

الميتاقص تجريبياً روايياً - قراءة في أعمال الروائي المصري يوسف القعيد: "الحرب في بـّ 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 الروائية التي تتخذ الكتابة موضوعاً لها: يعي ذاته قصيّاً بما يكسر الإيمان بالواقعية، ويقوّض أساليب البناء التقليديّ شكلاً ومضموناً. وتحاول تأكيد خصوصية الرواية الميتاقصية من خلال أعمال الروائي المصري "يوسف القعيد" الآتية: "الحرب في بـّ مصر" و" يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوى المصري الفصيح" التي تستولد - بوعي متعمّد غير بريء - عوالمها الخاصة من واقع الكتابة نفسها. وقد توصلت الدراسة بعد جوّس عالم الروائي والمرؤى إلى توسل نصوص الروايات القعيدية - إنْ جاز التعبير - تقنيات تجريبية عذبة تتذرع بالتخبيل والتشكيل، في أثناء تشكيل النص نفسه من مثل: السرد البوليفوني المتعدد الأصوات، وتوظيف لعبة المؤلّف في التّزاع بين النّص والقص، واستدعاء المسرود له بوصفه قارئاً منتجاً مشاركاً في اثناء النّص وتشكيله، واستباق النقد، وتشظي المحكيات، وتقطيع السرد، ومدّ خطوط التلاقي بين الواقع وعالم التخييل بوصف النّص عالماً ورقياً افتراضياً مستقلاً، موازيًا للواقع، له صوته الخاص، وطابعه السريدي المميز.

الكلمات الدالة: القص، الميتاقص، التجريب، القعيد، الحرب في بـّ مصر، يحدث في مصر الآن، شكاوى المصري 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 imaginary, 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: الميتاfiction^(١) بوصفه تقنية تجريبية

يتمثل التجريب استراتيجية فنية تسعى إلى خرق المألوف، والانزياح عنه بكسر أفق التوقع، ورفض النمذجة والتعميم، والانفلات من أسر التقليد، وإعادة النظر إلى الإبداع رؤية وتشكيلًا، وصولاً إلى منجز روائي مغاير قوامه التجاوز والتجديد.

(١) يتعالق هذا المصطلح ومصطلحات نقدية أخرى فيُعرف باسم: الميتا سرد، والميتا رواني، والميتاحكي؛ لاختلاف النقاد في تناوله وتلقيه، واضطراب ترجماتهم وعدم استقرارها، انظر: خريبي، أحمد، العالم الميتاfictionي في الرواية العربية، ط١، دار الفارابي، بيروت، دار أرمنة للنشر، عمان، ٢٠٠١، ص ٢١-٢٧.

ولعلنا لا نجانب الصواب إذا ذهينا إلى أن التجريب هو "قرین 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).

والميataق تصنيفية نصية سردية تتذرع بالتخيل والتجريب والتشكيل حين يرتد السرد فيها على ذاته، ويحيل عليه بوصفه موضوعاً من موضوعاته، مما هو إلا نمط من الكتابة الروائية "يعي ذاته قصياً، وتقوم ركيائزه على انعكاسات ذاتية يقوم بها سارده؛ ليقدم مادة قصصية، يغلفها اشغال نceği يقتضي الإيمان أو الإقناع كما نلمسهما في الرواية الواقعية عامّة، وهو يعبر في ذلك عن حالة الإنهاك النوعي التي حلّت بالرواية، لاسيما بعد خمسينات القرن العشرين"^(٣).

ويجسد الميataق بذلك موقف الروائي من الرواية والمرؤوي، فينحرف النص عن مساره، منخرطاً في مسار قصصي مختلف يتارجح بين التظير والتعليق والنقد، معرباً أدوات الكتابة، كائناً موقفه من الإبداع والنقد، معيناً عن وعيه باختياراته وأدواته الجمالية التشكيلية، مؤكداً حرصه على تشكيل أفق تخيلي آخر في أثناء النص نفسه، مستفزاً القارئ للتتبّع والانتباه إلى أهمية دوره في إعادة إنتاج النص.

وتشيد الرواية على هذا عوالمها الفصصية من تفاصيل المرؤوي، فتقرأ نفسها بنفسها، وتفكّر في ذاتها بذاتها، و"تسائل عناصرها البنائية والسردية من خلال السؤال حول البداية التي تفتح 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 قرائه للنص، وعلاقة الواقعي بالتخيل"^(٤).

وتسعى هذه الكتابة الواقعية لذاتها إلى تحطيم مبدأ الإيهام بالواقعية، وعكس إشكاليات العلاقة بين الكاتب ومنجزه، وبين المنجز والواقع، وتوجيه القارئ إلى عملتي تأقي النص وتأويل دلالاته، وهي تؤكد مراراً وتكراراً أن ما يقرأه لا يمثل الواقع، بل هو عمل فني متخيّل حسب، فالرواية الجديدة "بنية فنية دالة على الاحتياج العنيف، والرفض لكل ما هو متداول ومأثور، وهي تجسيد لرؤى لايقينية لعالم مع تأكيد تنوع نماذجها، وتعدد ألوانها، وتبادر أطيافها، واختلاف مناهجها في التصوير"^(٥).

(١) فضل، صلاح، الرواية العربية وممكنت السرد: بحث "التجريب في الإبداع الروائي"، ط١، ج١، أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القرین الثقافي الحادي عشر ١٣-١١ ديسمبر ٢٠٠٤، منشورات سلسلة عالم المعرفة، الكويت، ٢٠٠٨، ص ١٠٣.

(٢) يونس، مهند، التقاليد الروائية والروائية الخاصة "قراءة في نماذج من الرواية العربية"، ط١، منشورات دار البيروني، عمان، ٢٠٠٧، ص ١٢١.

(٣) خريص، أحمد، العالم الميataقية في الرواية العربية، مرجع سابق، ص ١٣.

(٤) التازري، محمد عز الدين، مفهوم الرواية داخل النص الروائي العربي، مجلة الوحدة، ع ٤٩، س 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 والبنيات: تحيل على أحداث ذات إيحاء مرجعي سياسي واجتماعي، وفكري ونفسي معيش، تتم من خلال وعي الكاتب الذاتي بمكتوبه، وأليات تشكله أو تشكيله؛ فـ"عبر هذا الوعي يمارس الحكى كابداع، أي أن الروائي لم يبقَ ذلك الذي ينتاج قصة محكمة البناء، ولكنَّه أيضًا ومن خلال إنتاجه إليها ينتج وعيًا نقدية يمارسه عليها أو على الحكى بصفة عامة"^(١).

وتعُد الكتابة الميتاfictionية من أبرز ملامح رواية ما بعد الحداثة "الذى جاء ردًّا فعل على أحاديث الوعي الروائى الواقعى، واستنزاف الحداثة طاقاتها"^(٢)، وقد ظُهرت بتعريفها ورصد آلياتها، وتبيان كيفيات اختراقها النص السردي غير قليل من كتاب 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 عرَّف الميتاfiction بوصفه "القص الذي يجذب الانتباه إلى نفسه"^(٣)، وباترشيا وو" التي رأت ما رأه "غاس" مُضيفة صفة "الكتابه الوعية ذاتها"^(٤) إلى تعريف سابقاها، و"روبرت شولز" الذي وجد في الكتابة الميتاfictionية ما "يفند قوانين القص أو يتعالى عليها"^(٥)، و"إنغركريستنسن" الذي ركز على دور السارد والقارئ في الكتابة بوصفها "موضوع العمل الأساس"^(٦)، و"ليندا هتشيون" التي تسمى الميتاfiction بـ"قص القص، السرد النارسيسي/النرجسي الذي يحوي في ذاته تعليقاً على هوبيته السردية أو اللسانية أو على الهويتين معاً"^(٧) وغيرهم.

وقد حاولت الرواية العربية ممارسة الميتاfiction، واستثمار إمكاناته المختلفة، والاستغال عليها في مرويها، والمراوحة في تطبيقها بين الأصالة والحداثة سعيًا إلى خلق شكل روائي مغاير للرؤية 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، **العالم الميتاfictionية 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, **Narcisstic Narrative"The Metafictional Paradox**, Methuen, London-New York, 1980, p.1.

