Şarkiyat Mecmuası
Journal of Oriental Studies

İSTANBUL UNIVERSITY PRESS

Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies 44, (2024): 179-199
DOI: 10.26650/jos.1419380

Araştırma Makalesi / *Research Article*

تداخل الشفاهي والكتابي في الرواية التاريخية "رواية من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ لمحمد مستجاب نموذجًا

Tarihsel Romanda Yazılı ve Sözlü Dilin Etkileşimi: Muhammed Müstecâb'ın "Numan Abdü'l-Hâfız'ın Gizli Tarihi" Adlı Romanı Örneği

Interference between the Oral and the Written in the Historical Novel "*The Secret History of Numan Abd al-Hafiz*"

Mamdouh FARRAG[1]

[1]Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati, Rize Türkiye

ORCID: M.F. 0000-0002-7521-0171

Sorumlu yazar/Corresponding author:
Mamdouh Farrag(Dr. Öğr. Üyesi),
Recep Tayyip Erdoğan Üniversitesi, İlahiyat Fakültesi, Arap Dili ve Belagati, Rize Türkiye
E-posta: mamdouh.farrag@erdogan.edu.tr

Başvuru/Submitted: 13.01.2024
Revizyon Talebi/Revision Requested: 30.01.2024
Son Revizyon/Last Revision Received: 12.02.2024
Kabul/Accepted: 25.02.2024

Atıf/Citation: Farrag, Mamdouh. "Interference between the Oral and the Written in the Historical Novel "The Secret History of Numan Abd al-Hafiz"." *Şarkiyat Mecmuası - Journal of Oriental Studies 44* (2024), 179-199. https://doi.org/10.26650/jos.1419380

الملخص

العلاقة بين الرواية والتاريخ علاقة وثيقة للغاية، فكلاهما يرتكز على مشتركات ثابتة مثل عنصر الذاكرة، والاتكاء على السرد كعنصر أساسي في حكي الأحداث والروي عن الشخصيّات. وإذا كان التاريخ حكاية الماضي فإن الرواية حكاية الحاضر كما يقولون، وقد مال كثير من الكتاب إلى الرواية التاريخية (شكلاً وموضوعًا) بأن استعاروا من التاريخ أحداثه وشخصياته، وجعلوها موضوعات لرواياتهم، وذلك لأسباب عديدة منها؛ التثقيف والتعليم، وإبراز الأمجاد العربية والإسلامية، والدعوة إلى الاقتداء بالرموز... إلخ. ومع الأخذ بأهمية هذه الأهداف، إلا أن حضور التاريخ في المدونة الروائية في الفترة الأخيرة لم يكن مجرد استعادة للماضي وفقط، بل جاء كقناع للواقع وحوادث الحاضر.

استطاع محمد مستجاب أن يزاوج في كتاباته الروائية بين التاريخ والتخييل، ونظرًا لهذا التداخل بين الرواية والتاريخ تسعى هذه الدراسة لاكتشاف التداخلات بين النوعين تطبيقًا على نص أدبي بعنوان «***من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ***» لمحمد مستجاب، وإبراز تقنيات الكاتب التي مارسها على النص بالمزج بين الشفاهي والكتابي، والاعتماد على تقنيات المؤرخ في نص أدبي متخيّل، دون أن يفقد النص أدبيته وطابعه التخييلي، وهو ما أعطى له فرادة خاصة مقارنة بمجايليه، إضافة إلى اعتماده على لغة تتواشج مع لغة الحكي الشعبي / الشفاهي، وما تتسم به من خصائص لغوية وتركيبة نحوية، مقارنة باللغة العلمية وضوابطها، ومدى قدرة الروائي على توظيف هذا التعدّد اللغوي في سرده، بما يعكس أيديولوجية قائليها ومدى قدرتهم على نقل المحكي.

الكلمات المفتاحية: الرواية، الوثيقة التاريخية، محمد مستجاب، الروائي، المؤرخ، السرد، الراوي.

ÖZ

Roman ve tarih arasındaki ilişki çok yakındır. Her ikisi de hafıza unsuru gibi sabit ortak noktalara dayanıyor. Olayları ve karakterleri anlatırken temel bir unsur olarak anlatıma dayanıyor. Birçok yazar, tarihî romanın (hem biçimsel hem konu olarak) içine, geçmişin olaylarını ve karakterlerini katarak, bunları kendi romanlarına konu yapmışlardır. Alî Ahmed Bâkesîr, Corcî Zeydan, Alî el-Cârim ve diğer birçok yazar, diğer roman türlerine nazaran tarihî romana yönelmişlerdir. Bu tercihlerini; eğitim ve aydınlatma, Arap ve İslam medeniyetinin büyüklüğünü vurgulama, tarihî sembolleri örnek alma çağrısı gibi birçok sebepten dolayı yapmışlardır. Bu hedeflerin önemini vurgularken, son dönemde romanda tarihin varlığı sadece geçmişi hatırlamak değil, aynı zamanda gerçeği ve günümüz

This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License

olaylarını maske olarak kullanmak olarak ortaya çıktı. Bu durum, Cemal el-Gitani'nin eserlerinde (Zeyni Bereket) ve Muhammed Cibril'in (min evrâkı Ebû et-Tayyib el-Mütenebbî) eserlerinde görüldü. Muhammed Müstecâb, yazılarında tarih ile hayal gücü arasında denge kurmaya çalıştı. Roman ve tarih arasındaki bu etkileşim üzerine, bu çalışma, Muhammed Müstecâb'ın "Numan Abdülhâfız'in Gizli Tarihi" adlı edebi bir metni üzerinden uygulanan etkileşimleri keşfetmeye çalışmakta ve yazarın eserde, sözlü ve yazılı anlatımı birleştirme, hayal gücü ve tarih tekniklerini nasıl kullandığını vurgulamaktadır. Ayrıca, yazar, halk dilinin özelliklerine ve dilbilgisine dayanan bir dil kullanımını tercih etmiş ve bunu bilimsel dil ve kurallarla karşılaştırmıştır.

Anahtar Kelimeler: Roman, Tarihî Belge, Muhammed Müstecâb, Tarihçi, Anlatım

ABSTRACT

Novels and history have an intertwined relationship, as both rely on shared elements such as memory and narration to convey events and characters. Many writers such as Ali Ahmed Bakathir, Jurji Zaydan, and Aly Al-Garem have preferred the historical novel as a medium for exploring historical events and characters, focusing on both the form and content in their works. This relates to many reasons such as culture, education, having the glory of Arabia and Islam emerge, and the call to imitate role models. In spite of the importance of these objectives, the representation of history in the narrative blog in recent history has not merely been to retain the past but has also been used to mask the reality and incidents of the present, as has been represented in Gamal al-Ghitani's novel *Al-Zini Barakat* and Mohamed Jibril's *From the Papers of Abu Al-Tayyib Al-Mutannabi*. This study analyzes Mohamed Mustagab, who blended imagination and history in his narrative writing, and his work *The Secret History of Numan Abd al-Hafiz*. The study aims to identify the interferences between the novel and history by focusing on the techniques the author employed to blend oral and written traditions while maintaining the literary and imaginary aspects of the text. Additionally, the study explores the author's use of a language resembling folk narration characterized by distinct linguistic and grammatical features in comparison to formal scientific writing.

Keywords: novel , historical document, Mohamed Mustagab, historians, narrations

EXTENDED ABSTRACT

Novels are considered one of the temporal arts that intersect with various genres, and the possibility of this intersection is a result of novels' flexible and open nature that closely connects them with venerable literary genres such as epics, short stories, letters, speeches, and essays, as well as with non-literary forms such as cinema, television, visual arts, journalistic arts, various auditory and visual arts, and branching texts.

This flexible (and open) nature was also reflected in its form, which was not stable until the novel was described as "formless", or "infinite form", thus strengthening its connection to all literary and non-literary genres. Therefore, the elements of the novel (e.g., narrative, time, narrator) have generally remained present in various prose genres, coloring novels' structure with flexibility and openness. Meanwhile, this open structure has also allowed writers to venture and experiment with new and diverse forms in an attempt to define a specific type that would limit the novel within certain boundaries. However, the winds of experimentation and renewal also guided the wave of changes to novels' structure. Thus, the novel has not settled into a specific form but can be adapted and blended with all the intertwined forms around it. In contrast to the wave of experimentation and renewal, some have sought refuge in heritage, aiming to draw inspiration from it in all its forms, whether religious, historical, or folk.

Mohamed Mustagab belongs to what is known as the generation of the 1960s in Egypt.

This generation took upon itself the task of modernizing literature in an attempt to explore the achievements of the Western "other". This led to a revolutionary movement to modernize all arts, not only in terms of form but also in terms of content. Their desire for modernization included introducing new techniques into the texts they produced. The theorization of these updates distinguished the entire generation's experience, giving it legitimacy and continuity and making the impact of the experiment and its effectiveness still present in current times.

Among the experimentation, the introduction of Western novel techniques, and inspiration being drawn from heritage, novelists were divided into two camps, and Mohammed Mustagab managed to reconcile the two sides. He wrote a novel with modern elements while still being able to incorporate the traditional form into his text. Within the context of a new vision that benefited from the intertwining structure allowed by the novel's form, however, he turned to heritage and drew inspiration from the traditional forms seen in historical blogs, annuals, and popular forms of expression. He presented a distinctive text, allowing his novel to carry a unique characteristic due to its flexibility and openness to all forms and arts. For the historian seeking history, he unveiled historical writing techniques, including the nature of the historian embodied by the narrator. Similarly, those searching for modern techniques in the novel could find various means to identify these techniques through narrative tricks and literary devices that brought the text closer to written texts as presented by Roland Barthes.

The presence of history in novels dates back to the close relationship between the two genres (i.e., novels and history). Novels have been linked to history since their inception, and the relationship between novels and history can be said to be both ancient and problematic. This problematic relationship can be attributed to the challenges of the contemporary reality that had emerged from the colonial expansions that covered most of the Arab world and extended over a significant period of time. Additionally, a state of fractures had occurred, generated by the military failures in the disasters of 1948 and 1967 and causing internal ruptures. These attempts to understand were accompanied by efforts related to the nature of searching for the missing or absent identity due to the malicious hands of colonization, an attempt to sever ties with heritage. Many writers sought to interact with cultural heritage through various techniques and forms as a type of continuity and resistance against the imperial policies that had sought to impose a specific culture, or even the waves of incoming missions carrying Western culture, and as a rejection of a return to heritage and promotion of embracing the West.

Nevertheless, novels have been a fertile field for communication and interaction with cultural heritage in general and history in particular. Novels have established a dialogical relationship with these according to Bakhtin, intertextuality according to Julia Kristeva, or textual interaction or metanarrative according to Gerard Genette. Recalling historical events or drawing inspiration from influential historical figures is not just for studying the presence of history in a novel. It is a broader investigation into the specificity of heritage and its forms of invocation involving both poetic and prosaic creativity. Given novels' flexibility and

imagination, they attempt to capture the essential and dialectical aspects of the human relationship with history and actively contribute to presenting their images within the framework of their artistic perspective. This occurs to the extent that a novel, according to Bakhtin, becomes "an imaginative history within objective history".

The presence of history in novels is natural, given their shared main elements of humanity, time, and place. Both rely on constants such as the element of memory and the use of narration as a fundamental element in recounting events and storytelling about characters. Many writers have turned to historical novels, borrowing events and characters from history and making them the subjects of their narratives. Writers like Taha Hussein, Jurji Zaydan, and Aly Al-Garem have leaned toward historical novels for various reasons, including for education, highlighting Arab and Islamic glories, and calling for the emulation of role models. Despite the importance of these objectives, the presence of history in recent novels is not just a retrieval of the past; it also serves as a mask for reality and for the events of the present. This is evident in Gamal al-Ghitani's novel *Al-Zini Barakat* and Mohamed Jibril's *From the Papers of Abu Al-Tayyib Al-Mutannabi*.

Moreover, both history and novels belong to a single field of knowledge: the narrative field. Some argue history to be one of the sciences that have been closely associated with novels since their inception and to have had a profound impact on rise of novel. Fundamentally, novels are built on historical chronological structures that unfold within a historical space stretching from the past to the present or future. They illuminate this space with events brought to life by human and artistic characters that make a novel vivid and complete. History is also considered one of the three concepts generally associated with the discussion of modern Arabic novels and narrative forms in Arabic storytelling heritage.

