مجلة الجامعة القاسمية

للغة العربية وآدابها

مجلة علمية محكمة نصف سنوية

المجلد: 4، العدد: 2

جمادى الآخرة 1447 هـ / ديسمبر 2025م

الترقيم الدولي المعياري للدوريات: 2958-230X

AQU Journal of Arabic Language and Literature, Vol. 4 No. 2, pp. 65-106 (Dec.2025)
DOI:10.52747/aqujall.4.2.483
E-ISSN: 2958-2318/ ISSN: 2958-230X

العلاقات النصيّة بين السرد والتراث الثقافي غير المادّي: دراسة في أدب محمد مستجاب

INTERTEXTUAL RELATIONS BETWEEN NARRATION AND INTANGIBLE CULTURAL HERITAGE: A STUDY IN THE LITERATURE OF MOHAMMED MUSTAJAB[1]

أحمد بهي الدين العساسي
الجامعة القاسمية، الإمارات العربية المتحدة

Ahmed Bahialdin Ahmed Alassasy
Al Qasimia University, Sharjah, UAE

[1] Article received: October 2025; article accepted: November 2025

الملخص:

يتقصى هذا البحث سبكة العلاقات النصية بين السرد والتراث الثقافي غير المادي، بوصفهما مجالين معرفيين يتقاسمان الجذور التي اتكأ عليها التنظير لهما. حيث اتسعت دائرة مفاهيم النص وحدوده فتجاوزت المتون اللفظية الكتابية، بما يضع عناصر التراث الثقافي غير المادي الشفاهية وغير القولية في حقل النص. تنتهج هذه الدراسة منهج التناص بوصفه مدخلا نقديًا، وترتكن إلى منظور يفيد بأنه (لا يوجد ملفوظ لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى)، بما يكسب النص حيوية في إنتاج المعنى وتوليده من نصوص أخر. واتخذت هذه الدراسة من أدب محمد مستجاب مادة تطبيقية، فاعتمدت على نماذج دالة من إبداع في (نبش الغراب)، التي تمثل نمطًا من الكتابة الإبداعية في التعبير عن الحياة ومفردات الثقافة في قالب مقال سردي، كذلك نماذج من القصص القصيرة، والنصوص الروائية التي تنصت جميعها مع التراث الثقافي غير المادي ونصوصه الحياة. فكشفت القراءة النصية عن شبكة من العلاقات النصية في متن نصوص محمد مستجاب ربطت بين السرد والتراث الثقافي غير المادي، منح تفاعلها ومتانة روابطها النصوص السردية ديناميكية وثراء ثقافيًا، جعلت السرد ملبيًا لأغراضه الإبداعية والجمالية، فيما بقي التراث الثقافي غير المادي معينًا ورافدًا له، متسمة مادته بالحيوية الملهمة للإبداع الخاص.

Abstract:

This study explores the network of textual relations between narrative and intangible cultural heritage, viewing them as two epistemological fields that share the same roots upon which the theorization of modern narratology has relied. The study argues that the concepts and boundaries of the text have expanded beyond the verbal and linguistic fabric to include the non-verbal elements of intangible cultural heritage within the domain of the text. The research adopts the intertextual approach as a critical

framework, based on the premise that “there is no utterance unconnected to other utterances,” which renders the text dynamic in its production and generation of meaning through its interrelations with other texts. The applied corpus of the study consists of Mohamed Mostagab’s literary works: his essays “The Crow’s Digging” (*Nabsh al-Ghurab*), which combine narration and lived experience; selected short stories rich in popular motifs; and novels that integrate rituals and practices prevalent in Upper Egypt. The textual analysis reveals a complex network of relations between narrative and intangible cultural heritage, as reflected in Mostagab’s literary production, which intertextually engages with elements of folk culture that, according to modern concepts of textuality, have become living and active texts within the creative structure. This intertextual interaction in Mostagab’s works endows his narrative with cultural depth and vitality, fulfilling its aesthetic and creative functions, while intangible heritage remains an inexhaustible source- its material marked by the same vibrant energy that continually inspires artistic creation.

الكلمات المفتاحية: السَّرد، محمد مستجاب، التراث الثقافي غير المادي، التَّناص، العلاقات النَّصِّيّة.

Keywords: Narrative, Muhammad Mustahab, Intangible Cultural Heritage, Intertextuality, Textual Relationships.

المقدمة:

استجابتِ الروايةُ والقصةُ القصيرةُ، بوصفِهما نموذجَيْن للسردِ الحديث، لقواعدِ مجالِ علمِ السرد، باعتبارِهما يُعبّران عن مرحلةٍ من مراحلِ الإبداعِ السرديّ. وقد يُظنّ أنَّ تعبيرهما عن مرحلةِ عصرِ التنويرِ والحداثةِ وما بعدَهما يجعلُ أنماطَ الإبداعِ في هذه المرحلةِ منفصلةً عن أسلافِها الأولى، لانتمائِهما إلى سياقاتٍ تاريخيّةٍ تُعبّر عن طورٍ جديدٍ من أطوارِ الإنسانيّة. وبخاصّةٍ أنَّ الإبداعَ قرينُ الحياةِ المعاشة، وإنْ عبّر عن أحداثٍ ماضويّةٍ، فإنّه في الأحوالِ كلِّها يُعبّر عن الواقعِ ويستشرفُ المستقبلَ، وفقًا لِسَمْتِ الإبداعِ الذي يتوسّلُ بالخيالِ واللغةِ المفارقةِ للغةِ الحياةِ اليوميّة أو التقريريّة، أو ما سُمِّيَ بـ«ما وراء اللغة».