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

فقد تفاوت كتاب الميتاقص العربي 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- من تناص مع نصوصه السابقة في التعبير عن موقف النص من ذاته، ومن 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 شرطوط إبداعية جديدة أملتها استراتيجية القراءة اللاحقة، وهناك من قارب مفهوم الميتاقص دون التصريح بالمصطلح كـ"جبرا إبراهيم جبرا" وـ"عبد الرحمن منيف" في "عالم بلا خرائط" ١٩٨٢، وهناك من طرح الكتابة بدليلاً عن الكتابة شكياً في واقعية المكتوب كـ"أحمد المديني" في "وردة للوقت المغربي" ١٩٨٢، وهناك من جعل هذه التقنية محور السرد وأساسه كـ"هنا مينا" في "النجوم تحاكي القمر" ١٩٩٣ وـ"الرجل الذي يكره نفسه" ١٩٩٨، وهناك من اعتمد البوليفونية منهجاً بنائياً يتبع تعدد أصوات الرواية ووجهات النظر كـ"سليمان فياض" في "أصوات" ١٩٩٤، وهناك من عمد إلى تدوين غير حكاية للحدث الحكائي الواحد كـ"الياس خوري" في "ملكة الغرباء" ١٩٩٣، و... وهناك الكثير من النصوص الميتاقصية التي تسترعي النظر، وتستدعي التحليل، ولعل من أكثرها اشتغالاً بآليات القص والميتاقص أعمال الروائي المصري "يوسف القعيد" الروائية.

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

جدل الروائية والتشكيك عند القعيد مدخلاً

استطاع القعيد^(١) شق 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 بقدرها على رؤية متناقضات الواقع، وتصويرها وتجسيده قضاياها، ومحاولة رصدها بطريقة فنية تنزع إلى الجدة والتحدي متوجهة في ذلك إلى "الإفادة من نزعة التجديد الأوروبية لدى جويس وكافكا، وجودية سارتر وكامو، والسرالية 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 (أحدى محافظات الوجه البحري / مصر) في ٢ إبريل / نيسان ١٩٤٤، تعلم بدءاً تعليماً دينياً في كتاب القرية، وتلقى علومه الابتدائية في مدرسة "عرسان عبد الكريم الابتدائية"، وأكمل تعليمه في مدرسة "الضاري سمك" الإعدادية، ثم التحق بمعهد المعلمين بدمياط نزولاً عن رغبة والده، وتخرج في سبتمبر / أيلول سنة ١٩٦٢، وعُين مدرساً في مدرسة "الزيارات الابتدائية المشتركة"، ثم نقل بعد ذلك إلى مدرسة الوحدة المجمعة في قريته الضهرية، ومكث فيها حتى استدعى للخدمة العسكرية وجدّ في القوات المسلحة في ديسمبر / كانون الأول ١٩٦٥، وحتى إبريل / نيسان ١٩٧٤، واشتراك في حرب يونيو/حزيران ١٩٦٧، وحرب الاستنزاف، وحرب أكتوبر / تشرين الأول ١٩٧٣، وأصدر في أثناء خدمته العسكرية روايتي "الحاداد" سنة ١٩٦٩، ورواية "أخبار عزبة المنسي". شغلته الكتابة والصحافة فعمل محرراً أبداً في مجلة "المصور" الأسبوعية بعد تخرجه من الخدمة العسكرية، ويعمل - إلى الآن - محرراً لباب 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 والليbanية والصينية. وشكلت أعماله القصصية والروائية مادة سينمائية خاصة لأكثر من فيلم لاقى بعضها رواجاً جماهيرياً كاسحاً رغم ما فرض عليها من رقابة ومصادرة ومنع. له أكثر من عشرين عملاً روائياً لعل من أبرزها: الحداد ١٩٦٩، أخبار عزبة المنسي ١٩٧١، أيام الجفاف ١٩٧٤، البيات الشتوي ١٩٧٤، في الأسبوع سبعة أيام ١٩٧٥، يحدث في مصر الان ١٩٧٧، الحرب في بر مصر ١٩٧٨، ثلاثة شكاوى المصري الفصيح: الجزء الأول: نوم الأغبياء ١٩٨١، الجزء الثاني: المزاد ١٩٨٣، الجزء الثالث - أرق القراء ١٩٨٥، بلد المحبوب ١٩٨٧، القلوب البيضاء ١٩٨٨، وجع البعاد ١٩٨٩، من يخاف كامب ديفيد ١٩٩٣، حد الجنبل ١٩٩٤، لين العصفور "بالعامية المصرية" ١٩٩٤، أطلال النهار ١٩٩٧، أربع وعشرون ساعة فقط ١٩٩٩، قطار الصعيد ١٩٩٩، قسمة الغراماء ٢٠٠٤، 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 الصلوة". انظر: اليسوعي. روبرت بـكامبل، أعلام الأدب العربي المعاصر، ط١، ج٢، الشركة المتحدة للتوزيع، بيروت، ١٩٩٦، ص١٠١-١١٠، ويوسف، شوقي بدر، بيلوجرافيا 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 الحكم قاسم وأخرون.

(٣) كريبيشنك، فاليري، الرواية المصرية بعد السبعينيات، مجلة فصول، ع١، ج٢، مع 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 أن العلاقة بين الرواية ومنتجها وبين الواقع "تنطوي على حسّ قوي بأن الواقع ليس بسيطاً يمكن رده إلى قوالب جاهزة سابقة على إنتاجه من خلال الأدب، وإنما تنطوي على جدلية نجمت عن واقع معقد من ناحية، وإرهاف الكاتب لأدواته وصقلها من ناحية أخرى"^(١).

وتحدد رؤية الكاتب موضوع كتابته والزاوية التي يتناوله منها، وقد لا يقتصر تأثير الرؤية عند هذا الحد فحسب، بل قد تتجاوزه إلى تحديد طبيعة الصور التي تكون لبنات هذا المكتوب، وهي تتضاعف على مخيلة الكاتب وهو في مرحلة بناء روايته، فالرؤى التي يتعامل الفنان بها مع الواقع هي التي تحكم علاقته بذلك الواقع، وتؤثر في اختياره للموضوع والأسلوب والأداة التي تمكنه من التعبير عما انتظم فكره؛ و"كلما كانت رؤية الفنان عميقة كان عالمه خصباً ومركباً ومتشبكاً"^(٢).

إلا أن 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 اطمأن إليه من قيم ترسّخت في أعماقه، وعلى هذا فرؤى الأديب تتطور تبعاً لاتساع خبرته بالحياة ونمو وعيه بواقعه"^(٣).

ويحرص القعيد على تقديم صياغة فنية جديدة للواقع وقضاياها، مؤمناً بأنَّ الكاتب الجيد هو الذي يستطيع أن يجعل من مكتوبه وسيلة للتغيير والتحديث، ولعلَّ مرد ذلك إلى طبيعة ما عاشه وعاصره في الستينيات والسبعينيات المصرية^(٤) إبان الحلم النهضوي الناصري، وتحولات الثورة التموزية ١٩٥٢، وتكسر مجاذيف توجهاتها، والانفتاح الرأسمالي السادساني الغربي؛ وللهذا تطرح أعماله الأدبية: الروائية والقصصية على اختلافها نوعاً من الهم الاجتماعي ذا وجه سياسي يتمثل في نبذ التبعية الرأسمالية، ورفض التحالف مع العدو، وتحفيض 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 والتاليف، القاهرة، ١٩٧١، ص ٣٤.

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

(٤) لمزيد من الإطلاع على التحولات الستينية والسبعينية انظر: أحمد، سمير نعيم، أنساق القيم الاجتماعية ملامحها وظروف تشكيلها وتطورها في مصر، مجلة العلوم الاجتماعية، ع٢، ١٩٨٢، ١، الكويت ص ١٢١ - ١٤١، وأحمد، سمير نعيم، أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية، مجلة العلوم الاجتماعية ع١، ١٩٨٢، ١٣٠-١١٣، ص ١٣٠، نور، أحمد، الانفتاح وتغير القيم في مصر، ط١، مصر العربية للنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٣.