Mohamed Mustagab managed to blend history and imagination in his literary works. Given this intertwining of novels with history, this study aims to explore the intersections between the two genres, focusing on his literary text titled *From the Secret History of Numan Abd al-Hafiz*. The study highlights the author's techniques in blending oral and written traditions while leveraging historical methods in an imaginary literary text, all without losing the literary and imaginative essence of the narrative. The narrative utilizes historical dates and significant events in the protagonist's life, crafting him into a model embodying the characteristics of heroes in epics and folk tales. Simultaneously, the protagonist is presented as a construct, using Roland Barthes' expression, with the absence of an original reference, relying on the craftsmanship Mustagab adopts while shaping the character. The narrative is supported by drawing from historical and oral traditions and by incorporating linguistic and syntactic features of colloquial speech rather than by using scientific language and its conventions. The study also evaluates the novelist's capacity to employ linguistic multiplicity in the narrative, reflecting the ideologies of the narrators and their ability to convey the narrative.

تميهد

صدرت رواية الكاتب الرّاحل محمد مستجاب (1938 - 2005) «*من التاريخ السّري لنعمان عبد الحافظ*»[1] عام 1982، لكن قبل صدورها في كتاب نُشرت مسلسلة في مجلة الكاتب (من 1976 إلى 1977)، ثم أعادت مكتبة الأسرة نشرها ضمن سلاسل «مكتبة الأسرة» التي تصدرها الهيئة المصرية العامة للكتاب عام 2011.

والحقيقة أن رواية «**من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ**» لمحمد مستجاب، استثمرت أشكالًا متعددة من فنون الكتابة الرسمية وغير الرسمية؛ كالتاريخ والأدب الشعبي (الفلكلور) والحكاية الأسطورية، والرواية الفنية، وهو ما جعل بنيتها التي تداخلت فيها أشكال عديدة تجمع بين حقول متعددة؛ مختبرًا لدراسات نقدية لا حصر لها، تنوّعت بين مناهج تاريخيّة ونصيّة حديثة، وكان من أبرز مَن تناولوا الرواية نقديًّا محمد بدوي في دراسته «**الرواية الحديثة في مصر**»، وهو يبحث عن كيفية استثمار إنجازات الآخر (الغربي) ولكن بشكل مغاير، أي دون التخلّي عن مواضعات القص التقليدي، ووجد في الرواية أنها ليست محاكمة «لأشكال القص التقليدي، في إطار استطيقيا الرواية، بل تتجاوز ذلك إلى محاكة نمط آخر من الكتابة، هو الكتابة التاريخية الحديثة عن الأبطال ... وتمتد المحاكمة لتشمل السخرية - ضمنًا - الحديث الفولكلوري عن الأبطال الملحميين»[2].

وعبر تناول مغاير سعت الدكتورة فدوى مالطى دوجلاس في دراستها «**من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ، وتدمير طقوس الحياة واللغة**»، إلى استجلاء العلاقة بين المكوّن التاريخي والأدبي في النص الأدبي تارة، وتارة أخرى استجلاء عناصر البحث العلمي كما استثمرتها رواية محمد مستجاب، وقد تقاطعت هذه الدراسة مع ما جاء من أفكار طرحتها مالطي دوجلاس، وتحديدًا الراوي المؤرخ، وإن تجاوزت هذا إلى محاولة ربط الصيغ الشفاهية بالكتابية على مستوى النص الكتابي، وما استلزمته من إستراتيجيات المغايرة التي يعمدها المؤلف، ليبُعِد نصه عن طبيعة المؤرخ، باتكائه على عناصر من الأدب الشعبي، ومتطلبات الأداء القولي التي يميل إليها الراوي الشعبي في المرويات والحكايات الشعبية.

ومن الدراسات التي وقفت على الرواية دراسة رفاعي يوسف المعنونة بـ«**تشكيل صورة اللابطل في الرواية المصرية رواية «من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ نموذجًا»**»[3]، والدراسة من عنوانها تستجلي تشكيل صورة اللابطل عبر نموذج شخصية نعمان عبد الحافظ، وتقاطعت هذه الدراسة مع بعض خطوط هذه الدراسة خاصة في ملامح الراوي المؤرخ، وهو الحاضر عند فدوى مالطي دوجلاس بسخاء. والدراسة في مجملها ومن عنوانها تنحو إلى دراسة الشخصية الروائية وتحديدًا نموذج (اللابطل)، وانعكاسات هذه الشخصية على عناصر الرواية، كالمكان واللغة والحوار، في محاولة لبلوْرة رؤية عن نموذج اللابطل في الرواية، وهو ما حدا الدكتور بدوي (في دراسته السابقة الذكر) لأن يصف محاولة مستجاب بأنها إستراتيجية كتابية مغايرة عن «شخص وضيع بأسلوب نبيل من خلال معارضة بعض النصوص ومحاكاتها محاكاة ساخرة»[4].

ولئن تقاطعت الدراسة مع الدراسات السابقة (بشكل مباشر أو غير مباشر) وهي تبحث عن البنيات الشكلية المميّزة لرواية مستجاب، واستجلاء العناصر الشفاهية والتاريخيّة التي انتهجها المؤلف، فإنها في الوقت ذاته توسدت نظرة جديدة للعمل سعى من خلالها (الباحث) إلى إبراز أوجه التداخل بين الشفاهي والكتابي في الرواية التاريخية على وجه التحديد، من حيث الاستفادة من خصائص الراوي الشعبي في المرويات والحكايات الشعبية، وكذلك طبيعة حضور الجمهور / المتلقي الذي يتلقى الحكاية، ومراعاة وجوده من قبل الراوي، ومن ثم إظهار ملامح هذا الحضور، وتأثيره على الإستراتيجية الكتابية نفسها، وما تستدعيه من آليات، على نحو استعارة الراوي الشعبي، وبالمثل عبر استخدام لغة أشبه باللغة القولية، وهي أشبه باللغة المنطوقة في كثير منها. وفي سبيل تحقيق هذه الأهداف التزمت الدراسة في مقاربتها التحليلية (والنقدية) بما أقرته نظرية الرواية من مقولات متعلّقة بطبيعة النوع، إلى جانب استفادتها من المنهج البنيوي عند رولان بارت خاص ما هو متعلّق بالراوي (وطبيعته) والسرد (وأنماطه)، وعلاقة الراوي بالمروي له. كما لا تغفل الدراسة الاستفادة من مناهج التحليل في استقرائها للعلاقة بين الرواية والتاريخ من جانب، والرواية والموروث الشفاهي من جانب آخر.

---

1 محمد مستجاب، *من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ* (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2011).

2 محمد بدوي، *الرواية الحديثة في مصر، دراسة في التشكيل والأيديولوجيا (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 1، 1996) ص* 270.

3 رفاعي يوسف عبد الحافظ. تشكيل صورة اللابطل في الرواية المصرية رواية من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ نموذجًا. *مجلة* كلية الآداب بقنا، العدد 35، سنة 2011، صفحات من: 56: 93.

4 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، 272.

1. بنية الرواية

تتميّز الرواية على مستوى الشكل بأنها قصيرة، فلا تتجاوز صفحاتها المائة من القطع المتوسط، وتحديدًا 95 صفحة. وهو ما يُكسبها صفة المراوحة بين القصة الطويلة والرواية، كما تقدّم الرواية صورة مغايرة للريف الرومانسي الذي رأيناه في «***زينب***»(1913/ 1914) محمد حسين هيكل، أو الريف المتصارع مع السُّلطة كما في «***الأرض***» (1954) لعبد الرحمن الشرقاوي، بل يختلف عن صورته التي قدّمها مجايله عبد الحكيم قاسم في «***أيام الإنسان السبعة***» (1969)، وإن كانت تقترب بدرجة أو أكثر من عالم الصعيد، ذلك العالم المغلق والمناخ المزري المقبض بتصلب بنية وعيه التي تلوذ بثقافة تحتية، كما قدمه يحيى الطاهر عبد الله في «***الطوق والأسورة***» (1975)، فعالم الروايتيْن هو الهامش؛ حيث ثمّة امرأة يوكل إليها مسؤولية الأسرة في الروايتين، على اختلاف تَعامُل المرأتين في مهمتهما.

وإن كان التعامل جاء محكومًا بأنساق البنى التحتية التي أفرزها المكان، ومن ثم تبتغي المرأتان كافة الوسائل لتأكيد إيمانهما بهذه الأنساق، فتقود حزينة في رواية «***الطوق والأسورة***» ابنتها فهيمة إلى «المعبد الفرعوني» في درب من التحايل تشوبه الخطيئة المقنّعة من أجل الحصول على حمل لفهيمة، لكي تمنع شر الطلاق الذي لاح، فسارت متحدية القدر إلى»رب النسل»، وهناك تُفضّ بكارة فهيمة في مناخ خرافي يهيمن عليه التماثيل والظلمة والصمت والرجل المكشوف العورة.[5] ومع كل هذا الاحتيال على القدر، عجزت عن منع الطلاق، وبالمثل انقادت أم نعمان «ملهوفة الخاطر، مكسورة الظهر» في درب من الغيبيات «حيث الشيخ عبد الودود سر القرية وحافظها وملجم شياطينها، ومخفف آلامها»،[6] وقد سارت إليه عبر طرق مُهلكة حيث «تخترق الأحراش والمستنقعات»؛ لكي تخلّص ابنها من حالة الصمت المطبق الذي رُزي بها

2. إشكالية التجنيس

تثير الرواية على قصرها أسئلة عديدة، تتصل أوّل ما تتصل بما يمكن وصفه بـ«حيرة الشكل وتردّده» كما هو عند ألدر ولسون في كتابه «***نظرية الكيمياء***»[7]، أي أن النص يتردد بين نوعين مختلفين من الكتابة، هما التاريخ والرواية. هذه الحيرة مرتبطة أساسًا بإشكالية التجنيس، فتجنيس النّص هو أوّل إشكال يواجه القارئ، ومن ثم يتبادر السؤال: هل هي رواية أم تاريخ؟ خاصة إذا وضعنا في الاعتبار كما يقول سعيد يقطين في تفرقته بين الرواية والتاريخ: «إن ما يُحدّد نوعية الرواية ليس مادتها، ولكن خطابها أيّا كانت المادة المشتغل بها». وإن كان ثمة دراسات تلغي الحدود الفاصلة بين التخييل (Fiction) والتاريخ كما فعل هايدن وايت، الذي يرى أن الأحداث التاريخية والتخييلية تُنقل من خلال إستراتيجيات تمثيلية متشابهة، وبالتالي لا فرق على المستوى الشكلي، بين هذين النوعين من الخطاب».[8]

حضور التاريخ طاغٍ وباذخٍ، بدايةً من عنوان النص، وتضمينه بمفردة التاريخ السّري، علاوة على تركيب العنوان كله «***من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ***»، فالعنوان يوحي بأننا أمام شخصية مهمّة، وسوف يضطلع السرد بالكشف عن أسرارها، وإزالة المُبهم عنها. فهذه الصيغة التركيبية للعنوان، تتوازى مع كتب الحوليات، وكتب التاريخ. فالمؤلف يضعنا مع التاريخ منذ العتبة النصيّة «من التاريخ» وإن كان سريًّا لبطله «**نعمان عبد الحافظ**»، الذي يصنع له الرّاوي تاريخًا أسطوريًّا يتوازى مع الأبطال الشعبيين، كما هو راسخ في العقلية العربية، وفقًا لتصوراتها عن الأبطال الفولكلوريين كأبي زيد الهلالي وعنترة بن شداد إلخ هذه القائمة من الأبطال الشعبيين.

لكن المفارقة السّاخرة التي يلعب عليها النص منذ عتبة عنوانه، قائمة على المعارضة والسخرية، فالرواية منذ عنوانها الأساسي تضع المتلقي مع شخصية تحمل اسمَ علم، إلا أن حضورها الفعلي لا يتأتى عبر وعي الراوي، أو الشخصيات المحيطة به كالأم، وإنما بتقديمه في الحكاية، على صورة بطل وضيع، بصورة أشبه بالشخصية الهزلية، وإن كان حمّله

---

5 يحيى الطاهر عبد الله، *الأعمال الكاملة* (القاهرة: دار المستقبل العربي, 1994)، 364 وما بعدها (بتصرف).

6 مستجاب، *من التاريخ السري*، 22.

7 راجع ديفيد شيلدس،»جوع الواقع»، ترجمة أحمد الشافعي، عالم الكتاب الإصدار الثالث/فبراير (2015)، 78. والكاتب بعد واحدًا ممن يُطلق عليهم عرافو موت الرواية حتى بات «ينفر من الرواية بأعرافها، ومن الحبكة باصطناعها»، ويرى أن ثمة نزعة جديدة تتشكل، وإن كانت غير مستقرة، يراها في قصيدة النثر مثلما يراها في الأفلام شبه الوثائقية شبه الروائية، وفي الجرافيتي وفي الموسيقى التجريبية غير المخلصة لمزاج موسيقي بعينه. ويرى المستقبل الوحيد المتاح للأدب متمثلا في ما يسميه بالمقالة الغنائية.

