، المصدر السابق، ص ١٠٦٥.

(٣) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، مصدر سابق، ص ٤٤٢.

الخلاصة

نخلص بالقول بعد جوس عالم روايات القعيد: "الحرب في بر مصر" و "يحدث في مصر الآن" و "شكاوى المصري الفصيح" بأجزائها الثلاثة: "نوم الأغنياء" و "المزاد" و "أرق الفقراء"؛ للوقوف على صور الميثاقص التجريبي إلى تلخيص أبرز تمثيلات الميثاقص لديه وهي:

١. الميل بوعي مقصود إلى اختراق المحكي بالتفكير في شكل روائي مغاير، يحيل على المروي بذاته، ويحاوره من داخله.
٢. استعراض تجربة الكتابة بوصفها موضوعاً مع التركيز على وصف آلياتها التعبيرية والجمالية الفنية، ورصد صورة الذات المهووسة بولع الإبداع والتجريب، وهي تخوض غمار التحديث.
٣. استدعاء المسرود له/ القارئ؛ للمشاركة في فعل الكتابة والتخييل عن طريق القراءة الفاعلة النشطة، واقتناعه بنص يكتب نفسه بنفسه، ويتطلع إلى انكتابه في كل قراءة من جديد.
٤. انشطار ذات الكاتب إلى مجموعة من الذوات المتداخلة والمتنازعة حول النص والقص شكلاً ومضموناً.
٥. قطع الطريق على النقاد، باستباق آرائهم واجتهاداتهم النقدية في مسألة النص، وانتقاده، وإنتاج ما يمكن تسميته بـ "النقد الذاتي".
٦. حسم العلاقة الجديدة بين الروائي والواقع بتأكيد الفارق بين تسجيل الواقع ورصده، وبين محاولة إنتاجه، وتشبيده عالماً قصصياً من جديد.
٧. تنويع الحكايات السردية، والفضاءات النصية، والشخصيات الروائية؛ لكسر الإيهام بالواقع.
٨. تشظي المحكيات بتحويل العنبات النصية كالعناوين إلى خطابات موازية، وجعل الهوامش والتعليقات والتقارير بنى نصية فرعية تشكل النص، وتسهم في المشاركة فيه.
٩. تناوب الرواة على قص المروي، وتعدد أصواتهم السردية في تقديم وجهات نظر خاصة، تعي دورها في دفع النص إلى الذروة فيما يعرف بالقص البوليفوني.
١٠. تعطيل السرد أو تقطيعه باقتحامات المؤلف المتوالية في أثناء السرد بالشرح والتوضيح، والتعليق والإحالة.
١١. رفض الواقعية التقليدية بأشكالها المختلفة: تسجيلية كانت أو اشتراكية، والاقتراب من مفهوم الواقعية الجديدة المقترن بمفهوم التجريب.

وبعد،،،

فقد استطاع الروائي "يوسف القعيد" - بذلك - تأسيس عالمه الروائي متوسلاً بوعي تقنيات القص التجريبي الميثاقصي، التي تدشن مشروعاً تحديثياً، يستحق الجوس والقراءة بعد القراءة؛ فما من قراءة مطلقة أكيدة، وما هذه الدراسة إلا قراءة أولى تفتح الباب على مصرعيه لقراءة

أخرى جديدة، نسأل الله أن نكون قد قدمنا فيها ما يفرض مغاليق النص، ويفتح غير طريق للكتابة والقراءة والنقد.

المصادر والمراجع العربية والأجنبية

- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٤). "مستويات لعبة اللغة في القصّ الروائي". مجلة إبداع. ٥٤. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة.
- أحمد، سمير نعيم. (١٩٨٢). "أنساق القيم الاجتماعية ملامحها و ظروف تشكيلها وتغيرها في مصر". مجلة العلوم الاجتماعية. ٢٤. مجلس النشر العلمي. الكويت.
- أحمد، سمير نعيم. (١٩٨٢). "أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينات على أنساق القيم الاجتماعية و مستقبل التنمية". مجلة العلوم الاجتماعية. ١٤. مجلس النشر العلمي. الكويت.
- إمام، طارق. (٢٠٠٢). "مرافعة البلبل في القفص (انفتاح النص)". مؤتمر البحيرة الأدبي الرابع. منشور في كتاب "القعيد روائياً" رؤى حول أدب يوسف القعيد". الهيئة العامة لقصور الثقافة. إقليم غرب ووسط الدلتا. فرع ثقافة البحيرة.
- الباردي، محمد. (١٩٩٣). الرواية العربية والحداثة. ط١. ج١. دار الحوار للنشر والتوزيع. اللاذقية.
- بدر، عبد المحسن طه. (١٩٧١). الروائي والأرض. ط١. الهيئة المصرية العامة للنشر والتأليف. القاهرة.
- بدوي، محمد. (١٩٩٣). الرواية الجديدة في مصر. ط١. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت.
- برستد، جيمس هنري. (١٩٥٦). فجر الضمير. ترجمة سليم حسن. ط١. مكتبة مصر. القاهرة.
- بنحدو، رشيد. (١٩٩٠). "حين تفكر الرواية في الروائي". مجلة الأقاليم. ٧٤. بغداد.
- بوتور، ميشال. (١٩٨٢). بحوث في الرواية الجديدة. تعريب فريد أنطونيوس. ط٢. دار عويدات. بيروت.
- التازي، محمد عز الدين. (١٩٨٨). "مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي". مجلة الوحدة. ٤٩٤. س٥. المجلس القومي للثقافة العربية. الرباط.
- الحسن، أحمد. (١٩٩٣). "تقنيات الرواية في النقد العربي المعاصر". رسالة دكتوراه. جامعة حلب.
- حسين، حمدي. (١٩٩٤). الرؤية السياسية في الرواية الواقعية في مصر (١٩٦٥-١٩٧٥). ط١. مكتبة الآداب. القاهرة.
- حطيني، يوسف. (١٩٩٠). "بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة" دراسة في مكونات الإنشاء الروائي". رسالة دكتوراه. جامعة دمشق.