أشكال الميتاfiction عند القعيد روائيًّا

يغایر القعيد المألف مخلخًا أركانه، متداورًا قيمه، مؤمنًا بأن التجريب "كامن في دينامية الخلق ذاتها، ومؤسس لقفزاتها"^(١)، وذلك برسم مسارات جديدة في بناء الرواية وتشكيلها فنيًّا، تتزع إلى تقطع السرد، وتعدد أصوات الرواية، وتنوع وجهات النظر إلى الحكايةحدث تارة، وتقاطع المروي واستباقه مع ذاته، والشك فيه قراءة وكتابة ونقداً وإبداعاً تارة أخرى؛ بحثًا عن أفق إبداعي أكثر تأثيراً وإيهاماً بالواقع يظهر أكثر ما يظهر في رواية "الحرب في بر مصر" ورواية " يحدث في مصر الآن" وثلاثية "شكاوى المصري الفصيح" التي ستفت - في هذه الدراسة - على أهم ملامح التجريب القصبي والميتاfiction فيها.

"الحرب في بر مصر"^(٢)

يربط الروائي بين العام والخاص لدى رواهه الستة الذين يتناوبون على فعل السرد، فيقف مراقباً الشخصيات الروائية التي تروي الحدث، وتحتخد عن ذاتها ووجهها نظرها، فيقدم الرواية: (العمدة، والمعهد، والخفيه، والصديق، والضابط، والمحقق) الحدث بطريقة واعية لذاتها تضمن تقدم الحبكة الروائية، وتتطورها دون تكرار لأحداثها أو مشاهدها، رغم إشارة بعض الرواة إلى مسرود غيرهم.

فالراوي في فصله لا يغفل عن حقيقة أنه معطى تقني يؤدي دوراً في الحكاية، وأنَّ عليه أن يرويها كما ينبغي؛ فكل راوٍ يعي دوره في الرواية، ودور مَن يشاركونه عملية القص نفسمها، فـ"المعهد" يعي ما حُكِي من قبل فصله، وما أُعْفِي منه قائلاً: "أعتقد أنَ العمدة قد حكى لكم من قبل حكاية فصلٍ من التدريس وإحالتي إلى المعاش، سأشكره؛ لأنَّه أعادني من هذه المهمة الصعبة..."^(٣) أما "الخفيه" والـ"مصري" فيقدم نفسه مدركاً دوره بالقول: "أنا أحتاج لتقديم نفسي لكم، أعتقد أنَ دورِي في الرواية قد حان"^(٤).

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

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

(٢) تحكي الرواية صفة ذهاب "مصري" ابن الخفيه الوحيد إلى الجندي بدلاً من ابن العمدة، ومصر على أبواب حرب التحرير ١٩٧٣، ومن ثم استشهاده ودفن جثته على أنها جنة ابن العمدة، وصرف مستحقاته لوالده في أوراق الحكومة وهو العدة 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، مج٥، 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"، فيعتقدون - بوعي - ميثاقاً سرديًا مع القراء، على أساس أنّ أدوارهم التي تشي بحقيقة أفعالهم، وموافقتهم 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).

ونلح في اشتغال الروائي بالقصن البوليفوني في هذه الرواية الكثير من الذاتية في سرد الأحداث، فكلّ راوٍ يقدم ما يريده تقادمه، لا ما ينبغي تقديره، فيتخير ما يرويه إلى حدّ أنّ "الخفيه" يطلب العذر؛ فهو لن يقدم أيّ معلومات عما حدث بينه وبين ابنه "مصري" قائلاً: "أطلب عذركم، أعرف أنّ هذا هو أهمّ ما تطلبوه مني، ولكنّي لن أحكيه مهما تكن الظروف، لا أقدر، لا أستطيع، مجرد الكلام صعب علىّ، كيف أخون "مصري" وأتكلّم، قد تغضبون مني، وتضرّبون كفّاً بكفّ، وتقولون: إني ضحكت عليكم، وحكت ما أود حكايته، وعنـدـ الـجـزـءـ المـهـمـ هـرـبـتـ مـنـكـمـ، ماـ حدـثـ بـيـنـيـ وـبـيـنـ "ـمـصـريـ"ـ فـيـ ذـكـرـ الصـبـاحـ لـيـسـ سـراـ، اـعـرـفـوهـ بـأـيـ وـسـيـلـةـ كـانـتـ وـلـكـنـكـ لـنـ تـعـرـفـوهـ مـنـيـ"^(٣).

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

ويمقت "المحقق" وهو يستمع إلى أقوال شخصوص الرواية/ الشهود فعل الإعادة والتلخيص والتكرار؛ وعيّاً بدوره وغيره في المروي، مؤكداً بذلك رفض الرواية نفسها لقارئ فلق ملول لا وقت لديه للقراءة في زمان الإعلام السريع قائلاً: "بدأت إجراءات التحقيق معهم، استمعت إلى أقوالهم، لن الخص ما قالوه، سبق لكم أنْ قرأتُ ذلك بالتفصيل في الفصول السابقة من هذه الرواية، أعتقد أنَّ مجرد الإشارة إلى ما قالوه يصبح نوعاً من التكرار والإعادة، وهو ما ترفضه الرواية التي تتعامل مع قارئ فلق لا يجد وقتاً للقراءة"^(٥).

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

(٢) الباردي، محمد، الرواية العربية والحدثة، 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 بأنَّ "العمدة" لم يأتِ عليها في فصله الأول قائلًا: "قائمة جرائم العمدة طويلة ليس هناك مبرر لإرفاقها بالفصل الخاص بي في هذه الرواية، وأنا واثق أنَّ 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 الجندي بدلاً من ولده المدلل، ولعل في حرمان "مصري" من الحديث عن ذاته وحكياته، وسرد معاناته وأهله الفقراء في فصل خاص به يوازي مروي غيره، أو يقاطعه، أو يشتبك معه، أو يدحضه، ما يؤكد عمق حضوره رمزاً ودلالة من جهة، ويلفت الانتباه إلى ارتهاه المروي برأوية الروائي الذي يكسر أفق التوقع، بإثارة غير سؤال على صعيدي: الرؤية والتشكيل معاً.

٢٠) الان في مصر يحدث

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 للنفخ والبناء والاختراق، وتغير به عن "مفهومها الخاص لكيفية تكون الخطاب الروائي في علاقته مع المستهلك": القارئ والناقد، كإنتاجية سردية متخلية، تحاور ذاتها من الداخل، كما تحاور ذاتها من الخارج كإمكانية للقاء ^(٣)

ويوضح الروائي عن مساعاه في البحث عن عوالم نصية موازية لعوالم الواقع ببناقضاته وصراعاته، فينخرط باسمه الصريح في الرواية؛ لكتابة نصه "بلغة دون الأدبية تحاذى التوتر الصحفى"^(٤) في حكي الحديث، وقصنه روائياً من خلال وجهات نظر روائية متباينة لا تمثل تعددًا صوتياً، أو تناوياً سردياً على النحو الذي استخدمه من قبل في رواية "الحرب في بر مصر" بقدر ما تمثل "وحدات بنائية نصية كبيرة لا تأتي فصولاً مرقمة، ولكنها شهادات الشخصيات، وتقارير وتعليقات وأخبار، ووثائق، وسمة، خطابات"^(٥)

(١) الرواية، المصدر السابق، ص ٣٢٥.

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

وينمحي معنى وجوده إلى الأبد بعد شطب كلّ ما يثبت - في أوراق الحكومة. أنه عاش ذات يوم.