8 سعيد يقطين، *قضايا الرواية الجديدة: الوجود والحدود* (بيروت: الدار العربية للعلوم، ناشرون، ومنشورات الاختلاف،2012)، 196.

أبعادًا أسطوريّة، يتوسّل فيها طرائق كتابية غير مألوفة، تصيب قارئ العمل بالدهشة، أوّل سمّة لها أنها تدمر الحكاية النصيّة الروائية، فيفاجأ القارئ بأن عناوين الفصول الأحد عشر، تأخذ نهج كتابة الحوليات وكتب التاريخ. فتأتي عناوين الفصول مضافة إلى كلمة فصل على غير عادة الروائيين؛ هكذا حسب ترتيبها: فصل في المولد والنسب، فصل في الطفولة والصّبا، فصل في الهلاك، فصل من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضًا، فصل وسيط، فصل في المقبرة الخالية، فصل في الختان، فصل في إتمام الختان، فصل عن الأيام العظيمة، فصل في التمهيد لعقد القِران، فصل في العرس، ومع ترتيب تصاعد الفصول زمنيًّا، يتصاعد نمو البطل، جسمانيّا دون أن ينمو وعيه.

1.2 إستراتيجية الهدم والبناء

لا خلاف على أنّ النص يقدّم مادّة قصصيّة تتماس مع واقعٍ يتماهى فيه راويه إلى حدّ الالتصاق، كما أنه واقع مزرٍ متصلبة بنية وعيه إلى حدّ أنها كانت هي الأيديولوجيا المهيمنة في تشكيل الشخصيات، وأيضًا في تدخلات الرّاوي التي تأتي للتوضيح تارة، فأثناء رَوْيه عمّا حلّ للأب عبد الحافظ خميس، وهروب أم نعمان بعد «أن ترامت أنباء أن بعض الفتية يتربصون به» الراوي يشير إليها بأم نعمان، فيدرك ما سيحدث من التباس وعلى الفور يتدخل للتوضيح قائلاً: «والتي فيما يعتقد أنها لم تكن قد أنجبت نعمان بعد»،[9] وأحيانًا يأتي الراوي (المحمّل بأيديولوجيا نقيضة لأبطاله) منتصرًا لبعض القيم أو نافيًا بعضها، ففي ذات المشهد، وهو يصف هلع أم نعمان، وخروجها بليل لتنجو بزوجها المصاب وبنفسها، يتدخل الراوي ويمرر جملة بين قوسين (رغم تأكيد الأهل لها بالاطمئنان) وهذه الجملة تأتي كدفاع مُبَطّن من الراوي عن جماعته التي ينتمي إليها، ومن ثم يخشى أن تُفْهم على أنها متحاملة على المرأة.

ومن جانب ثانٍ يعكس نص «***من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ***» في إطار استطقيا الرواية، إشكالية خاصة بمنتج النص الذي يعمل في صياغة نصه، عكس مقولة إن «**الفنان يعيد خلق العالم**»[10]، فمنتج النص لا يسعى بأية حال لأن يشوّه الواقع (في الأصل هو واقع مشوّه) أو حتى يُزيّنه، بل يسعى إلى اكتشاف الأشياء وعلاقتها وهي متجليّة في هذا الواقع الاجتماعي وتشابكاته. وهو ما يكشف عن تحوّل نوعي لمفهوم الإدراك، فلم يعد كما يقول محمد بدوي «المُدْرِك ذاتًا «**خالقة**» أو «**عاكسة**» ولم يعد المُدْرَك مُعطى منجزًا عاجزًا في ذاته، وإنما أضحت علاقتهما محكومة بالتجادل بين الذات والموضوع».[11]

وبناءً على هذا الوعي فالكاتب أو (صائغ رؤية للكون) كما هو عند لوسيان جولدمان[12]، يعيد إنتاج الواقع والتعبير عنه وفق أيديولوجيته الخاصة، والتي ربما تتعارض مع جماعته؛ فيصوغ حكاية بطلها «نعمان عبد الحافظ» كما تصوّره - أو اختلقه بتعبير أدق - أسطوريًّا، فصنع له تاريخًا، كما أشار العنوان «**من التاريخ السري**»، لكن المفاجأة التي ينتظرها القارئ أن بطل الحكاية (أو اللابطل) بتعبير محمد بدوي[13]، غير تاريخي؛ أي من الهامش، وهو ما يُحدّد استراتيجيّة كتابية اعتمدها النص، تتمثّل في المحاكاة السّاخرة عن الأعلام. فاسم البطل الهامشي «**نعمان خميس عبد الحافظ**»، فلنتأمل أولاً، دلالة الاسم الثلاثي، وهي ما تتطابق مع أسماء الأعلام. وثانيًا: أنّ الرَّاوي صنع تاريخًا للأب، فلم ينشأ من عدم، مع أن ثمة فرية كما يذكر الراوي في أكثر من موضع مفادها بأنه ترك الحديث عن الأب لحساب الابن، وفق هذا فقد صنع له المؤلف (منتج النص) عبر راويه الضمني الملتصق به تاريخًا لا يقل عن الأعلام كما في كتب التاريخ والحوليات، فربط بين ميلاده والأحداث الكبرى تارة، وتارة أخرى جعل من كل حدث في حياته؛ كمولده، وختانه، وعرسه يمثّل أهمية لجماعته، في محاكاة وإن كانت ساخرة لما يصنعه المؤرخون لإبراز أهمية بطلهم.

---

9 مستجاب، *من التاريخ السري*، 14.

10 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، 269.

11 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، 270.

12 ، لوسيان جولدما، *مقدمات في سوسولوجيا الرواية*»، ترجمة: *بدر الدين عرودكي (سوريا: دار الحوار للنشر والتوزيع، ط 2، 1993)، ص 25.*

13 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، ص 271.

3. إستراتيجيات الكتابة

من الحريّ بنا أن نقول إن النص ينهض عبر استعارة أشكال ومواضعات قصصيّة مغايرة، حتى وهي تلوذ بالتراث أو تعارض التاريخ، فلم يعد الشكل الروائي التقليدي، الذي يحكي قصة تتألف من أفعال وأحداث تحدث في الزمن القصصي، والذي يهدف إلى «**إعادة التوازن للحياة**»،[14] بل صارت الرواية وهي تصوغ واقعها سواء بالتماهي فيه، أو بالتضاد معه، تستعير شكلاً يلائمها عبر إستراتيجيات كتابية في المقام الأول، ليس بغية امتطاء الصعب أو حتى ادّعاء الفرادة وتميزها عن الآخرين، بل استجابة لواقع مُعقد متداخل[15]، وهذا الواقع بكل تعقيداته يحتاج إلى جمالية تتناسب معه، ومن ثم حرص الكثيرون على استحداث تقنيات تتلاءم مع جدليّة واقعهم، وفي نفس الوقت تُعبّر عن رؤية جماليّة يبتغيها المؤلف من وراء طرحه.

فكما يقول سعيد يقطين: «إن تطوُّر الخطاب الروائي العربي رهين تحولات عدة على مستوى المجتمع والفكر والفن، وإن تطورات الشكل الروائي تخضع بدورها إلى مجمل هذه التطورات والتحولات».[16] وفي نص مستجاب كانت هذه الإستراتيجية الكتابية تسعى إلى معارضة بعض النصوص ومحاكاتها محاكاة ساخرة، كما أن مسألة البحث عن أشكال جديدة، عبّر عنها الغيطاني قديمًا في معرض حديثه عن كُتب العجائب والأخرويات وكتب الأدب الجغرافي العربي قال إن فيها «**رصد مُوحٍ لخلق أشكال فنية جديدة**» وهو ما يشير إلى «**تأسيس كتابة جديدة**»[17]، والحقيقة هذا المسعى تمثّله أدباء جيل الستينات؛ فبعضهم لاذ بالتراث وإن كان بالمعارضة النصيّة أو السخرية، والبعض الآخر بتبني إنجازات الآخر، وإن كان بشكل مغاير.

محمد مستجاب وهو واحد من هذا الجيل، يتبنّى - كما يقول محمد بدوي - «إستراتيجية الكتابة عن شخص وضيع بأسلوب نبيل».[18] وإزاء تحقّق هذه الاستراتيجية النصيّة نجد استعارته **لطرائق أسلوبية** متعدّدة بعضها يتداخل مع التاريخ كعلم حيث **تعدّد الرواة والروايات ونقضها**، ومع علم الحديث حيث **تصحيح الروايات والتدقيق فيه، وعدم قبول الروايات الضعيفة**، ومع القص الشعبي، حيث الراوي **العليم المستحوذ على الحكي، والمتدخل فيه بطرائق متعدّدة**، بالشرح والوقف والانتصاف لقيم الجماعة، وغيرها من صفات خاصة بمنشد السيرة الشعبية التي لا يجد مندوحة في أن يسأل بلسان المروي عليهم، ويجيب بلسانه؟ أو بلغته الشعبية التي تجعل من محمد مكسور الحاء كما نبّه الراوي نفسه. وهي ما تمثّل إحدى الإشكاليات الخاصة بكيفية تشكّل نص يسعى لرفض مواضعات الرواية التقليدية، باستحداث تقنيات جديدة، أو على الأقل العمل على تحديث هذه المواضعات القديمة، وإعادة استخدمها في صياغات جديدة، بشكل مغاير عمّا عرفت عليه. فالقص التقليدي كما يقول صبري حافظ كان «يعتبر نفسه معادلاً للحياة أو محاولة لإعادة إنتاجها على الورق»[19]. وهو ما قام محمد مستجاب بمضادته تمامًا.

1.3. تقنيات الشكل التاريخي

يستفيد نص «**من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ**» من توظيف الشكل التاريخي بصورة واضحة، لنتأمّل أوّلاً الفارق بين طبيعة المؤرخ والسّارد العادي؛ فالأوّل علاقته بالقارئ قائمة على أساس إستراتيجيّة الإقناع والتدليل بالحجّة، في حين علاقة الأديب بالقارئ لا تقوم على هذه الإستراتيجية؛ فالسرد الخيالي الحكائي هو استحضار خيالي لحدث ماضٍ، وخطابه هو محض زعم أو افتراء، ومن ثم فلا تقوم علاقة الأديب بالقارئ على أساس الحِجاج والإقناع، بل على أساس المواءمة بين عالم النص المتخيّل وعالم القارئ الواقعي[20]. وهذه التفرقة ضرورية لأسباب عدة، منها ما هو متعلّق بحضور التاريخ في النص هنا، وكذلك كيفية حضوره!

فمع حضور التاريخ الذي استحضره الراوي للتأكيد على أهمية المروي عنه، فإن التاريخ الذي سجله للشخصية يبتعد

14 نبيلة إبراهيم، «قص الحداثة»، *مجلة فصول* 3/6 (1996)، 95.
15 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، 17.
16 يقطين، *قضايا الرواية الجديدة*، 94.
17 جمال الغيطاني، «تجربتي في كتابة القصة»، *مجلة الهلال* 3 (1977)، 61.
18 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*، 285.
19 صبري حافظ، «الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية»، *مجلة إبداع* 1/10 (1992)، 39.
20 محمد الشحات، «سرديات بديلة قراءة في النظرية والتطبيق»، *مجلة نزوى* 65 (2011)، 90.

كل البعد حتى عن التاريخ الداخلي الذي يشي بالزمن الفعلي للحكاية. فلا توجد أحداث مهمة في حياة الشخصية. فالتاريخ لا يتجاوز مجرد مجموعة من الحوادث الشخصية للمروي عنه؛ ولادته، وختانه، وعرسه إضافة إلى الأطوار الغريبة التي مرّ بها. وهي أحداث ليست فارقة، ولكن تكتسب خصوصيتها من العادات والطقوس التي صنعت في حضورها الثرّ، حدثًا أسطوريا للشخصية، وأكسبت الحادثة طقسية غرائبية، علاوة على ما مرره الراوي من احتفاء شعبي بموروث الجماعة في أفراحها (طقوس ختان وزواج نعمان) وأتراحها (الطقوس الخاصة بموت عبد الحافظ خميس).