والسياقُ الذي تُعبّرُ عنه الأنواعُ الأدبيّةُ بعامّةٍ، والسرديّةُ بخاصّةٍ، يتّسمُ بالتداخلِ بين المجالاتِ المعرفيّةِ والتشابكِ في عناصرِها؛ فمن الصعبِ فهْمُ النظريّةِ الأدبيّةِ دونَ الاتجاهِ صوبَ بقيّةِ العلومِ الإنسانيّةِ وفهمِ العلاقاتِ بينها. وهو الأمرُ الذي يُحيلُ إلى محاولةِ فهْمِ العلاقاتِ النصيّةِ بين مجالَيْن يتّسمانِ بأنَّ مادّتَهما المعرفيّةَ اقترنَتْ بالمجتمعِ الإنسانيّ منذُ بدايتِه، ووصلَ إلينا منهُما ما تمكّنَ من التداولِ والتوثيق؛ حيث إن "عددَ المحكياتِ التي أنتجَها الإنسانُ في العالم، وفي تاريخِ شعوبِ الأرضِ قاطبةً لا حصرَ له"[1]، وفي الوقتِ نفسِه، لكلٍّ واحدٍ منهما آليّاتُه الخاصّةُ، وهما مجالا السرد والتراث الثقافيّ غيرِ الماديّ. وقد يتّضحُ أنَّ ثمّةَ شبكةً من العلاقاتِ النصيّةِ تجمعُ بين المجالاتِ المعرفيّةِ بعامّةٍ، والسردِ والتراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ بخاصّةٍ، في ظلِّ اتّساعِ مفاهيمِ النصِّ وحدودِه التي تجاوزتِ الملفوظَ والمتنَ اللغويّ. وهو الأمرُ الذي يضعُ عناصرَ التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ غير الملفوظةِ في حقلِ النصّ.

(1) بارت، رولان: التحليل البنيوي للنصوص، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة، ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار التكوين–منشورات الزمن، دمشق–المغرب، ٢٠٠٩م، ٢٦.

-إشكالية الدراسة:

تسعى هذهِ الدراسةُ إلى استجلاءِ شبكةِ العلاقاتِ النصيّةِ بين السردِ والتراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ، في تقاسمهما لأنواعٍ إبداعيّةٍ ضمَّها كلٌّ من المجالين إليه، كفنونِ الحكي التقليديّة، واتّساعِ الأمرِ في السردِ الحديثِ ليحوي مفرداتٍ وعناصرَ التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ، فتغدو شبكةُ العلاقاتِ النصيّةِ أكثرَ تعقيدًا وتداخُلًا.

وتتّخذُ الدراسةُ من أدبِ محمد مستجاب مادتها لتختبرَ منحاها ومقاصدَها؛ إذ يمكنُ وسمُ إنتاجِه القصصيّ بأنّه نصٌّ مُحمَّلٌ بعلاقاتٍ نصيّةٍ ثقافيّةٍ، من دون تعنّتٍ أو لَيٍّ لعنقِ النص، والذي يجعل إبداعُه يتّسمُ بهذه السِّمة إنما استغراقُه العميقُ في التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ.

وليست هذه الإفاضةُ عفويّةً، ولا لمجرّدِ التدوينِ أو التسجيل؛ وإنّما الأمرُ مرتبطٌ بإبداعِ محمد مستجاب القصصيّ، كما سيتّضحُ بالتفصيل من خلال استعراضِ آليّاتِ القصّ عنده، وكيف اشتملتْ على كلّ هذه العناصرِ والمجالاتِ التي زخرَ بها إنتاجُه.

وهو الأمر الذي يستدعي التساؤل: إلى أيّ مدى استطاع محمد مستجاب أن يُعيدَ تشكيلَ التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ في نسيج نصّه السرديّ، بوصفِه مرجعيّةً حكائيّةً تسهمُ في حبكِ البنيةِ السرديّة، وتكشفُ في الوقتِ ذاته عن وعيِه الثقافيّ بهويّتِه وإرثِه الحضاريّ؟

-منهجية الدراسة:

تنتهج هذه الدراسةَ منهجَ التناصّ بوصفه مدخلًا نقديًّا يكشف العلاقاتِ النصيّة الكامنةَ في البنية الأدبية، ويُضيء شبكةَ علاقاتها المعرفيّة المتشابكةَ مع الذاكرة الجمعيّة والمرويات الشفاهيّة، ممّا يُحيل النصَّ إلى الانفتاح على أفضية التراث الثقافيّ غير الماديّ، الذي تتّسم نصوصُه بالحيويّة والتجدّد.