(٣) التazzi، محمد عز الدين، مفهوم الرواية 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) شحاته، حازم، *جماليات النص الروائي* "دراسة في أعمال يوسف القعيد"، مجلة القاهرة، ع، ٨٨، القاهرة، ١٩٨٤، 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 عرabis"، وقد كتبا بشكل يدين "الدبيش"، ويعده مجرماً يهدد أمن البلد وسلامته، ونجد في الكتاب الثاني: بعض شهادات الشهود، وما رواه الرواة عن "الدبيش"^(٣) مع مجموعة من القوارير 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، وينعثها حيلة فنية بـ"الساذجة والبريئة"^(٨)، وإلى جدول زمني بحوادث الرواية^(٩)، وخريطه بالأماكن التي حدثت فيها الرواية^(١٠)، التي لا نرى مبرراً فنياً لإقصامها سوى محاولة إيهام القارئ القارئ بالواقع، وإقناعه به.

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

ويكسر القعيد أساليب الرواية التقليدية في الكتابة الروائية؛ إذ يبرم اتفاقاً مع القارئ يدعوه فيه إلى مشاركته خلق الرواية بوصفها مغامرة كتابية تخيلية، ووصفه قطباً من أقطاب الإبداع الفني الذي "لا يتحقق وجوده، ويؤدي وظيفته كنشاط موجه / حواري إلا بتوفير ثلاثة أبعاد أو أقطاب هي: منتج النص / المبدع، والعمل الفني / النص، والقارئ / المتنقي، وترتبط هذه الأقطاب بعضها ببعض بعلاقة ديناميكية تراتبية"^(١٠).

ففي المفتاح بدلاً من المقدمة المثيرة يفاجئ الروائي القارئ بوعيه بأهمية عدم اكتفاء القارئ بتلقي حملات النص، ودور القراءة الفاعلة في إنتاج النص بوصفها "فقدًّا ينتج معرفة بالنص"^(١١)، فيقول موجهاً كلامه إلى القارئ: "بمجرد أن تقع عيناك على أول هذا السطر،

(١) انظر: القعيد، يوسف، يحدث في مصر الآن، الأعمال الروائية، ط١، مج٥، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩٥، ص ٣٥-٣٠.

(٢) انظر: المصدر السابق، ص ٤٦-٣٦.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ٨٤-٨٣.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ١٢٢-١١٢.

(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، تقييمات الرواية في النقد العربي المعاصر، رسالة دكتوراه، جامعة حلب، ١٩٩٣ ص ٢٥٧.

(١١) العيد، يمنى، الرواوي: الموقف 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، ولكنَّي في الصفحات البيضاء المخصصة للمقدمة أو المفتتح بلغة المجددين من قصاصي زماننا، سأبدأ روايتي...^(١)

ويسلم الروائي - خروجاً على المألوف - بعد استثنارة 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، ولكنَّي أضمن شدَّ القارئ إلى روايتي، وجريه وراء الكلمات حتى تقطع أنفاسه يجب أن أعتمد على هذه الأدوات محتفظاً بإحدى المفاجآت المذهلة في ركن ما لما قبل النهاية، لكنَّي لأسباب كثيرة أعلن تنازلي عن كلِّ أسلحة كتاب الرواية القديمة والحديثة على السواء"^(٢).

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

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

وتعدُّ تدخلات المؤلف/ السارد عن طريق الـهوماش في أثناء القص لبنة من لبنات البناء الروائي التي تفتقه حيناً، وتعيد تركيبه وتشكيله تارة أخرى وهي تفضح أسرار القص، وتكشف تصوّرها الكتابة، وتستبق 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 لعب اللغة في القص الروائي، مجلس القرية في تقريره ص ٥، القاهرة، ١٩٨٤، ص ١٤.

(٤) انظر في الرواية: توضيح ما لم يذكره رئيس مجلس القرية في القرية إلى ملف التحقيق في القرية ضم محضر اجتماعه المغلق بأمين عام الاتحاد الاشتراكي العربي في القرية إلى ملف التحقيق في حكاية "الدببış" ص ٣٥-٣٣، وما لم يقله الطبيب في تقريره ص ٣٨-٣٧، وإثبات منكرة الطبيب كاملة وإن كان هذا قد تم على حساب فنية الرواية ص ٦، والإشارة إلى ما لم يفهمه مفارقة ساخرة في حرص رئيس القرية على (٣٠) كرسي؛ لجلوس المستقبليين لحين وصول موكب الرئيس الأمريكي "نيكسون"، ولف جسم طفلة يتيمة بالعلم الأمريكي وهي لا تعي أنَّ الضيف الأمريكي المبتسِم - في الموكب - لهم بكلِّ 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 حكائية صغرى، محكي فرعى داخل المحكي الأصلى، قد توهm القارئ بانزياح ذات المؤلف و"استقلال السارد عن ذاته وإرادته، وانتقاء التطابق المبدئي بين المؤلف والسارد، على أساس أنَّ الأول وهو المسؤول عن الهوامش لا يعرف مقدار ما يعرفه الثاني وهو المسؤول عن المحكي"^(١).

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

وتصبح التساؤلات غير البريئة أو الساذجة قراءة نقدية جديدة للكتابة الروائية، تعرف بانقلاب موازين النقد، وسطوة القارئ في تخيل 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 لعلمات الاستفهام عن بقية الأحداث"^(٣) عند شهداء عادة القراءة التي انقرضت من حياة المتحضرين من وجهة نظر الروائي.

وينخرط القعيد نفسه باسمه الصرير 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 أنَّ "روايا يوسف القعيد زيفت الواقع المختمر بالثورة، ولأنَّ يوسف القعيد برجوازي الترکيب والتفكير، وطفا على سطح الحياة الأدبية في زمن تمكن فيه اليمين من وسائل النشر والتقييم والمنج والمنع، بينما هاجرت الأقلام اليسارية الأصلية؛ لكي تنشر إنتاجها وهو أكثر جودة وأصالة خارج الحدود، لكنَّ هذا آثر القعيد أن يدور حول المشاكل الحقيقة في ريف مصر من بعيد"^(٤).

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

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

(٢) النساج، سيد حامد، في الصهرية قتلوك يا ابن القراء، مجلة الأقلام، ع ٤، بغداد، ١٩٧٨، ص ١٤٤.

(٣) الرواية، مصدر سابق، ص ١٧٢.

(٤) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٣.

(٥) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٤.

(٦) الرواية، المصدر السابق، ص ١٧٤.

تحويل روايته إلى مصنوع لتصدير الأحلام المعلبة، وتقسيط الواقع إلى جزئيات صغيرة، وإعادة صيغه في قوالب جاهزة مخدّرة ؛ لأنَّ المطلوب "أنْ تحول الكلمات إلى محاولة للتحريض، وأنْ يصبح الحرف في شكل استدارة الخنجر، وحدة السكين، وسخونة طلقة البارود"^(١).

ولعلَّ في انشغال الروائي بأسئلة الكتابة نفسها، واستغفاله على أدواتها، ومحاولته انتقاد ذاته بذاته لعبة فنية ذكية، تستدعي قارئًا نشطاً يقطّع يقظة يسائل المروي، ويعيد تأسيسه من جديد، و"تلك هي ألعاب الميتاfiction حيث تتضمن الذات الكاتبة إلى مجموعة من الذوات: ذات القاريء، ذات الناقد، ذات المنافس، ذات المتأمر، فتشتتك الذوات وتتدخل؛ لتلتبيس الرواية، أما القاريء التقليدي فلا ينجح في فك خيوط اللعبة السردية إلا متى تخلص من ذاته التقليدية، وبادل التص الروائي مكرًا بمكر"^(٢).