الغريب أننا نلاحظ حضور تاريخ الأحداث الكبرى المتوازي مع تطورات الشخصية وفق النمو العمري للشخصية، وإن كان لا يوجد دليل واحد يؤكّد تطوّر وعي الشخصية من خلال حواراتها أو أفعالها التي قامت بها باستثناء غضبته على أمه. ففي المشهد الأخير في الرواية، بينما يحتفل الجميع بنجاح نعمان في فضّ بكارة عروسه، حيث «يتحرك القوم بعدها (أي إلقاء المنديل الدموي على رؤوس الحشد) بنعمان إلى ترعة بحر يوسف ليتسنى للعريس أن يلقى بالطوبات السبع إلى النهر، والسعادة تغمر شاطئ بحر يوسف» على الجانب الآخر كان الحدث الأكبر والتاريخ المفصلي للدولة يتحدد حيث: «أحد السفراء يتحرك في الوقت نفسه مقتربًا من مجلس قيادة الثورة، ليسلم إنذارًا شديد اللهجة طالبًا من جمال عبد الناصر أن يسحب جيشه من حول القناة أو يسمح لبريطانيا وفرنسا بضرب المطارات والمنازل بالقنابل.»[21]

المفارقة بين الحدثيْن كبيرة ومقصودة أيضًا، فبينما ثمّة ابتهاج (هنا) في هذه البقعة الصغيرة التي لم يحدّد اسمها، بل لم يقدّم أيّ ملمح خاص بها من الناحية الجغرافية، وإن كانت ملامحها على إنسانها حاضرة؛ ثمة تربص وتحفّز لقتال على الجبهة الأخرى، وكأن المؤلف الضمني المتوحّد مع الراوي يستنكر الانغلاق الذي تعيشه هذه الجماعة الشعبية المنفصلة وعيًّا ومكانًا عن الوطن الأم، وانشغالها بحدث هامشي يتمثّل في ختان وعرس لا يمثّل أهمية للوطن الكبير الذي يتعرض للمؤامرات في ذات الوقت. وهو ما حرص الراوي على إبراز هذه المفارقة على مستوى الوعي، من خلال إلحاحه على تتبّع حدثيْن منفصلين، فيقدمهما الراوي لمتلقيه في مشهد واحد، عبر صورة سينمائية مرسومة بمهارة تجمع كل مقومات المشهدية، وهذه المرة دون تدخل، بل بحيادية تامة؛ فالشخصية الرئيسية التي احتلّ اسمها عتبة النص الأولى، وصنع لها الراوي تاريخًا عبر توالي الأيام والليالي وفقًا لتعريف الطبري للتاريخ، فالأحداث هنا ليست تلك «التي تزخر بها كتب التاريخ، وهي تتناول إحدى لحظاته مثل الحرب العالمية الأولى مثلاً.[22] وإنما يتوسّد المؤلف فكرة أن الإنسان كما يقول الغيطاني «**بمفرده تاريخ في جوهره له بداية ونهاية**».[23]

2.3 الراوي المؤرخ

النّص يميل راويه **إلى اقتباس صفة المؤرخ** (الشكليّة؛ تعدّد الروايات، والوظيفية؛ التعليق ونقد المرويات والتوضيح... إلخ)، فالمؤرخ التقليدي كما يقول سعيد يقطين لينجز خطابه التاريخي، وهو سردي من حيث طبيعته «يعتمد نواة السرد في عمله وهي الخبر: إنها مادته الأساسيّة التي يشتغل بها» كما يستقصي المؤرخ «المواد الخبرية المتصلة بموضوعه فيقوم بصياغتها وفق صيرورة وقوعها محاولاً تحري «صحة» الحدث، و«صدق» الواقعة منتقدًا المادة التي حصل عليها وممحصًّا ما يتجمع لديه من أخبار»،[24] خاصة ما هو متعلّق بالاقتباس والتوثيق، أو من خلال سرد الحوادث التاريخية التي تطّرد في السرد. فمنذ استهلال النص، يربط الراوي بين ميلاد بطله نعمان عبد الحافظ الذي تسرد الرواية تفاصيل حياته في لحظات مفصليّة من ميلاده إلى زواجه، مرورًا بالحدث الأهم في حياته وهو ختانه؛ وبين أحداث تاريخيّة كبرى صاغت معالم القرن العشرين، وأيضًا على مستوى القرية في مراوحة تأخذ موضع السؤال عن مدى استجابة هذا الواقع الموغل في بدائيته لهذه المتغيرات التي بدأت تحلّ، فبينما العالم يخضع ويستجيب لقوة الآلة التي بدأت في الهيمنة مع الاختراعات، كانت القرية غارقة في ظلامها حتى إن وفقًا للراوي فما إن وجد الجد مستجاب «القطعة المستديرة من المعدن البراق» أثناء عودته من الحقل، في ظهر يوم جمعة صائف، حتى «وجف قلب الرجل المؤمن، وازداد القلب وجلاً حينما قرّبها من أذنه»

21 مستجاب، *من التاريخ السري*، 94.
22 سعيد يقطين، *الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث* (المغرب: المركز الثقافي العربي، 1992)، 93.
23 الغيطاني، «تجربتي في كتابة القصة»، *مجلة الهلال* 3 (1977)، 60.
24 يقطين, *قضايا الرواية الجديدة*، 154.

فلقد تراءى له وكأنه شيطان يدق، فألقى الشيطان الحديدي أرضًا، واستعاذ بالله، ثمّ دكه بعكازته حتى اطمأن إلى تحطيمه تمامًا».[25] وكأن مولده يستدعي ماضي الآخر، وبالمثل حاضره العربي. فيستدعى مولده موت لينين وصعود ستالين وصعود هتلر، وهو ما سجله الراوي المتباهي بهذا الميلاد «يقينًا كان الرايخستاغ الألماني قد أحرق تمهيدًا لأن يتخلص من أدولف من المعارضين للرايخ الثالث، كما أن لينين كان حتمًا قد مات وسلم روسيا الاشتراكية إلى خلفه العنيد. ومن المتعذر أن نعتقد أن تشمبرلين قد تولى أمور العظمى بريطانيا حينذاك». أما الأحداث على مستوى القرية فتتمثل في أن عم الراوي محمد يخرج من السجن «في قضية الخشخاش وسط القطن».[26]

3.3. كما يستعير الرّاوي صفات المؤرخ بما يتسمّ به القصّ التاريخي من امتياز رؤية الظاهرة أو «الواقعة» من خلال عدة عيون بحثًا عن الحقيقة الموضوعية»؛ فالرّاوي يقدّم مرويات عديدة لحادثة واحدة (لاحظ ميلاد نعمان) إلّا أنه يُفنّد هذه المرويات جميعها، حتى يقتنع برواية واحدة (لاحظ التداخل بين المتن والهوامش)؛ حيث للحكاية مرويات عديدة، يكفي ورود هذه الصيغ التأكيدية والجازمة: يمكننا أن نقفل الأقواس على موعد تقريبي لميلاد نعمان؛ كي نضرب على أيدي بعض الآراء التي حاولت أن تنال من رجلنا (لاحظ مفردة رجلنا ومرة أخرى بطلنا)/ إذ أصبح راسخًا / وهذا يتفق مع ما أثير من أن نعمان ولد بعد الهوجة بزمن غير معروف / في رواية نميل إلى الوثوق بها / وأصبح قريبًا من المؤكد أن نعمان...). لينتهي بعد فحص جميع المرويات إلى القول «مؤكد بعد ذلك – ويقصد الروايات المتناقضة – أن نعمان ولد فور كارثة دفن والده الشيخ الكريم».[27]

يتكرّر الأمر في مقتل والد نعمان، حيث تتكرّر هذه الصيغ الدالة على تعدّد الروايات للحادثة الواحدة، مثل: (وترددت أقوال / ثم ردّد بعض الموتورين دعاوى أخرى/ كما أن رجعيا روى أن / والذي يدحض كل هذه الافتراءات / ثم تناقل الرواة بعد ذلك - أو أثناء ذلك – رواية ضعيفة / ونقطة الضعف في الرواية). هذه الصيغ التي تتردّد بكثرة طيلة السرد، هي صيغة تتشابه مع صيغ المؤرخ الذي يعمد إلى توثيق روايته، فهو يخاطب القارئ ومن ثمّ يعمد إلى البرهنة والحجج والأدلة. لكن مستجاب نقلها إلى نصه، وصبغها بصبغة محليّة حيث أعطى راويه خصائص الراوي الشعبي، الذي يحلّ له التدخُّل والتعليق.. إلخ، من صفات اكتسبها من حضور المتلقي، وفي الوقت نفسه يحيل استخدام هذه الصيغ إلى انتفاء مسؤولية الراوية عمّا يرد من حكايات مغلوطة، كما أنها تحيل إلى تعدد مصادره وهو ما يتوازى مع المؤرخ الذي لا يقف عند مصدر واحد لنقل خبره.

4. النص والبحث العلمي

ومن العناصر النصيّة البارزة التي تدفع القارئ إلى التفكير في مسألة التجنيس، تدبيج النص بالهوامش، إضافة إلى لعبة التضمين التي يلجأ إليها الرّاوي، وهو ما يدفع القارئ إلى التساؤل عن جدوى إطّراد الهوامش والتضمين داخل نص أدبي / قصصي. الهوامش والتضمين كلاهما قرين البحث العلمي، يتكرّر التضمين في أكثر من موضع في النص، فما إن يبلُغَ الأم استدراج نعمان الغرباء للأوكار، وهو الحدث الذي كان له صدى على حالة الصمت التي صار عليها نعمان فيما بعد، فبينما الأم كانت تسعى إلى استجوابه، حتى «**على غير عادته** تجرأ على أمه، بل وتهجم بألفاظ شائنة» وإزاء هذا «اضطرت الأم لضربه **على غير قواعد التربية الحديثة**» (التشديد من عندنا). ومع محاولات الأم استرضائه إلا أن نعمان «بدأ يأخذ جانبًا من العشة ويتكوّر صامتًا» كما أخذ «يميل إلى النوم» ثم «أخذ يكمن كمونًا طويلاً دونما إصغاء إلى محاورات أمه أو انتبه إلى حزنها».[28]

ومع محاولات الأم لاستعادة نعمان وقد أرجعت ما أصابه إلى «أن عيون القرية - المقذاة – لا بدّ صوّبت الحسد ضد

25 مستجاب، *من التاريخ السري*، 7 هامش: رقم 1.
26 مستجاب، *من التاريخ السري*، 7–8.
27 مستجاب، *من التاريخ السري*، 16.
28 مستجاب، *من التاريخ السري*، 20.

نعمان بنشاطه وقدراته على إحضار (الخير) الكثير من المزارع إلى العشة»،[29] على الفور تحليلاً لهذا الموقف يستدعى الراوي مقولة ألبير كامو - أو أحد هؤلاء الناس - «عندما تموت هذا العام فإن الموت سوف يتجنبك في العالم القادم». يتكرّر التضمين في «فصل في التمهيد لعقد القران» وبينما الراوي يتحدث عن الموعد الذي طرأت فيه فكرة زواجه، فيزعم أنها «فكرة قديمة قدم الندوب التي تغطي ركبتيه»، ثم يفتح قوسين ويضمن كلامًا مأخوذًا من كتاب «*لعبة الأمم*» فيورد في الهامش اسم المؤلف ورقم الصفحة.

ما حاجة منتج النص لهذا التضمين من ألبير كامو، ومايلز كويلاند؟ قد يبدو سؤالاً منطقيًّا، خاصة أن المروى عنه **بطل هامشي**، لولا هذا النص ما كان أحد سمع حكايته. وهنا يبدو المقصد! فالمؤلف يريد أن يقول إن الشخصيات المهمّة ليست فقط هي التي تحتاج إلى التوثيق والكتابة الجدية، فعبر المحاكاة الساخرة، أراد أن يبرز أهمية بطله، ويكسبه أهمية كما هو البطل في كتب المؤرخين حيث يعطون شخصياتهم أهمية[30].

1.4. إستراتيجية التوثيق

تُعدُّ فكرة توثيق النص بهوامش واحدة من التقنيات التي يستعيرها المؤلف من التدوين التاريخي، حيث يبلغ عدد الهوامش الواردة في النص تقريبًا 40 هامشًا، إضافة إلى 6 هوامش مرتبطة بتبيين مواضع الآيات في سور القرآن الكريم، كما في صفحة 23. ولم أضمها إلى جملة الهوامش، لأنه سبق أن وردت مواضع كلمة تسع في آيات القرآن، واكتفى السارد بالإشارة إلى اسم السورة ورقمها بين قوسين. وهو واضح في صفحات: 28، 29.