- خريس، أحمد. (٢٠٠١). العوالم الميتاقصية في الرواية العربية. ط١. دار الفارابي. بيروت. دار أزمنة للنشر. عمان.
- دوجلاس، فدوى مالطي. (١٩٨٤). "يوسف القعيد والرواية الجديدة". مجلة فصول. ع ٣. مج ٤. ج ١. "الحدائث في اللغة والأدب". الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- الرياحي، كمال. (٢٠٠٥). حركة السرد الروائي ومناخاته في استراتيجيات التشكيل. ط١. دار مجدلاوي للنشر والتوزيع. عمان. بحث "الميتاقص أو مرايا السرد النارسيسي في رواية خشخاش لسميحة خريس". علماً بأن هذه الدراسة قد نشرت أولاً: في (حزيران/ ٢٠٠٤). مجلة ديوان العرب الإلكتروني www.diwanalarab.com.
- سعد الله، محمد علي. (١٩٨٩). تطور المثل العليا في مصر القديمة "دراسات في تاريخ مصر والشرق الأدنى القديم". ط١. مؤسسة شباب الجامعة. الإسكندرية.
- شحاتة. حازم. (١٩٨٨). "جماليات النص الروائي-دراسة في أعمال يوسف القعيد". مجلة القاهرة. ٨٨٤. القاهرة.
- العبد، يمنى. (١٩٨٦). الراوي: الموقع والشكل "بحث في السرد الروائي". ط١. مؤسسة الأبحاث العربية. بيروت.
- فضل، صلاح. (٢٠٠٨). الرواية العربية وممكنات السرد: بحث "التجريب في الإبداع الروائي". ط١. ج ١. أعمال الندوة الرئيسة لمهرجان القرين الثقافي الحادي عشر ١١-١٣ ديسمبر ٢٠٠٤. منشورات سلسلة عالم المعرفة. الكويت.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. نوم الأغنياء. ج ١. دار الشروق. القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. المزاد. ط١. ج ٢. دار الشروق. القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. أرق الفقراء. ط١. ج ٣. دار الشروق. القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٩٥). الحرب في بر مصر. الأعمال الروائية. ط١. مج ٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٩٥). يحدث في مصر الآن. الأعمال الروائية. ط١. مج ٥. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- كيربيتشكو، فاليريا. (١٩٩٣). "الرواية المصرية بعد الستينات". مجلة فصول. ع ١. ج ٢. مج ١٢. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- الماضي، شكري عزيز. (٢٠٠٨). أنماط الرواية العربية الجديدة. سلسلة عالم المعرفة. ع ٣٥٥. المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت.
- محمود، مصطفى مرتضى علي. (١٩٩٨). المتقف والسلطة "دراسة تحليلية لوضع المتقف المصري في الفترة ١٩٧٠-١٩٩٥". ط١. دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع. القاهرة.

- الموسوي، محسن جاسم. (١٩٩٠). "رواية النص خطاباً نقدياً في الكتابة العربية المعاصرة". مجلة الكاتب العربي ع ٢٦. بغداد.
- النساج، سيد حامد. (١٩٧٨). "في الضهرية قتلوك يا ابن الفقراء". مجلة الأفلام ع ٤. بغداد.
- نعيصة، جهاد. (٢٠٠١). في مشكلات السرد الروائي "قراءة خلافية". ط ١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- نور، أحمد. (١٩٩٣). الانفتاح وتغير القيم في مصر. ط ١. مصر العربية للنشر والتوزيع. القاهرة.
- يقطين، سعيد. (٢٠١٠). قضايا الرواية العربية الجديدة "الوجود والموجود". ط ١. دار رؤية للنشر والتوزيع. القاهرة.
- اليسوعي، روبرت ب. كامبل. (١٩٩٦). أعلام الأدب العربي المعاصر. ط ١. ج ٢. الشركة المتحدة للتوزيع. بيروت.
- يوسف، شوقي بدر. (١٩٩٤). بيلوجرافيا الرواية في إقليم غرب ووسط الدلتا. ط ١. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- يونس، مهند. (٢٠٠٧). التقاليد الروائية والرؤية الخاصة "قراءة في نماذج من الرواية العربية". ط ١. منشورات دار البيروني. عمان.
- Christensen, Inger. (1981). The Meaning of Metafiction "A critical study of selected Novels by Sterne. Nabokov. Barth and Beckett. Universitetsfort Oslo.
- Gass, William. (1970). Fiction and Figures of Life. Knopf. New York.
- Hafez, Sabry. (1976). "The Egyptian Novel in the Sixties". Journal of Arabic Literature. Vol(VII). Leiden. E.J. Brill.
- Hutcheon, Linda. (1980). Narcisitic Narrative "The Metafictional Paradox. Methuen. London-New York.
- Scholes, Robert. (1979). Fabulation and Metafiction. University of Illinois Press. Urbana-Chicago- London.
- Waugh, Patricia. (1984). Metafiction, the Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. Methuen. London-New York.