إنَّ سعي الروائي إلى كتابة رواية جديدة يتقطع فيها صوته الفعلي وصوت السارد الضمني مغامرة تسحق الجوس والناش لا سيما وأنَّ ما يحدث في مصر ما زال "هو هو، يحدث ولم يتحول بعد إلى حدث طوال هذه السنوات التي مضت"^(٣)، وما تم تأكيده تخيلًا هو ذاته الذي يقضي الروائي بواقعيته في كلمته الأخيرة على غلاف الرواية عندما يذهب إلى أنَّ "الأسماء والأشخاص والحوادث ليست من وحي الخيال، وأنَّ أي تشابه بينها وبين الواقع لم تخلقه قوانين الصدفة، بل هو تشابه مقصود"^(٤) في لعبة أخرى جديدة، تحاول التجريب بما نظره من شكوك، وما تثيره من غموض يكتنف النص نفسه، ويدفعه إلى الاستغلال بذاته من جديد باعتباره شخصية روائية حسب مما " يجعل الكتابة تفكيرًا مستمرة في العالم، وليس مجرد تتمة لما تم التفكير فيه، ويحقق إنجازه سلفًا، إنها قبلة في أي لحظة للتحول والتلون، واتخاذ مسارات ربما ما كان يقصدها ذلك المؤلف أو ينتويها"^(٥).

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

تبعد الشكاوى وثيقة سياسية، وهجائية اجتماعية، ومرثية إنسانية نهرية طويلة، تسجل بوعي وجرأة ساخرة ما شهدته مصر خلال سنوات الانفتاح الرأسمالي من تغيرات بنائية في النظم السياسية والاقتصادية، وأنساق القيم الاجتماعية والإنسانية أجهضت الفكر الناصري 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، ط١، دار مجلاوي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٥، بحث "الميتاfiction أو مرآيا السرد النarrative في رواية خشاش لسمحة خريس" ص ٨١، علما بأنَّ هذه الدراسة قد نشرت أولاً في مجلة ديوان العرب الإلكتروني www.diwanalarab.com ٢٠٠٤.

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

(٤) انظر: غلاف الرواية الأخير.

(٥) إمام، طارق، معرفة البible في القفص" 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.

وتصور رؤية المثقفين على اختلاف توجهاتهم الفكرية والأيديولوجية لقضايا الديمقراطية السياسية، والعدالة الاجتماعية، والتبعية الثقافية، وتؤكّد أزمة الكتابة القراءة والنقد في ضوء ما تمارسه أجهزة النظام الرسمية من إجراءات تحدّ من حرية الكاتب في إعمال فكره، وإبداء رأيه.

وتجزّم الرواية بأزمة الكلمة المكتوبة في عصر الإعلام السريع، والأقلام السلطوية؛ فالكتاب نوعان: واحد سقط في القاع فكان لسان السلطة المدافع عنها، المحافظ على بقائها بالتطبيل والتزمير، وأخر ظل متمسكاً بموقفه الملزّم بقضايا واقعه، رافضاً الحرية الهشة، والديمقراطية الراشفة التي لا يملّ النظام التسندق بها.

ولا شك أنَّ الفارق بين النوعين جلي للغاية؛ فال الأول متفق السلطة الحبيب، والثاني معارضها اللدود الذي ثُفرض عليه مختلف أشكال المنع والحصار، والتهبيش والإقصاء، مما يعني "حجب المعرفة التي ينتجها المبدع، ومنعها من الوصول إلى المجتمع الذي تعتبره حكراً لها".^(١)

وتميّط الرواية اللثام عن وجه الحقيقة في مفارقة لاذعة، تبرز التناقض الصارخ بين الشعار 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.

وُظهرت الرواية في تناولها لرحلة المؤلف/السارد مع روایته إلى دور النشر المختلفة زيف الفكر السادس في زمن الانفتاح السادس الذي يربّب باستيراد كل شيء، وأي شيء ما عدا الأفكار؛ لأنها الخطر الحقيقي، إذ تُرفض رواية المؤلف/السارد بسبب موضعها السياسي الذي ينتقد النظام القائم وسياسته، وتزور دور النشر الحكومية الرسمية التي تسحب 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 وأنَّ "الشكاوى" الرواية تطلق من عبارة تقول: "إن مهمّة الدولة في مصر أصبحت حماية نوم الأغنياء من أرق الفقراء، وهذا 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 أبو" الذي قدم من وادي النطرون مع حميره؛

(١) محمود، مصطفى مرتضى على، المثقف والسلطة "دراسة تحليلية لوضع المثقف المصري في الفترة ١٩٩٥-١٩٧٠، ط١، دار قيادة للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨، ص٥٢.

(٢) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، ط١، ج٢، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص٦٧٧.

(٣) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق الفقراء، ط١، ج٣، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩، ص٧١١.

(٤) انظر سرداً مطولاً لوقع القصة في: برستد، جيمس هنري، فجر الضمير، ترجمة سليم حسن، ط١، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٥٦، ص٩٧ - ٢٠١، وسعد الله، محمد علي، تطور المثل العليا في مصر القديمة "دراسات في تاريخ مصر والشرق الأدنى القديم"، ط١، مؤسسة شباب الجامعة، الإسكندرية، ١٩٨٩، ص١٨٨-١٧٦.

للمتاجرة والعودية بالغلال إلى زوجته وأولاده، فاعتبره أحد موظفي كبير الأمناء "رنسي بن مرو" وسلبه ما معه من بضاعة بالحيلة، فأنطقه سوء ما عُولم 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 أبو" وبين رواية الشكاوى التي عكف على كتابتها، وسرد انبئها المؤلف الداخلي / الضمني، فرغم ارتقاض صوت كليهما بالشكوى المرة من غياب العدل وانعدام الأمن، واجتماعهما على فضح مساوى النظام، وحضور إدعاهاته بالحرية والعدالة، إلا أن الزمن قد تغير، و"الغضب قد فاض، والكيل قد طفح"^(١) فقد عاد المصري الفرعوني الفصيح إلى عائلته وقد أنصف، ولبيت شكاواه، أما المؤلف/السارد الذي لا نعرف له اسمًا فقد رد خائباً عندما تشم رائحة الانحناء والتبدل، و"تأكد له أن الواقع يتأمر عليه لكي لا ينتهي من الرواية"^(٢).

وتشير الرواية على امتداد أجزائها الثلاثة إلى الإحساس بالفقير والقهر والظلم الاجتماعي، وفقدان الثقة بالنظام الرأسمالي الذي يكسب السمسارة والتجار، والوكلاء ورجال الأعمال الطفليين الحصانة التي تحميهم من المساءلة والعقاب، على حساب الغارقين في بؤسهم وشقائهم؛ فـ"الأخلق السائدة هي أخلاق الطبقة السائدة أو العصابة التي تقود، هي التي تفصل وتشريع لحماية نفسها، وليس منها إن كان هذا يوافق من في الواقع"^(٣).

وتوجه 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، بالتنست على صور الفساد وأشكال النهب، وتسويغ الفوارق الاجتماعية بربط الفقر والجوع والعرى بالقسمة والنصيب، والقضاء والقدر، حيث يتم ذلك كلّه عن طريق وسائل الإعلام الرسمية: المسموعة والمرئية على حد سواء، خطبة الجمعة تؤكد: "أن هناك حكمة من كون الناس درجات، والحكمة أن الفقير في الدنيا ينتظره الغنى والسعادة في الآخرة، حيث جنات العسل، والحرور والملائكة، وذلك بشرط أن لا ينظر لما بيد الغني في الحياة الدنيا... فهنيئاً لكل فقير معدم؛ لأن النعيم ينتظره في الدار الآخرة، حيث النعيم الأبدي"^(٤).

وتقطر الرواية الثلاثية أسى، وتنزّل شكاوى ومرارة وشعوراً بالقهر في تقاطع حكاياتها الثالث: حكاية رحلة الأسرة التي يقرر ربّها "عباس" بيعها في مزاد على في ميدان التحرير بعد أن ضاق به الحال، وحكاية مزاد رواية المؤلف/السارد 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 المزددين السابقين وقد جسده 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 ميتافص الشكاوى

لا يفت القعيد تأكيد خصوصية تجربته الفنية، وتوقه إلى التجديد والتجاوز، ورفضه القواعد الأدبية القارئة، وبحثه عن أشكال روائية مغيرة على مستوى السرد والتقنية والبناء؛ فـ"التقفيش عن أشكال جديدة، يظهر مواضيع جديدة، ويكشف عن علاقات جديدة"^(١).