تنوَّعت الهوامش بين التعريف بالأعلام كما في حالة عباس محمود العقاد، وجيّد عبد النور الذي عرّفه في هامش صفحة 35 بأنه «أحد أبطال مهاجمة القطار الإنجليزي عام 1919، في ديروط». أو حتى مع الشخصيات التي وردت كأعلام في أعمال أخرى كما فعل مع شخصية دياب (أخو عبد الهادي بطل رواية الأرض لعبد الرحمن الشرقاوي) في هامش صفحة 47. أو حتى علم في جماعته كحالة عبد الحميد عبد العزيز خليل، ويعرفه بأنه «واحد من عامة قبلي البلد، يميل إلى الزعامة وقيادة الناس...» [31]. إلى شرح كلمة كما فعل في كلمة «حردة» التي وردت ضمن قائمة نيشان زوجة نعمان، ووصفها بأنها «الحردة واحدة الحرد أو الحرديات: منديل للرأس». وأيضًا في كلمة «الزردخان» وهو يصف نعمان وهو يلتف بملاءة زردخان»،[32] فيقول في الهامش: «الملاءة الزردخان نوع من التيل أو الكتان ينسج على أنوال». أو عبر تحديد موقع مكان كما فعل مع «أمشول» في هامش ص 67. وبين تصحيح تواريخ وروايات متعلّقة بميلاد نعمان، أو وفاة أبيه.

وقد أثار اطراد هذه الهوامش على هذا النحو، الدكتورة فدوى مالطي دوجلاس، فتساءلت عن إمكانية إدراج الرواية تحت البحث العلمي، وتبرّر هذا لأن «الهوامش توجد عادة في كتاب علمي أو بحث علمي، وليس في رواية»، وتكمل «لقد تعودنا نحن القرّاء على أن الكتابة العلميّة تُقترن بالهوامش»[33]. وفي النهاية بعد تساؤلاتها تقرُّ بأنه «من الواضح أننا لسنا إزاء نص علمي حقيقي، ذلك لأن موضوع الكتاب قصصي. وما يفعله مستجاب هو أن يقتبس في نصه الخيالي بعض الخصائص القصصيّة للنص العلمي أو التاريخ ويستبدل بأصوات الراوي التقليدية صوت المؤرخ»[34].

لا أميل إلى هذا التوصيف الذي انتهت إليه فدوى مالطي دوجلاس على أهميته. ففكرة إدراج نص قصصي عماده الخيال إلى النصوص العلمية، لمجرد وجود الهوامش أسفله، لهو من المبالغة لأسباب عدة؛ أولاً، لأن التضمين والاقتباسات من مصادر مختلفة، هو ما يقرّب النص من البحث العلمي، وليس الهوامش فقط، وهو ما لم تشر إليه دوجلاس. وثانيًا، لأن الرواية الجديدة نهجت إلى تدمير مواصفات الرواية التقليدية، حيث «المباراة الروائية» بتعبير صبري حافظ كانت «هي مباراة في دقة المحاكاة، وسباق من أجل اقتناص القارئ في شبكة الوهم القصي والدخول به إلى خرائطه الأليفة لأن القانون

29 مستجاب، *من التاريخ السري*، 21.

30 عبّر عن هذه الفكرة أندريه موروا، *فن التراجم والسير الذاتية*, ترجمة أحمد درويش (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1999)، 45.

31 مستجاب، *من التاريخ السري*، 69.

32 مستجاب، *من التاريخ السري*، 80.

33 فدوى مالطي دوجلاس، *من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ وتدمير طقوس الحياة اليومية*، ضمن كتاب: فدوى مالطي دوجلاس, *من التراث إلى ما بعد الحداثة*، ترجمة فدوى مالطي دوجلاس (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2009)، 317.

34 دوجلاس، *من التراث إلى ما بعد الحداثة*، 317.

المسيطر عليها هو قانون الواقع نفسه»[35] وهو الدأب الذي سعى إليه كُتّاب جيل الستينات - على كثرتهم – وهو الجيل الذي ينتمي إليه محمد مستجاب، فولع هذا الجيل بالتجريب يتبدى من معرفته بتعقّد الواقع الاجتماعي وتشابك علاقاته. وهو ما ظهر واضحًا منذ النص المنافيستو «*تلك الرائحة*»[36] لصنع الله إبراهيم.

وقد امتثل فيه لآليات الكتابة الجديدة كما أقرتها الرواية الجديدة عند «آلان روب جرييه»، [37] كما لجأ جمال الغيطاني في الزيني بركات إلى فكرة الهوامش والتضمين أيضًا، نفس الشيء يفعله محمد المخزنجي الذي يُضمّن المعارف العلمية في حكاياته وقصصه، وهو ما أضفى بُعدًا معرفيًّا للسرد، تجاوز به فكرة التسلية والترفيه التي كان يلصقها من قبل عبد المحسن طه بدر بالرواية. فكرة الهوامش لا تتأتى أهميتها من كونها شارحة أو مُفسرة لبعض ما ورد في المتن السردي. أو حتى إن منتج النص يريد أن يقرن نفسه بالمؤرخ. فالحقيقة كما هو واضح أن ثمة علاقة تبادليّة بين الهامش والمتن. وأن منتج النص المتماهي مع راويه يريد أن يقول إن الهامش له تاريخه أيضًا وله حوادثه التي تكون عارضة وليست مهمة في حركية التاريخ، إلا أنها تحدث وأن ثمة أشخاص ينفصلون عن المتن لكن لهم حضورهم وثقافتهم وأيديولوجيتهم الخاصة التي تتعارض مع الأيديولوجية السائدة، حيث الالتصاق بالثقافة التحتيّة.

5. تشكيل البطل

يخلق الراوي بطلاً أسطوريًّا ليس بأفعاله، وإنما بصفات تشكيلية وتكوينيه لا دخل له فيها. فيتسم بسمات البطل الشعبي، حيث لحظة ميلاد البطل، تتوازى مع ميلاد البطل الشعبي في الحكايات الشعبية أو الخرافية أو حتى في الأساطير، فالبطل دومًا في هذه المرويات كما تقول نبيلة إبراهيم: «يولد غريبًا وكأن الحياة كلها ترفضه، ولكنه سرعان ما يشق طريقه ويتغلب على الصعاب، ويحقّق في النهاية نصرًا يُسهم في صنع الصورة المكتملة للحياة».[38] لكن بطل مستجاب ليس مثل أبطال الأساطير، الذين ينتمون عادة إلى أبوين مرموقين، وإنما هو وضيع، فأبوه (عبد الحافظ خميس) أحلّت «**القرية دمه**» بعد أن عقر كلبًا وظل ينبح وأصبح خطرًا على الناس، فاضطرت الأم لأن تهرب به، وهي المعارضة الساخرة من استعارة التاريخ.

فالبطل - هنا – شخصيته نمطية مسطحة لا تتطوّر ولا تتغير، بل هي ثابتة على الرغم من أن الراوي استعار في ميلاده فكرة ميلاد البطل في الأساطير، وكما هو شائع في الحكايات الشعبية أن مولد البطل يتأتى بعد وفاة أبيه وهروب الأم خوفًا على ابنها كما في سيرة الأميرة ذات الهمة، وهو ما يتحقق هنا فما إن ترددت أخبار بتربص الشباب لزوجها، حتى «هلعت أم نعمان» وكما يقول الرّاوي «خافت وحملت زوجها المُصاب بليل لتنجو به وبنفسها (رغم تأكيد الأهل لها بالاطمئنان) وظلت تشرخ به المزارع والطرق حتى أرهقت ولم تجد بدًّا من أن تجلس لتستريح إلى كمية من البوص الناشف، هذا البوص الذي صنعت منه عشتها فيما بعد. وفي هذه البقعة وربما في الليلة نفسها مات عبد الحافظ خميس».[39]

ومع كل هذا إلّا أنّه لا يحمل سمات البطولة كما رسمتها أدبيات الحكاية الشعبية والأساطير أو حتى الحكايات الخرافية. فالبطل عبر مسيرة حياته التي تبدأ بالميلاد وتنتهي بالزواج، لم يكن هو البطل المنتظر، الذي تفخر به القبيلة، بل على العكس هو بطل عاجز لا صوت له أبدًا. فعلى مدار النص كله لا نسمع له صوتًا، وبالأحرى هو مسلوب لإرادة الراوي العليم الذي يروي عنه كل شيء، حتى في أخص خصوصياته، ليلة العرس؛ أي لا صوت ولا إرادة.

فهو ليس أكثر من مجرد خبر، وهو ما يتجسد فعليًّا هنا، فعندما يتذكر الراوي كونه كائنًا (حيًّا)، وليس مجرد حكاية يرويها للمروي عليهم أو حتى «**كانن من ورق**»[40] كما عند رولان بارت، يصيح: «**أين نعمان؟**»، [41] ثم نكتشف معًا أنه لا صدى لهذا النداء، فيعود لسابق عهده لوصف ما فعله في يومه استعدادًا لحفل عرسه، بوصفه غائبًا، فيخبرنا بالأفعال

35 حافظ، «الرواية والواقع واستجابات الرواية الجمالية»، 39.
36 صنع الله إبراهيم، *تلك الرائحة وقصص أخرى* (المنيا - مصر: دار الهدى للنشر والتوزيع، 2003) المقدمة، ومواضع مختلفة.
37 يمكن الرجوع إلى كتاب: ألان روب غرييه، *الرواية الجديدة والواقع*، ترجمة رشيد بنحدو (الدوحة: وزارة الثقافة والرياضة، 2018) المقدمة وما بعدها.
38 نبيلة إبراهيم، «ميلاد البطل»، *مجلة المجلة* 113 (1966)، 23.
39 مستجاب، *من التاريخ السري*، 14.
40 رولان بارت - حسن وآخرون بحراوي، *طرائق تحليل السرد الأدبي* (المغرب: منشورات اتحاد المغرب، 1992)، 27.
41 مستجاب، *من التاريخ السري*, 90.

التي قام بها نعمان على التوالي: «اغتسل نعمان مبكرًا / قام عيد المزين بتشذيب آخر ودقيق / ثم مر نعمان بصحبة أحد كبار العائلة على بيوت القوم ليدعوهم) بل إنه يتماهى صوت الراوي الضمني المنتصر لقيم وأنساق الجماعة فيقول: ولا بدّ لنعمان أن يمرَّ على الناس كي لا يعتب عليه أحد».[42]

بل تظهر حيرة الراوي، وكأنه أمام جمهور يوجه له خطابه: «لا أعرف إن كان من الصواب أن نتابع العروسة أم نلاحق العريس، وخير لنا أن نجتمع مع قوم عبد الحافظ خميس في حركتهم البطيئة من أمام بيوتهم...» يصول الرّاوي ويجول هنا وهناك، بعدسته يصوّر كل شيء. لكن أين نعمان؟ الذي سأل عنه من قبل وحدد وظائفه، لا وجود له. فهو بطل من ورق، حاضر بصوت الراوي، وإن نسيه الراوي لا وجود له، وعند اللحظة المناسبة يستدعيه: «**وظهر نعمان في الوقت المناسب**» حتى في هذه اللحظة لا صوت له، فقط مجرد مُتَلّقٍ للأوامر: «امتدت ذراع نعمان ذات الإصبع المهيأة واخترقت الإصبع موضع العفة في بنت أخت أبي العيون»، لكن لم يؤدِ المهمّة على أكمل وجه «الداية تنتبه إلى وجل العريس» فتسبه، وتمسك بإصبعه وتعيد من جديد الاختراق، وما إن ينتهي نعمان من مهمته حتى يعلن الراوي» انتهاء الجزء الأول من حياة نعمان».

وكأنه وفق محمد بدوي يخلق أسطورة فردية لبطله، يود من خلالها أن «يكشف الكاتب عن أيديولوجيا صناعة الأسطورة الفردية»[43] فبعد أنْ يُهيئ قارئه لميلاد بطله، الذي يتوافق تاريخ ميلاده مع أحداث عالمية. ثم ما يلبث أن يضعه في سياق محلي فيحدّد هذا التاريخ بالقطع قائلاً: «يمكننا أن نقفل الأقواس على موعد تقريبي لميلاد نعمان، كي نضرب على أيدي بعض الآراء التي حاولت أن تنال من رجلنا؛ إذ أصبح راسخًا أن نعمان وُلد في أحد أيّام الهجير الشديدة الحرارة، والتي يبدأ فيها محصول الأذرة النيليّة النضج، فقد كانت السيدة أم نعمان تحتكر بيع الملوحة على الشواطئ المتعرجة لبحر يوسف الممتدة من شمال قناطر ديروط حتى التواءات عزب أبي جبل. وقد ولدته في عشتها المتحركة والتي تخضع تحركاتها لكل فجائيات الفيضان، بعيدًا عن بقع الكثافة السكانية» (ص 8). لا يكتفي الراوي بربط تاريخ ميلاده بأشياء محلية، وإنما يحدّد أيضًا موضع الولادة «**في عشتها المتحركة**» وهو ما يعنى أن هذا المولود ينتمي إلى هذا المكان، وهو ما يكون له أهميته في حادثة الختان فيما بعد. حيث انتماؤه لهذا المكان سيفعّل أنساق المكان أثناء الاحتكام لأحقية من يتولى أمر الختان

6. الراوي والمروي له

من الأشياء اللافتة أن القارئ يُفاجأ بأن الكاتب يقطع سرده ليتوجه إلى القارئ الذي يستحضره، وكأنه موجود أمامه وهو ما يتوازى مع **الراوي الشعبي الذي يتفاعل مع جمهوره**. ووسائل تماهي الراوي مع المروي لهم عديدة في النص منها، تضمينه نصه بشرح لغوي على نحو ما هو ظاهر في بداية الفصل الأول؛ حيث نرى الراوي يمارس هذا القطع والاسترسال في الحكاية، فيوقف السرد ليشرح كلمه، فبينما الراوي يهيئنا لميلاد بطله، عبر سرد الأحداث الكبرى التي وقعت متزامنة مع هذا الميلاد العظيم، ثم ينتقل إلى الأحداث الداخلية، هكذا «ليس من المؤكد أن يكون عمي محمد (بكسر الميم الأولى والحاء) قد خرج من السجن» (ص 4). الإفادة اللغوية الخاصة بتلفظ كلمة محمد، هو تأكيد آخر لأن الخصائص اللغوية للمكان انعكست على النص، وإن كان الراوي يكسرها بتمرير ألفاظ لا تنتمي إلى أيديولوجيا المكان بقدر ما تنتمي إلى سياق عصر جديد يتشكّل، يعود إلى زمن الكتابة، وليس زمن الحكاية، فتظهر مفردات مثل: صفقات/ توريد / مباحثات / احتكار / الكثافة السكانية وغيرها من ألفاظ تدل على سخرية الراوي الضمني المتوحّد مع المؤلف، فيستخدمها في سياق غير الذي وردت فيه، فيشير إلى احتكار أم نعمان للملوحة. فأيديولوجيا المكان مهيمنة ليس فقط في استعارة الشريط اللغوي، وإنما أيضًا في الأنساق الحاكمة.

كما يعتمد الراوي على تقنيات وقف الرّوْي والاستطراد الخارجي، وهي من صفات الراوي الشعبي، الذي يتفاعل مع جمهوره. ومن أجل إثارة خيالهم يترك السرد، وينطلق إلى خارج نصه. فلنتأمل مثلاً كيف عمل الراوي على نقل أخبار خاصة بعبد الحافظ خميس، فالراوي يكاد يختزل حياته من مولده إلى موته الغامض، في هذه المقاطع السردية التي جاءت جميعها منقولة هكذا:

42 مستجاب، *من التاريخ السري*، 92.
43 بدوي، *الرواية الحديثة في مصر*, 289.

- «وترددت أقوال – سندحضها فيما بعد – من أن أبا نعمان مات مقتولاً في الدير المحرق أثناء احتفالات مسيحية[44]
- كما قيل أيضًا إن الرجل قتل في عام 1919 خلال مهاجمة أهل القرية للقطار الإنجليزي الشهير أثناء الثورة»
- «ثمّ ردّد بعض الموتورين دعاوى أُخرى تتضمن أنّه تزوّج بالغازية وأصبح واحدًا من جوقتها.»
- «كما أن رجعيًّا رَوى أن عبد الحافظ خميس قد تاب وانضم إلى مريدي أحد ذوي الكرامات في بقعة جبلية.»
- «والذي يدحض كل هذه الافتراءات أن أبا نعمان عاد ذات عيد، عاد إلى القرية وإلى الدرب وإلى زوجته، صامتًا كعادته مثقلاً بالتجارب والوعي – دون جمل – وظل منطويًّا على نفسه فترة ثم بدأ يُمارس هواياته الأثيرة، غير مستمع إلى نصح أو مستجيب لإرشاد، أو مهتم بوعيد، حتى ضاق أهل الدرب فيه، ليس فقط بسبب سلوكه».

المقطع يشير إلى سمات الرّاوي الذي ينقل كل مرويه عن آخرين، دون أن يحدّدهم. فيأتون مُدْمَجِين في صيغ مُبهمة على نحو: قيل / تردد / وردد، وغيرها من أساليب، توحي بأنه يقوم بدور الراوي الوسيط (Mediator) وإن كان يخالف الراوي الوسيط [45] في السرد العادي الذي هو يُسمى أيضًا الراوي العاكس (Reflector) الذي هو شخصية روائية تفكّر وتشعر وتدرك لكنها لا تتكلم إلى القارئ مثلما يفعل الراوي. العكس تمامًا يمارسه هذا الراوي الوسيط بين المروي عنه والمروي عليهم، فهنا نجد تدخلات وتعليقات لاحظ تأكيده أن عبد الحافظ عاد، ولكن (بلا جمل) فاضّطر لوضعها بين علامتي اعتراض، للتأكيد عليها ولفت الانتباه.

7. جماليات التشكيل الفولكلوري

في تأكيد على استثمار النص ولوذه بجماليات التشكيل الفولكلوري، يعمد المؤلف إلى تقليص دور الحوار. فيعمد إلى صياغة نصيّة لحواره بصيغة إبلاغية، وكأن السارد يريد أن يقدّم المعلومة، دون الوقوع في فائض لفظي، أو الثرثرة أو حتى الوقوع في أحبولة الإسهاب في الحوار كما يقول محمد بدوي. فمع ندرة الحوار إلا أنّه متحقّق، ولكن باقتضاب شديد على نحو هذا المشهد:

بعد أن طُردت أم نعمان من المستشفى وخرجت غاضبة نافرة، اتجهت وهي حاملة «بطلنا على كتفها» كما يصف الراوي، إلى الشيخ عبد الودود «سرّ القرية وحافظها وملجم شياطينها ومخفف آلامها»، هناك دار هذا الحوار:

«وما كادت تدخل حتى وافاها الرجل مبسملاً محوقلاً:

خير...

- افتح لنا الكتاب يا سيدنا».[46]

لم يزد الحوار عن هاتين الجملتين، ثم يعود الراوي إلى سرده، ويصف ما فعله الشيخ بعد أن أمسك بيده الساحرة» رأس نعمان الغارق في السكوت والصمت»، وبينما على هذا الحالة كانت «الآيات المقدسة تنساب وتهوم وتملأ الغرفة».[47] وبالمثل يأتي الحوار الذي ينقله الراوي أثناء ختان نعمان للمرة الثانية، بين عيد المزين والرجل الغريب، الذي رفض أن يجري حلاقٌ من مكان آخر عملية الختان.

فيدمج الراوي الحوار في السرد هكذا:

«وشرع موسه (أي موس عيد المزين) الحادة، لتقطع الجزء الأول من القلفة، ولتتلقاها أم نعمان في قطعة قماش كي ترقعها وترقص بها، وينبثق الدم قانيًّا، وتعود التالية، غير أن صوتًا آمرًا يوقف أصابع المزين عن تلمس القلفة: أصابع عيد المزين مرة أخرى إلى القلفة فتسحبها خارجًا كي تقطع المساحة.

- الأسطى من أين.

فيرفع عيد المزين رأسه وذراعاه ممتدتان متشبثتان بعضو نعمان...

- من ديروط الشريف... عقبال عندك!! لكن الرجل الغريب أعلن في وضوح احتجاجه على قيام حلّاق من قرية أخرى بإجراء ختان في قريتهم، وأمر القوم أن يتوقفوا عن إتمام الطهارة، غير أن عيد المزين تجاهله ضاربًا باحتجاجه

44 مستجاب، *من التاريخ السري*، 11.

45 عن الراوي الوسيط، وأدواره يمكن الرجوع إلى : محمد الشحات، *بلاغة الراوي طرائق السرد في روايات محمد البساطي* (القاهرة: الهيئة العامة لقصور الثقافة، 2000)، 48.

46 مستجاب، *من التاريخ السري*، 22.

47 مستجاب، *من التاريخ السري*، 22.

عرض أفخاذ نعمان. فانفعل الرجل محتجًا مرتين: مرة لخرقهم العهد المبرم منذ سنوات بألا يعتدي حلاق قرية أخرى على اختصاصات حلاقي قريتهم. ومرة لإحساسه بازدراء عيد المزين له. وعاد الرجل الغريب إلى الصراخ فيهم، فتوقف نعمان عن التختين وأم نعمان عن الرقص وإسماعيل الحفار عن تشديد تكتيف نعمان من الخلف».[48]

يكشف الحوار عن آليات خطابية نصية يعتمدها منتج النص، لتحويل نص مكتوب إلى نص شفاهي يُلقى على جماهير، منها: أن الراوي قلّص درجة الحوار إلى حد الفقر، فلا توجد إلا جملتان في صيغة سؤال. ولكن السؤال يكتنز كل دلالات أيديولوجيا المكان، بدءًا من الصيغة التركيبية: **الأسطى من أين**. دون الاحتفاء بوضع علامة الاستفهام، فيما يمثل قلبًا للنظام التركيبي اللغوي حيث أداة الاستفهام في أول السؤال، وعلامة الاستفهام في النهاية. هنا لا اهتمام إلا بما يقدم الإفادة للمتلقي، وبالمثل فإن الجواب لا يتوسّل بفائض لغوي، بل هو ينهج نهج السؤال، فيأتي مباشرًا هكذا: «**من ديروط الشريف... عقبال عندك!**

1.7 إستراتجية التشكيل اللغوي

السّمة الأهم ليست في الاختزال اللغوي في الحوار، أو حتى في قلب التركيب البنائي للجملة النحوية، وإنما في الراوي الذي هو مضطلع بالسرد ومتماهٍ مع الشخصيات ويروي من منظور راو كلي عليم، هذا الراوي -هنا - يفشل في تحديد هذا الشخص، وهو ما يؤكد حيدته، فيصف الرجل بالغريب، ثم يسرد الحوار (إن جاز التعبير) فيصف تفاصيل ما دار بين الغريب وعيد المزين، لكن ما هو أهم أنه كان بمثابة الوسيط في عملية نقل المشهد الذي اكتسب كل مقومات الصّورة الحيّة، حيث الحركة (احتج / توقف عن الرقص، والتختين، وتشديد التكتيف) والصوت (صرخ / انفعل)، اللون (الدم).

كما يعمد النص إلى استحداث آليات جديدة، خاصة به، فيقدّم قواعد سردية جديدة غير مألوفة على السردية العربية، حيث يضع قائمة مرقّمة داخل السرد يستعرض فيها ما دار الحديث عنها، تتكرّر هذه الصيغة اللغوية التي تكسر قواعد الكتابة الروائية القائمة على السرد والحوار. فنجد ثمة قائمة بالأفعال الشائنة التي حدثت له بعد أن أدين بمجلس العرب الذي عقد بسبب سلوكه في المزارع، وتوارد الإشاعة مع اختفاء الدواجن وصغار الماعز من الدرب (راجع ص 12) أخرى تتعلق بالموضوعات التي دارت بين القوم، فالراوي لم يسرد ما حدث، أو يروِ عما استمع له نعمان، وإنما يُحصى أحد عشر موضوعًا دار نقاش القوم حولها كالتالي:

- «أسباب قتل موسى أقلاديوس وإلقاء جثته في ترعة الدير.
- وأسباب تأخر إسلام عمر بن الخطاب.
- وما انتهت إليه التحقيقات في قضية مقتل فخري.
- صلح الحديبية
- الناقة التي أنجبت ديكًا في قرية مجاورة».

وصولاً إلى

- «حكاية إخصاء أحد الحكام القدماء بيد عبيده».[49]

ورود الموضوعات بهذه الصيغة المخالفة لقواعد السرد، تأكيد على مقولة أرنستو ساباتو في سياق لاحق «بأن الرواية صنف غير نقي في جميع الأحوال، فهي لا تخضع للقوالب، ولا ترضخ للتقييد»، وبذلك يحلُّ السرد صيغ جديدة، فترد صيغ سردية بعضها يتبع الترتيب الهجائي (من أ إلى ك) وهو ما يتكرّر مرة ثانية فيما يتعلق بالتوجيهات الخاصة بالدفن العلاجي. وقد جاءت هذه المرة مرقمة (من 1 إلى 7) وإن كانت المادة 4 تحتوي على تقسيمتين؛ الأول خاص بحفر المريض الحفرة بنفسه، ولكن ثمة قواعد حاكمة في الليالي القمرية حيث يكون الوضع (جنوبًا للرجال وكبيرات السن من النسوة، جنوبًا مع الميل شرقا للشباب والأرامل) أما في الليالي المظلمة لا يهم الاتجاه حيث يقوم الأسياد بتعديل الوضع بالشكل الذي يفيد العلاج.[50] وبالمثل ما هو خاص بالنيشان بعد أن اجتمع أطراف من العائلتين، وكما قال الراوي «تُرك أمر النيشان تقديرًا لآل نعمان، على أن يكون المهر كالتالي،(...) وفي ليلة النصف من شعبان اصطحبت أم نعمان وسط الزغاريد صبيتين

48 مستجاب، *من التاريخ السري*، 63 – 64.
49 مستجاب، *من التاريخ السري*، 30.
50 مستجاب، *من التاريخ السري*، 54.