وعي الشكاوى ذاتها، فيتحدد داخلها بخارجها شكلاً ومضموناً؛ فالمؤلف الفعلى / القعيد يبحث عن شكل روائي مختلف، يقاطع فيه ما اعتاده كتاب زمانه من أشكال تقليدية وصولاً إلى أفق تجرببي جديد، وكذلك حال المؤلف / السارد الذي يصرّ على كتابة رواية جديدة تحيل على ذاتها باعتبارها مفهوماً تخيليًّا له سنته الخاص وطابعه المميز.

ويتنازع الرواية مؤلفان مختلفان – وعلى اختلافهما – مؤلفان 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، وهما ينفذها في هذه الرواية على يد المؤلف الداخلي الذي "خلقه لكي يخلق بدوره هذه الرواية"^(٣) إيهاماً وتجريباً.

ويبلغوعي القعيد حد إعلانه عن مغامرة لعبته الفنية التي ينتوي بها اختراق أشكال السرد، وانتهاء أنماط ابنيتها، والتي قد يرى فيها بعض كتاب عصره، ونقد 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).

ويتوزع السرد المنقطع 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 زمرين: زمن الرواية الخطي الذي يروي حكاية إنجازها من حيث الكتابة والنشر والتوزيع، والثاني: زمن العائلة الذي ينوس متأرجحاً كذلك بين زمرين: زمن ما قبل البيع، وزمن ما بعده، وبذا تحيل الرواية على أزمة متعددة غير منتظمة تستعصي على الترتيب.

(١) انظر: بوتير، ميشال، بحوث في الرواية الجديدة، تعریب فرید أنطونیوس، ط٢، دار عویدات، 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 المتناهية بين المؤلفين: الأصلي والداخلي، وبين الحكايتين المشتبكين معًا؛ فـ"الرواية الخارجية" التي تمثل إطار الرواية الداخلية تعالج مسألة الكتابة، وتروي لنا حكاية كاتب يعالج كتابة رواية، في حين أنَّ 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 دوالهما 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 كلَّ من تعامل مع الرواية"^(٢).

المغامرة والتجريب الميتاfictionي 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 لعنة ولا سيما عندما تُسبِّق بالسؤال غير الساذج عن جدواه، وأهمية دورها في زمن الإعلام المجنون، وازورار الناس عن القراءة، ومحاولات التجديد، وضرورات الوصول إلى شكل روائي خاص يشترك في خلقه القارئ / الملتقي المشارك.

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

ويعرِّج على كيفية انتباخ فكرة الرواية في ذهنه، وإنْ كان في شك من عنوره على النقطة التي بدأت بها الرواية فعلاً بعد اختلافه مع المؤلف الخارجي، وشجاره معه حول الطريقة التي دخلت بها القبور بسكنها 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 - انفلتاً من إسار التقليد - تقديم ثلاثة بدایات 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 تمرَّ به الرواية في مصر،

(١) دوجلاس، فنوي 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 استهواه المؤلف"^(٢) بحيث تبدو كل طريقة منها عملاً مستقلاً عن غيرها.

وتنتغرق الطريقة الثانية التجريبية التي وعد المؤلف/السارد قراءه بأنها لن تكون "طلاعًا خارجيًا لا علاقة له بالعمل، يتسلط عند أول هزة"^(٣) الحيز الأكبر من المروي، وفيها حشر الرواوي/المؤلف ما يقارب سنت عشرة شخصية روائية تعدّ أبرز وجوه العائلة المتتبعة التي خاضت روائياً رحلة الطرد من القبر، والبيع في المزاد، منها القاري إلى ضرورة أن يستيقن من خدر البلاغة الكاذبة؛ ليشهد ما مرّ من أيام عصبية في بُر مصر.

هذا ولا تلح هذه الوجوه المتتبعة الرواية بأسمائها بقدر ما تلح بسماتها الشخصية والنفسية، وصفاتها وألقابها مما يشيع الإحساس العام بالغموض حول طبيعتها ودلالة وجودها، إذ يعطي تعيب الاسم، أو إخراجه من حيز الدلالة اللغوية المباشرة إذا تم في حالة من الوعي والتخطيطي 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"اسمي الحقيقي سره، وقد علمه أبوه أن السر إن خرج من صدر الإنسان لم يعد سراً... ومعه سبع بطاقات ما بين عائلية وشخصية، وكلها باسماء أشخاص ليس من بينها بطاقة واحدة تحمل اسمه الحقيقي".^(٥)

أما ألقابه: "المليونير" وـ"الغني"، وـ"الشبعان"، وـ"القوي" فـ"كلها صفات عكس حاله؛ فرغم جوعه وعرقه وجده 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 تعبر عن عكس صفاتهم الموصوفة كـ"عاش الملك"، والابن البكر "عباس الأوسط" الذي ينادونه بـ"الباشا، زوجة "الدليل المتحرك" التي لا أثر للجمال فيها وتُلقب بـ"ملكة الجمال"، وـ"الست الكبيرة" "أصيلة" زوجة "عباس" التي تقول: "إنهما من قبائل البدو الرحل، ويقول هو عنها في لحظات العراك الحاسمة إنها من جماعات الغجر الذين لا أصل لهم".^(٧)

ويدرك المؤلف / السارد بعد هذا الاستغراب في الوقوف على أحوال أفراد العائلة/الحكاية – في استطراده الذي يَعد فيه قارئه أنه الأخير - أنه لم يدخل في صلب الرواية بعد، ويعرف بأنه قد توقف عن الاستمرار في كتابة هذه الرواية ثلاثة 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 يعده امتداداً للجزء الأول أنَّ عليه أنْ يتقدم خطوة جديدة في الرواية، بعد أن قدم البدايات المفترحة الثلاث في مفتاح الجزء الأول، فيلجاً إلى لعبة أخرى جديدة تكاد أن تكون رواية أخرى، تقدم قصاً تحثياً مضاعفاً عن طريق ما سماه بـ"أوراق الأستاذ" التي يدفع بها في قلب المروي دفعة دفعه؛ لأننا "سنلتقي في مكان آخر من الرواية بالأوراق الكاملة للأستاذ بنفس نصها"^(٢) وـ"مكانها قادم في الرواية"^(٣).

وبقطع المؤلف/ السارد الطريق على النقاد الذين يشك في وجودهم في زماننا، وقد انقلب موازين الثقافة والأدب، عندما يشير في الفصل الخاص بـ"أوراق الأستاذ" إلى مبررات إغفال الحديث عن "الأستاذ" في الفصل الذي قدم فيه أشخاص روایته من قبل في الجزء الأول، قبل أن يحولها الناقد إلى "عيوب فني كانت له ظلاله 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 أنَّ هذا الشخص غير هام أو ثانوي، أو كائن من الدرجة الثانية، بالعكس، كانت الأهمية الفائقة لهذا الشخص هي سبب تأجيل تقديميه 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 أنَّ المؤلف/ السارد الذي يُسلِّمنا إلى فصل "الأستاذ"، يقلب معنا أوراقه، فيقف عند بعضها، ويقفر عن غيرها وصولاً إلى جواب ما شغله في مكان سابق من الرواية: من الذي أوصل العائلة إلى المقبرة؟ هو نفسه الذي يرى أنَّ "الأستاذ" قد "أخذ أكثر من حقه"^(٧)، وفصله "طال أكثر من اللازم"^(٨) مع أنَّ الأستاذ/ المتر/ الأبوكتاتو/ بالع الراديوا/ لعنة المقابر سمه ما شئت - يضارع في طبيعته الورقية المتخللة طبيعة المؤلف/ السارد نفسه؛ فقد كان بوده أن يكون قاصداً، فانشغل بالأدب والإبداع رغم اشتغاله بالمحاماة، وقد وقفت بنا أوراقه في ثنايا مروي السارد على تركيب أسرته، وصورة الغد القاتمة في نفسها، والتطورات التي

(١) المصدر السابق، ص ١٧٢.