تحملان نيشان عروس نعمان والمكوّن من:

1 - «شال أحمر بورقته تم الحصول عليه من ملوي.
2 - جورب لحمي وجورب أسود لزوم العزاء.
3 - أربع قطع صابون نابلسي.
4 - أربع حردات على أربعة ألوان اثنتان منها بالقصب والترتر.
5 - شبشب بوردة عمولة الداخل.
6 - قطعتان من القماش الستان فرح قلبه من أغلى نوع.
7 - نصف رطل حنة سويسي.
8 - ثلاثة أقماع سكر.
9 - ثلاثة منادين أصباغ اشتهرت بتوريد الخدود عند حكها بالبشرة.
10 - زجاجتا شربات العنتبلي»[51].

الملاحظة المترائية للقارئ أن هذه القواعد الجديدة لم تأخذ صيغة ثابتة فمرة جاءت مرقمة وفقًا للترتيب الهجائيّ (الألِفْبائيّ)، ومرتين جاءت وفقًا للترتيب الرقميّ. والقائمة الأخيرة تعكس الثقافة المحليّة، حيث العادات التي أراد أن يمرّر جزءًا منها المؤلف عن البيئة المحكي عنها، والتي ينتمي إليها البطل، وهي بيئة الصعيد. فهو يقدّم معالم البيئة في كافة جوانبها؛ مسراتها (فرح النعمان، وختانه) وأحزانها (ليلة موت والد نعمان). تستلفت هذه الظاهرة فدوى مالطي دوجلاس، إضافة إلى تشكيل كلمة محمد، الذي وضعه الرَّاوي بين قوسين، بوصفها من الخصائص النصيّة، لكن كما تقول: «تبعد القارئ عن القصة لتثير وعيه بالكتابة نفسها».[52] في الحقيقة أن هذه التقنية يمكن وصفها بالشارحة تمثّل سمة جمالية يمتاز بها محمد مستجاب على المستوى التشكيل الجمالي لنصوص مستجاب على تنوعها ما بين القصة والرواية.

2.7. تدخلات الراوي

تتكرّر هذه التقنيّة على مستوى النص، فالراوي دائمًا يفتح أقواسًا، ويعلّق بالشرح أو بالإضافة لما ذكر قبله. فأثناء استمرار الحديث عمّا أثير عن ميلاد نعمان، يذكر الراوي رواية تقول إنه ولد بعد الهوجة بتاريخ غير معلوم، وكأن الراوي تذكّر شيئًا، فلم يكتفِ بالهامش الذي حدّد فيه كلمة الهوجة ومدلولاتها. فيفتح قوسًا أثناء الروي نفسه، ويقول «في رواية نميل إلى الوثوق بها للشيخ عبد العزيز خليل»،[53] ومرة أخرى يفتح قوسًا عند الحديث عن والد نعمان عبد الحافظ خميس، وبعد أن يعرفه ويذكر نسله بأنه «واحد من بطون عائلات الحدايدة»، وما تناقله الناس عنه حول صمته، وإيثاره للعزلة، وممارسته رياضة الجري، وسعيهم لضبطه متلبسًا، إلى أن غاب فترة «وعاد إلى القرية يقود- في كبرياء هادئة – جملاً، وظل أبو نعمان يعمل على جمله دون توقف أو تكاسل إلا في حالات قليلة»[54]. وعند ذكر هذه الحالات يُقدِّمُ الراوي تفسيرًا وتوضيحًا فيفتح قوسين ليقول: «مثل حلول ليلة الشيخ أبي هارون». لكن هذا المثال يقتضي منه أن يتوقف ليشرح ماذا كان يحدث في هذه الليلة هكذا: «إذ كان ينتظر يومًا كهذا بفارغ الصبر، يترك جمله باركًا أمام منزله، ويهرع إلى نصبة الغوازي فاغر الفم منبسط الأسارير يحتسي القرفة، وعندما تمر الغازية أمامه للمرة العشرين أو الخمسين تنفعل أعضاء أبي نعمان، فليقي بلبدته على الأرض ويهتز حولها راقصًا على إيقاع التصفيق الصاخب الخلاب، ثم يرهق فيسقط إعياء على أول دكة. ويخرج القطعة المعدنية من جيب جلبابه الكتاني، فليقيها إلى الغازية في فخر – حيث بعدها – يظل صامتًا حتى تباشير الصباح».[55] فلولا هذه الجملة العارضة التي ذكرها، ما كنا نحن القرّاء على علم بما يفعله.

51 مستجاب، *من التاريخ السري*، 54.
52 دوجلاس، *من التراث إلى ما بعد الحداثة*، 341.
53 مستجاب، *من التاريخ السري*، 54.
54 مستجاب، *من التاريخ السري*، 38.
55 مستجاب، *من التاريخ السري*،93.

3.7. تأثير الجمهور

تدخّل الراوي يأتي استجابة لتأثير الجمهور (المتخيّل) عليه أو المروي عليهم (المسرود له éNarrate) كما هو عند جيرالد برنس[56]، فهو عندما يسرد عن المقام الذي يليق بصاحب الكرامة بعد حادثة مقاومة النعش للدفن، فيقول الراوي «وخلال أيّام لم تزد على الأربعة» ثم يفتح قوسًا ليعدل الرواية فيقول: «ستة أيام في مقولة للحاج محمد حسنين»، ثم يستكمل سرده «أتموا المقام وبيضوه ورفعوا شاهده إلى خمسة أمتار».[57] لا يكتفي الراوي بالقيام بدور الوسيط في نقل الحكاية إلى متلقيه / جمهوره، وإنما يتدخل كما ذكرنا سابقًا، وإن كان يلعب دورًا آخر يتمثّل في نفي أو إثبات أو دحض الحكاية نفسها. فالحكاية التي تواردت وتناقلها الراوي مفادها: «أن أحد الأعداء أوعز إلى كلب مسعور أن يهاجم ساق أبي نعمان، فتخلّى الرجل عن صبره وتصارع مع الكلب جسدًا لجسد. والشعب حولهما مجتمع ليضحك ويسخر مسرورًا ومشجعًا هائصًا حتى سقط الاثنان فاقدي الوعي».[58]

ينقل الراوي الحكاية بحذافيرها، وإن كان يُعلّق على صحتها، فيصفها بأنها «**رواية ضعيفة**» قبل أن يبدأ سرده، حتى لا يأخذ القارئ الرواية على محمل الجد والتصديق، وخشية أن تذهب الحياة بعقول مستمعيه، يقول بعد نهاية رويه مبرّرًا حكمه السابق هكذا: «ونقطة الضعف في الرواية ترجع إلى...»، وكأنه يميل إلى ضعفها بل ويبرهن على أسباب الضعف قائلاً: «من أن هذه المقولة لم تظهر إلا في السنوات الأخيرة»، بل يخرج من هذا العرض والتبرير باستدلال، فيقول «إذ من الثابت أن عبد الحافظ خميس عقره كلب كما عقره من قبل أكثر من كلب دون إيعاز من أحد» ويستمر في استدلالاته التي جاءت من قراءة وفحص لمرويات عديدة وصلت إليه. ومن ثم يحرص على نقل أصحها لجمهوره / القارئ، فيقول: والثابت أيضًا أن أبا نعمان ظل طويلاً بعد إصابته يهذي ثم سعر وكلب. وأصبح خطرًا على الناس تعميمًا وعلى أهل الدرب تخصيصًا، فتخوف منه المواطنون واحتاطوا»[59].

فكرة أن يبقى الراوي على الحياد لم تعُد تُجْدي مع الراوي الذي أخذ يتدخل مع رويّه وهو ينقل عن المروي عنه إلى المروي عليهم،[60] فمع الفصل الثاني «**فصل في الطفولة والصبا**» يبدأ صوت الراوي الوسيط يختفي تمامًا، إذْ يُعلن عن راوٍ يحمل صفات التدخّل المباشر، فيبدأ الفصل هكذا بإعلان عن وجوده «أرجح الرأي الذي يميل إلى التعامل مع حياة نعمان من خلال كونها مساحة محاصرة – أو متصلة – بمساحات أخرى على امتداد أحقاب طويلة لأناس آخرين، أم وأب وجدان وجدتان وأعمال وأخوال» ويستمر في توجيه المروي عليهم في كيفية استقبال شخصيته الأسطورية التي مهد لها في الفصل الأول، ومن ثم يقرر بيقين العَالِم بالحوادث والمصائر «أن فصل مساحة نعمان عن حيوات الذين مضوا عنه أو معه يعد تعسفًا» الغريب أنه يجيب بأن هذا التعسّف «استخدمه بعض المناوئين له، قاصدين عزل حياته تمهيدًا للتقليل من شأنه ... ثم تدميره».[61]

توقيف السرد، وتدخل الراوي بالاستطراد والشرح، ليس أول علامة من علامات الراوي الشعبي، ثمة سمات أخرى حاضرة في النص على المستوى اللغوي أو الكلامي، تتمثل في نقل الخطاب المروي بصيغته الشفاهية، فتتردد صيغ لغوية هي من صفات الخطاب الشفاهي. فالراوي أثناء نقله لبعض الأحداث، يستخدم صيغة (قيل)، وهي صيغة تؤكد على أن الراوي مجرد ناقل للأحداث، والحكاية ينقله بلسان أشخاصها. فنلاحظ ميل الخصائص النصية للخطاب إلى السرد الشفاهي لاحظ هذه الجملة: «وأصبح قريبًا من المؤكد أن نعلن رأى الدنيا على شاطئ بحر يوسف في الفترة التي تتسع لثماني سنوات بعد عام 1930 على أدق الفروض»[62] وترددت «أقوال سندحضها فيما بعد من أن أبا نعمان مات مقتولاً في الدير المحرق أثناء

56 جيرالد برنس، *المصطلح السردي*، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ع 368، ط 1، 2003)، 142.

57 مستجاب، *من التاريخ السري*، 15.

58 مستجاب، *من التاريخ السري*، 13.

59 مستجاب، *من التاريخ السري*، 14.

60 للوقوف على مصطلح المروي عليه، ووظائفه التي يلعبها في السرد، يمكن مراجعة كتاب: علي عفيفي، *نظرية القراءة، روايات عبد الحكيم قاسم نموذجًا* (القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2017)، 35 وما بعدها.

61 مستجاب، *من التاريخ السري*، 17.

62 مستجاب، *من التاريخ السري*، 9.