(٢) القعيد، يوسف، *شكلاوى المصرى 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.

ومثلاً يخترق المؤلف / السارد الضمني الحكي، ويحاوره من داخله يخترق "الأستاذ" أحد أبرز شخصوص حكاية العائلة مثاق القراءة بانتقاد المؤلف الداخلي، الذي يتندق أمام قرائه أنه منح شخص حكايته الحرية التامة في القول والفعل؛ فأين هي الحرية وقد حرمه من أسمائهم الطبيعية، ومنهم ألقاباً وصفات مضحكه؟ وأين هي الحرية "ما دام ينظر لها على أنها منحة، وليس حقاً، والفارق 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 "يوزع ذاته على الأشخاص الذين يخلقهم في روايته، ولا يتحدث عن نفسه بصراحة ووضوح إلا عندما يكون الحديث من خلال الآخرين"^(٣).

ويستبق المؤلف / الراوي أسئلة النقد نفسها، ملتفتاً إلى نصه مساءلة ومناقشة وتعليق؛ ليصير قارئ نصه الأول، وناقد في الآن نفسه، مفوتاً على نقاد عصره فرصة النيل منه ونقد روايته، مما يعكس وعيه الجاد بما قد يثار من آراء واجتهادات نقية، تتناول المضمون الروائي من جهة، وأشكال البناء الفني من جهة أخرى، فما يمكن أن يعد الناقد نصاً في الرواية أو عيباً لم يكن غالباً عن وعي المؤلف / السارد، بل كان بإمكانه أن يستدركه ما دام يعيه ويستوعبه، غير أنه اختار عن وعي وقدد تامين شكل شكاويه الفني.

ويتجلى هذا الوعي والاستباق في الفصل الثالث من "المزاد" المععنون بـ"رباب تتكلم والممؤلف يستمع"^(٤)، فالناقدة "رباب حيدر" تقض مخطوط رواية المؤلف / السارد رؤية وتشكيلاً، مثيرة غير سؤال نفدي فيما يتعلق بمسألة الكتابة داخل الكتابة، مارة بالحبكة واللغة والشخصية والأسلوب، تتنبه إلى وجود مؤلفين داخل رواية الرواية: يتذوبان على صنع الرواية، وتحفظ على ما تثيره الرواية بوصفها كوناً خاصاً، وعالماً منكاماً يكشف نفسه بنفسه، وتشك في مفهوم الواقعية والتسجيل في المراوحة / أو المزاوجة بين الجوهرى والعارض فى الحياة، وتقف على عالم الشخصيات والثانيات بين من يسكنون البيوت، ومن يسكنون القبور، وتحير في الزمن الذي تقدمه الرواية وسريانه، وتعيب أسلوب الالف 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 الميتاfictionي المؤلف/ السارد من جديد، فيحيل في مفتاح الفصل الخامس "الحانة قبل الكتاب أحيانا" ^(١) إلى نقطة البداية النهاية 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 ثلاثة ضخمة، ويتووجه 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 يرافق بالفصل خريطة لمدينة القاهرة، لكنه "خشى القول: إن إرفاق الخريطة كان نوعاً من الحذقة، وافتغال التجديد، والخروج على نعومة الرواية، خاصة وأنَّ هذا التجديد غير مسبوق بمحاولة من روائي أمريكي" ^(٤).

ويمضي 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 المازومة، وتحويلها إلى السجن: "الحافة الأخرى لليأس" أم "اشتدي يا أزمة تنفرجي"؟ معترفاً بتتردّه بين العنوانين، وعدم قدرته على حسم الأمر مما 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، والوقف عند هذا الحد، وبين مشاركته الرواية، والتفكير معاً بصوت عال في طريقة تقديم هذا الفصل وشخصه، معذراً له عن كثرة الاستطرادات في الرواية، والتي يُعد بـ "عدم تكرارها في الصفحات الباقيَة 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 القراء

يستعيد الرواية / المؤلف في مطلع الفصل الأول من هذا الجزء عنوانين الأجزاء السابقة؛ ليؤكد مدى التقابل بين الجزئين: الأول والثالث، وقد أصبحت مهمة الدولة حماية نوم الأغنياء من أرق القراء، 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 ٦٦٧-٦٦٦.

(٨) المصدر السابق، ص ٦٦٧.

(٩) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، أرق القراء، مصدر سابق، ص ٧١٢.

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

ويعرى الراوي/ السارد في الفصل الثاني هموم طبع الرواية في مطبعة متولى، ليعد 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 وضعته من تصورات وافتراضات، مؤكداً افتراضية ما يقدمه تخيلاً، وقد ضاعت المسافة بين ما وقع فعلًا، وبين ما قدمه ابتداعاً واحتلالاً، فـ "المؤلفان معاً: الخارجي والداخلي، يقولان للقارئ إيه: إله 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 تخيليًّا موازيًّا لنص الواقع، لا تنتهي إلى اليقين المطلق أبداً؛ فما كلّ 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 البدایات الثلاث التي افتتح بها الجزء الأول من روايته: نهاية جادة أولى تجرّم أفراد الأسرة بوصفهم خونة للوطن والأرض، وثانية تجعل من أفراد الأسرة أبطالاً حقيقيين لفيلم تسجيلي روائي عن حياة سكان القبور في القاهرة، وثالثة ترحل فيها الأسرة من القاهرة؛ بحثاً عن قريتها البعيدة "الضهرية" التي تاهت – عندهم- ملامحها منذ زمن بعيد.

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

(١) المصدر السابق، ص ٧٨٤.

(٢) المصدر السابق، ص ٨٠٤.

(٣) انظر: المصدر السابق، ص ٨٥٦-٨٢٦.

(٤) انظر: المصدر السابق، ص ٨٧٨.

(٥) أرق القراء، المصدر السابق، ص ٨٥٦.

(٦) انظر: المصدر السابق، ص ٨٧٧-٨٥٧.

(٧) المصدر السابق، ص ١٠٢٨.

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

ويقصد 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، ودعاوي السلام الزائف، والحرية المنشطة، والعقل الجماعي الذي يحرك جماهير الهنافات المحتشدة تحت تهديد السلاح، مقرراً البدء في كتابة الرواية من جديد بوصفها مشروعًا 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 انتهى القعيد استراتيجية تقنية مغايرة للمأثور استطاع من خلالها تشيد عالم قصيّ مركب يتوسل عدّة كيفيات بنائية تخيلية، تبرز مدى وعيه بالمرivoi، ودوره في خلقه وتركيبه بوصفه موضوعاً للقص رغم امتداده، فيتبادل الدور مع مؤلفه وقارئه ونافقه المتخيّل، فهو المؤلف الأصلي الذي ابتدع - أصلاً - حكاية المؤلف الضمني الداخلي، ومخطوط الرواية المعروفة بـ "شكاوى المصري الفصيح" في لعبة فنية ذكية تحفظ له دوره، وسلطته العليا التي يعلو بها على من ابتدعهم رواية، وشخصتهم قصة، ومنحهم حرية مرتهنة ببارادته وخياله حسب، يؤكّد هذا ما جاء على لسان "الأستاذ" في أوراقه المتخيّلة في تبرير الحرية المنحة، التي لا بدّ من استخدامها في إطار ما يرسمه المؤلف /السارد له؛ لأنّ "حرفيته كمؤلف مُتحّت له من جهة أعلى منه، وهكذا إنه يفعل معى ما يتم معه"^(٣).

وما افترض البدايات الثلاث، والنهايات الثلاث، والطلب إلى القارئ /المتخيّل تصور افتراضات أخرى للبداية والنهاية، ووضع الحلول الملائمة للخروج من عنق أزمة الكتابة، القراءة، والنقد والنشر، والتوزيع إلا تأكيد آخر لـ "اللابقين" الذي تعرّفه الرواية التي لا تحدّها حدود وفق رؤية مبدعها تارة، ورؤبة قارئها تارة أخرى؛ فاللتقي تأويل جديد، وصياغة فنية أخرى تثبت الفاصل الكبير بين تسجيل الواقع، أو نقله نقلًا فوتografياً، وبين مشاكله بطرائق فنية قد تقارب، لكنّها حتماً لا تضارعه، وإن حاولت التقاط مرئياته بغية صوغها فنًا جديداً له سماته الخاص وطابعه المميز.