احتفالات مسيحيّة، وأن بعض رجال القرية شاهدوا جثته بأعينهم، كما قيل إن الرجل قُتل في عام 1919 خلال مهاجمة أهل القرية للقطار الإنجليزي أثناء الثورة....»[63]. فالراوي هنا مُلْتَبِس براوٍ شعبي يحكي لجماعة ماثله أمامه، يوقف سرده من أجل إيضاح ما يستحق، بل ويعلمها بما سيفعله فيما بعد، «**سندحضها فيما بعد**»»[64]. نفس الشيء يتكرّر في الفصل الخاص «فصل من أجل السيدة الجليلة والجميلة أيضًا» خاصة عندما تطلب السيدة الجميلة من نعمان «**أن يروي لها شيئًا**»»[65]، فلا نجد صوت نعمان، بل الراوي الذي يحكي عن مرويه في تأكيد لانفصال الراوي الأنا للراوي شاهد العيان القريب من الحدث، والملتصق بالشخصيات. بهذه الصورة لا ينفصل الراوي عن واقعه الذي يحكي عنه، وهو المنشغل بخلق أساطيره الخاصة، وإن كان ينهل من ميراثه الذي يعرفه جيدًا، بل مندمج فيه حدّ الالتصاق. فيسهب الرّاوي وهو ينسج أسطورة بطله الغرائبي، في وصف الجهل والفقر وانتشار الخرافات في قرى الصعيد. وكأن الرواية تندد بمخاطر هذه الآفات التي تفاقمت وتكلست وهو ما كان أثره فادحًا على **قطار التنمية** الذي اصطدم بالاحتكار والكثافة السكانية وفق ما مرر الراوي في سياق نقيض

خاتمة:

انتهت الدراسة بعد محاولة قراءة رواية «من *التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ*»، في ضوء علاقة الرواية بالتاريخ، تارة والنصوص القولية (الشفاهية) تارة ثانية، إلى التأكيد على مرونة الرواية التي جعل بنيتها مفتوحة على كافة الأجناس بما فيها غير المتصلة بجنسها كالبحث العلمي، فالرواية على قدر انغماسها في واقعها الأرضي / التحتي، وتعبيرها عن المهمشين من أبنائه، وما يعانونه من قهر ومسغبة، أيضًا لم تنفصل عن العالم المحيط بها، وما يعج به من أحداث كبرى ومصيرية؛ فجعلت القرية المجهولة الاسم انعكاسًا للأحداث (الكبرى) التي تدور في العالم الرحب الواسع، بصراعاته وحروبه وتعقيداته، ومن ثم لجأ الكاتب وهو يجسد هذا العالم إلى تقنيات يتصل بعضها بطبيعة المؤرخ، ووظيفته في الربط بين الأحداث والمرويات المختلفة، والبعض الآخر بهوية الباحث العلمي، وكذلك ما يتصل بطبيعة الراوي الشعبي، ومع هذه المراوحة بين عالمي المؤرخ والباحث من جانب والروائي والراوي الشعبي (المنشد أو القوّال) من جانب ثانٍ، إلا أن سمة الروائي (الفني) هي الغالبة، لما يمنحه التخييل من رحابة في إمكانية التغيير والتبديل، والإضافة والحذف، ونسج حكايات تستند إلى مرجعية واقعية، لكنها تُحلّق في الخيال، إضافة إلى هذا استفاد من بلاغة الخطاب وفنون الحجاج بالمعارضة والسخرية وكسر الإيهام بمرجعية الحكاية تارة، والجدال تارة أخرى في محاولة لاستقصاء الحقيقة.

كما كشفت الدراسة عن أهمية موقع الراوي منتج النص في إعادة خلق نصه وتشكيله دون محاولة لتجميل واقعه المشوّه أصلاً، وفي سبيل ذلك تبنى الروائي إستراتيجيات كتابية تعكس هذا الواقع المعقد، فيتردد داخل المروية الاعتماد على الراوي العليم والمستحوذ على الحكي. ومنها توظيف الشكل التاريخي بصورة توائم بين طبيعة المؤرخ الذي يتخذ من واقعة صغيرة مهمّشة، بؤرة ليُسجل وقائع كبرى تحدث في العالم، في إشارة إلى أن أحداث العالم الكبير تنعكس على العالم الصغير حتى ولو كان في نظره مهمشًا غير مدرَك. والمؤرخ الذي يوازن بين عدة روايات من مناظير مختلفة، علاوة على الاستعانة بتوثيق النص بهوامش كما في النصوص التاريخية والبحوث العلمية وهو ما وضع النص في إشكالية التجنيس وإلى أي جنس ينتمي، هل ينتمي إلى التاريخ أم إلى الدراسات العلمية أم الرواية، وقد انتهى الباحث إلى أن هذه ما هي إلا إستراتيجيات كتابية اعتمدها المؤلف استجابة إلى تقنيات الرواية الجديدة التي نهجت إلى تدمير مواصفات الرواية الكلاسيكية.

كما توقفت الدراسة عند تشكيل صورة البطل، وانتهت إلى أن الروائي عمد إلى خلق بطل أسطوري، بعيدًا عن صورة البطل الأسطوري في الملاحم والسير، باختلاق أفعال كبرى، وإنما عبر سمات شكلية تجلت في تكوينه، ومراحل ميلاده التي توازت مع ميلاد البطل الشعبي في الحكايات الشعبية. كما كشفت الرواية عن حضور باذخ للمروي عليه، وهو ما فرض على الراوي أدوارًا جديدة غير السرد، فالراوي مال إلى طبيعة الراوي الشعبي؛ حيث يتوسط جمهور يُلْقي عليهم نصه، وما يستدعيه هذا الحضور من تلبية لطلبات الجمهور من شرح أو تفسير لحدث، أو ربط سياق آني بحدث قديم،

63 مستجاب، *من التاريخ السري*،11.
64 مستجاب، *من التاريخ السري*، 11.
65 مستجاب، *من التاريخ السري*، 47.

وهي كلها تقنيات مالت بالراوي في كثير من أجزاء النص إلى الراوي الشعبي. وفي النهاية توقفت الدراسة عند جماليات التشكيل الفلكلوري بتقليص دور الحوار واتكائه على خطاب لغوي يدمج بين الحوار والسرد، وقلب التركيب اللغوي للجملة النحوية، وتكرار صيغ لغوية بعينها داخل السرد، وهو ما منح النص فرادة وخصوصية لغوية.

المصادر والمراجع:

القرآن الكريم

مستجاب، محمد. *من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ*.(2011) القاهرة، مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب

المراجع:

إبراهيم، نبيلة. (1996) "*قص الحداثة*"**. فصول، 7/ 3 ، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.**

إبراهيم، نبيلة. "*ميلاد البطل*"**.** مجلة المجلة، ع 113، القاهرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب.

بارت، رولان بارت (وآخرون). *طرائق تحليل السرد الأدبي*. مترجم: حسن بحراوي وبشير القمري وعبد الحميد عقار(المغرب: منشورات اتحاد المغرب، سلسلة ملفات، الطبعة، 1، 1992.

بدوي، محمد. *الرواية الحديثة في مصر دراسة في التشكيل والإيديولوجيا*. القاهرة: مكتبة الأسرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، الطبعة 1، 2006.

برنس، جيرالد . *المصطلح السردي*، ترجمة: عابد خزندار، مراجعة وتقديم: محمد بريري (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، ع 368، ط 1، 2003).

حافظ، صبري. "*الرواية والواقع: متغيرات الواقع العربي واستجابات الرواية الجمالية*". إبداع، 1/10 (1992).

دوجلاس، فدوى مالطي. *من التراث إلى ما بعد الحداثة*. مترجمة: فدوى مالطي دوجلاس. القاهرة: المجلس القومي للترجمة. الطبعة 2، 2009.

الشحات، محمد."*سرديات بديلة: قراءة في النظرية والتطبيق*"**.** نزوى العمانية، 65 (2011).

الشحات، محمد. *بلاغة الراوي، طرائق السرد في روايات محمد البساطي*. القاهرة: كتابات نقدية، الهيئة العامة لقصور الثقافة، الطبعة 1، عدد 111، 2000.

شيلدي، ديفيد. *جوع الواقع*، مترجم: أحمد الشافعي. القاهرة: مجلة عالم الكتاب، عدد فبراير 2015.

عفيفي، على. *نظرية القراءة روايات عبد الحكيم قاسم نمونجًا*. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة 1، 2017.

الغيطاني، جمال. "*تجربتي في كتابة القصة*"**.**الهلال، 3 (1977).

غرييه، آلان روب (وآخرون). *الرواية الجديدة والواقع*، مترجم: رشيد بنحدو. قطر: كتاب الدوحة، ع (91) وزارة الثقافة والرياضة، 2018.

موروا، أندريه. *فن التراجم والسير الذاتية*، مترجم: أحمد درويش (القاهرة: المشروع القومي للترجمة، المجلس الأعلى للثقافة، الطبعة 1، 1999.

وايت، هايدن *محتوى الشكل الخطاب السردي والتمثيل التاريخي*، مترجم: نايف الياسين، ومراجعة : فتحي المسكيني. البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار، الطبعة 1، 2017.

يقطين، سعيد. *قضايا الرواية الجديدة الوجود والحدود*.بيروت: الدار العربية للعلوم، ناشرون، منشورات الاختلاف، الطبعة1، 2012.

يقطين، سعيد. *الرواية والتراث السردي من أجل وعي جديد بالتراث*.المغرب: المركز الثقافي العربي، الطبعة 1، 1992.

Hakem Değerlendirmesi: Dış bağımsız.

Çıkar Çatışması: Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

Finansal Destek: Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

Peer-review: Externally peer-reviewed.

Conflict of Interest: The author has no conflict of interest to declare.

Grant Support: The author declared that this study has received no financial support.

Kaynakça/References

Afîfî, Alâ. *Nazariyyetü'l-Kırâa Rivâyât Abdi'l-Hakîm Kâsım Nümûzecen*. Kahire: el-Meclisü'l-A'lâ li's-sekâfe, 1. Basım, 2017.

Bart, Roland Bart vd. *Tarâiku tahlîli's-serdi'l-edebî.* çev. Hasen Behrâvî, Beşîr el-Kamerî, Abdülhamîd Akkâr (Fas: Menşûrât İttihâdi'l-Mağrib, Silsilet Mileffât, 1. Basım, 1992.

Bedevî, Muhammed. *er-Rivâyetü'l-hadîse fî Mısr Dirâse fi't-teşkîl ve'l-îdyûlûciyâ.* Kahire: Mektebetü'l-Üsra, el-Hey'etü'l-Mısrıyye el-âmme li'l-küttâb, 1. Basım, 2006.

David, Shields. *Cu'u'l-Vakı',* çev. Ahmed eş-Şafî'i. Kahire: Mecelletü Âlemü'l-Kitâb, Şubat 2015.

Douglas, Fedwa Malti. *Mine't-Turâs ilâ mâ ba'de'l-hadâse*. çev. Fedwa Malti Douglas. Kahire: el-Meclisü'l-kavmî li't-terceme. 2. Basım, 2009.

el-Gaytâni, Cemâl el-Gaytânî. *"Tecribetî fî kitâbeti'l-Kısa",* el-Hilâl, 3 (1977).

eş-Şahât, Muhammed*. "Serdiyyât Bedîle: Kırâat fi'n-nazariyye ve't-tatbîk"*. Nezvâ el-Ummâniyye, 65 (2011).

eş-Şahât, Muhammed. *Belâğatu'r-Râvî*, Tarâiku's-Serd fî rivâyât Muhammed el-Besâtî. Kahire: Kitâbât Nakdiyye, el-Hey'etü'l-Âmme li Kusûri's-Sekâfe, 1. Basım, sayı 111, 2000.

Grillet, Alin Robbe vd. *er-Rivâyetü'l-cedîde ve'l-vakı',* çev. *Reşîd Binhiddu*. Katar: Kitâb Doha, (91) Vizârâtü's-sekâfe ve'r-riyâda, 2018.

Hâfız, Sabrî. *"er-Rivâye ve'l-Vakı': Müteğayyirâtü'l-Vakı'ı'l-Arabî vesticâbâtü'r-rivâyet'il-cemâliyye".* İbdâ', 1/10 (1992).

İbrahim, Nebîle. (1996) *"Fassu'l-Hadâse".* Fusûl, 7/3, Kahire, el-Hey'etü'l-Mısrıyye el-âmme li'l-küttâb.

İbrahim, Nebîle. *"Mîlâdü'l-Betal*". Mecelletü'l-Mecelle, 113. sayı, Kahire, el-Hey'etü'l-Mısrıyye el-âmme li'l-küttâb.

Kur'ân-ı Kerîm

Maurois, Andre. *Fennü't-terceme ve's-siyer ez-zâtiyye*, çev. Ahmed Dervîş (Kahire: el-Meşrû' el-Kavmî li't-terceme, el-Meclisü'l-A'lâ li's-sekâfe, 1. Basım, 1999.

Müstecâb, Muhammed. Mine't-Tarîhi's-sirrî li-Nu'man Abdi'l-Hâfız. (2011) Kahire, Mektebetü'l-Üsra, el-Hey'etü'l-Mısrıyye el-âmme li'l-küttâb.

White, Hayden. *Muhteve'ş-Şekli'l-hıtâbi's-serdî ve't-temsîlü't-tarîhî*, çev. Nâyıf el-Yâsîn, murâcâa: Fethî el-Miskînî. Bahreyn: Hey'etü'l-Bahreyn li's-sekâfe ve'l-âsâr, 1. Basım, 2017.

Yaktîn, Saîd. *Kazâyâ'r-rivâye el-cedîde el-vicûd ve'l-hudûd.* Beyrut: ed-Dâru'l-Arabiyye li'l-ulûm,

Nâşirûn, Menşûrâtü'l-İhtilâf, 1. Basım. 2012.

Yaktîn, Saîd Yaktîn. *er-Rivâye ve't-Türâsü's-serdî min ecli va'y cedîd bi't-turâs.* Fas: el-Merkezü's-Sekâfî el-Arabî, 1. Basım, 1992.