(١) انظر: المصدر السابق، ص ٩٤٤-٩٥٦.

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

(٣) القعيد، يوسف، شكاوى المصري الفصيح، المزاد، مصدر سابق، ص ٤٢.

الخلاصة

نخلص بالقول بعد جوّس عالم روایات القعيد: "الحرب في بر مصر" و " يحدث في مصر الان" و "شكاوى المصري الفصيح" بأجزائها الثلاثة: "نوم الأغبياء" و "المزاد" و "أرق القراء"؛ للوقوف على صور الميتاقص المترابطي إلى تلخيص أبرز تمثيلات الميتاقص 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 المهووسه بولع الإبداع والتجريب، وهي تخوض غمار التحديث.
٣. استدعاء المسرود له/ القارئ؛ للمشاركة في فعل الكتابة والتخييل عن طريق القراءة الفاعلة النشطة، واقناعه بنص يكتب نفسه بنفسه، ويتطلع إلى انكتابه في كل قراءة من جديد.
٤. انشطار ذات الكاتب إلى مجموعة من الذوات المتداخلة والممتازة حول النص والقص شكلاً ومضموناً.
٥. قطع الطريق على النقاد، باستباق آرائهم واجتهداتهم النقدية في مساعدة النص، وانتقاده، وإنما يمكّن تسميته بـ"النقد الذاتي".
٦. حسم العلاقة الجديدة بين الروائي والواقع بتأكيد الفارق بين تسجيل الواقع ورصده، وبين محاولة إنتاجه، وتشبيهه عالماً قصصياً من جديد.
٧. تنوع الحبات السردية، والفضاءات النصية، والشخصيات الروائية؛ لكسر الإيمان بالواقع.
٨. تشططى المحكيات بتحويل العتبات النصية كالعنوانين إلى خطابات موازية، وجعل المهامش والتعليقات والتقارير بنى نصية فرعية تشكل النص، وتنهى في المشاركة فيه.
٩. تناوب الرواية على قص المروي، وتعدد أصواتهم السردية في تقديم وجهات نظر خاصة، تعني دورها في دفع النص إلى الذروة فيما يعرف بالقص البوليغوني.
١٠. تعطيل السرد أو تقطيعه باقتحامات المؤلف المتواالية في أثناء السرد بالشرح والتوضيح، والتعليق والإحالات.
١١. رفض الواقعية التقليدية بأشكالها المختلفة: تسجيلية كانت أو اشتراكية، والاقرابة من مفهوم الواقعية الجديدة المقترن بمفهوم التجريب.

وبعد،

فقد استطاع الروائي "يوسف القعيد" – بذلك – تأسيس عالمه الروائي متولاً بوعي تقنيات القص التجريبى الميتاقصي، التي تدشن مشروعًا تحديدياً، يستحق الجوس والقراءة بعد القراءة؛ مما 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 يفضي مغاليق النص، ويفتح غير طريق للكتابة والقراءة والنقد.

المصادر والمراجع العربية والأجنبية

- إبراهيم، نبيلة. (١٩٨٤). "مستويات لعب اللغة في القصّ الروائي". مجلة إبداع. ع٥. الهيئة العامة للكتاب. القاهرة.
- أحمد، سمير نعيم. (١٩٨٢). "أنساق القيم الاجتماعية ملامحها وظروف تشكيلها وتغيرها في مصر". محلية العلوم الاجتماعية. ع٢. مجلس النشر العلمي. الكويت.
- أحمد، سمير نعيم. (١٩٨٢). "أثر التغيرات البنائية في المجتمع المصري خلال حقبة السبعينيات على أنساق القيم الاجتماعية ومستقبل التنمية". مجلة العلوم الاجتماعية. ع١. مجلس النشر العلمي. الكويت.
- إمام، طارق. (٢٠٠٢). "مرافعة البليبل في الفقص (انفتاح النص)". مؤتمر البحيرة الأدبي الرابع. منشور في كتاب "العيدي روائياً" رؤى حول أدب يوسف العيدي". 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 تفكك الرواية في الروائي ". مجلة الأقلام. ع٧. بغداد.
- بوتور، ميشال. (١٩٨٢). بحوث في الرواية الجديدة. ترجمة فريد أنطونيوس. ط٢. دار عويدات. بيروت.
- التازي، محمد عز الدين. (١٩٨٨). "مفهوم الروائية داخل النص الروائي العربي". مجلة الوحدة. ع٤٩. 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. (١٩٩٩). "بنية الرواية العربية الفلسطينية بعد النكبة "دراسة في مكونات الإنشاء الروائي". رسالة دكتوراه. جامعة دمشق.

- خريص، أحمد. (٢٠٠١). العوالم الميتاقصية في الرواية العربية. ط١. دار الفارابي.
بيروت. دار أزمنة للنشر. عمان.
- دوجل拉斯، فدوى مالطي. (١٩٨٤). "يوسف القعيد والرواية الجديدة". مجلة فصول. ع٣.
مج٤. ج١. "الحداثة في اللغة والأدب". الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- الرياحي، كمال. (٢٠٠٥). حركة السرد الروائي ومناخاته في استراليات التشكيل. ط١.
دار مجداوي للنشر والتوزيع. عمان. بحث "الميتاخص أو مرايا السرد الناريسي في
رواية خشخاش لسمحة خريص". علمًا بأنَّ هذه الدراسة قد نشرت أولًا: 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.
- شحاته، حازم. (١٩٨٨). "جماليات النص الروائي دراسة في أعمال يوسف القعيد". مجلة
القاهرة. ع٨٤.
- العبيد، يمنى. (١٩٨٦). الراوي: الموضع والشكل "بحث في السرد الروائي". ط١. مؤسسة
الأبحاث العربية. بيروت.
- فضل، صلاح. (٢٠٠٨). الرواية العربية وممكانات السرد: بحث التجريب في الإبداع
الروائي. ط١. ج١. أعمال الندوة الرئيسية لمهرجان القررين الثقافي الحادي عشر
ديسمبر ٢٠٠٤. منشورات سلسلة عالم المعرفة. الكويت.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. نوم الأغنياء. ج١. دار الشروق.
القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. المزاد. ط١. ج٢. دار الشروق.
القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٨٩). شكاوى المصري الفصيح. أرق القراء. ط١. ج٣. دار الشروق.
القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٩٥). الحرب في بر مصر. الأعمال الروائية. ط١. مج٥. الهيئة
المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- القعيد، يوسف. (١٩٩٥). يحدث في مصر الآن. الأعمال الروائية. ط١. مج٥. الهيئة
المصرية العامة للكتاب. القاهرة.
- كيربيتشنكو، فاليريا. (١٩٩٣). "الرواية المصرية بعد السبعينات". مجلة فصول. ع١. ج٢.
مج١٢. 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). المثقف والسلطة "دراسة تحليلية لوضع المثقف
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 القراء". مجلة الأقلام. ع ٤. بغداد.
- نعيسة، جهاد. (٢٠٠١). في مشكلات السرد الروائي "قراءة خلافية". ط ١. منشورات اتحاد الكتاب العرب. دمشق.
- نور، أحمد. (١٩٩٣). الانفتاح وتغيير 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 بـ كامل. (١٩٩٦). أعلام الأدب العربي المعاصر. ط ١. ج ٢. الشركة المتحدة للتوزيع. بيروت.
- يوسف، شوقي بدر. (١٩٩٤). ببلوجرافيا الرواية في إقليم غرب ووسط الدلتا. ط ١. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة.
- يونس، مهند. (٢٠٠٧). التقاليد الروائية والرؤى الخاصة "قراءة في نماذج من الرواية العربية". ط ١. منشورات دار البيرونـي. 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). Narcissistic 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.