فالتناصّ، في أحد دلالاته، هو "الفعل الذي عيد بموجبه نص ما كتابة نص آخر، والتناص هو مجموعة من النصوص التي تماس معها عمل ما، قد لا يذكر صراحة (إذا كان الأمر متعلقًا بالإيحاء) أو تكون مندرجة فيه (في مثل الاستشهاد). إنها فئة عامة من الصلات تشمل أشكالًا شديدة التنوع"[1]. وارتكازًا على هذا المنطلق المنهجيّ وأدواته، ترنو الدراسةُ إلى مقاربة نصوصِ محمد مستجاب وتحليل علاقاتها النصيّة والدلاليّة بالتراث الثقافيّ غير الماديّ.

قد يُحيل منظورُ تزفيتان تودوروف للتناصّ إلى مرتكزٍ تنتهجه الدراسة؛ إذ تبحث عن شبكة العلاقات النصيّة الشفاهيّة المكوِّنة للنصوص السرديّة عند محمد مستجاب؛ إذ يرى تودوروف أنّه "لا يوجد ملفوظ، وهذا شيء جوهري، لا تربطه علاقة بملفوظات أخرى"[2].

ويُفضي هذا المنظورُ إلى إنتاجيّةٍ دَؤوبٍ للمعاني والدلالات تجعل النصَّ ديناميكيًّا في حالةٍ من الإنتاجية المستمرة، "فالتناص يشير إلى تراكم وتوليد المعنى عبر النصوص، حيث تعتمد المعاني على معان أخرى مولدة أو مستخدمة في سياقات مغايرة. وهذا أيضًا ما ادعاه بارت، في وقت لاحق، حين أعلن عبارته الشهيرة (موت المؤلف) بحجة أن النص لا يمتلك معنى مفردًا نابعًا من فعل موحد، لكنه مصوغ من اقتباسات ثقافية قائمة مسبقًا".[3]

(1) غروس، نتالي بييفي: مدخل إلى التناص، ترجمة: عبد الحميد بورايو، دار نينوى، ط1، دمشق، 2000م، ١١.

(2) تودوروف، تزفيطان: نظرية الأجناس الأدبية–دراسة في التناص والكتابة والنقد، ترجمة: عبد الرحمن بوعلي، دار نينوى، دمشق، 2016، 85.

(3) باركر، كريس: معجم الدراسات الثقافية، ترجمة: جمال بلقاسم، دار رؤية للنشر والتوزيع، ط1، القاهرة، ٢٠١٨م، ١٣٨–١٣٩.

- من الحكاية إلى السرد:

نهضتِ السَّرديّاتُ، قديمِها وحديثِها، بوظائفَ عدّةٍ، أتاحتْ للإنسانِ، عبر تحوّلاتِ تاريخِ البشريّة، أن يتعرَّفَ على ذاتِه ويُجيد مع عالمِه؛ فالحكيُ كان، وما يزالُ، ممارسة إنسانيّة ترقى إلى النّزوعِ الفِطريّ. كما أنّ فنونَه أقربُ صنوفِ الإبداعِ تعبيرًا عن الحياةِ اليوميّةِ وتوثيقًا لها. ومع نشأةِ العلومِ الإنسانيّة، تَحوَّل الحكي من ممارسةٍ عفوية إلى إبداع ممنهج، حتى غدا المادّةَ الأوّليّةَ لعلمِ السّرد، الذي "ظهر في الستينيات والسبعينيات من القرن العشرين بوصفه طريقة بنيوية خاصة لدراسة النصوص السردية المكتوبة وخاصة الأدب القصصي"[1]، واتَّسعت مراميه فيما بعدُ لتشملَ السرودَ الإبداعيّةَ بعامّة.

وإنْ كان قد سبق هذا التاريخَ معرفةٌ دقيقةٌ بقوانينِ الأنواعِ الأدبيّةِ القصصيّةِ، واستوى على قواعد الكتابة، كالرّوايةِ والقصّةِ القصيرة، وهما-بالرغمِ من كونهما تُعَدّانِ من الأنواعِ الإبداعيّةِ المكتوبة، أو المنتميةِ إلى مرحلةِ القصصِ الكتابيّةِ في الإبداع-لم تنفصلا عن جذورِهما الحكائية الشفاهيّةِ المعروفةِ سماتُها، والمؤسسة للإبداع السردي، وتلك التي يمكنُ تلمُّسُ وجودِها بين حنايا الفعلِ السَّرديّ.

فمصطلح السرد نفسه "دخل الإنجليزية في وقت مبكر مع بواكير القرن التاسع عشر، وكان يعني خرافة أو قصة أو حكاية صارت تقابل فيما بعد اللوجوس أو التفكير العقلي والرواية التاريخية فكانت للأسطورة علاقة بالسرد الخرافي وكنتيجة لاستعمال السرد كمقابل سلبي للواقعة أو التاريخ أو العلم فقد صار يقترن بالمعاني الحديثة الصعبة للخيال والإبداع والتخيل. هكذا صار السرد يكتسب إيحاءات متشابهة من خلال روابطه

(1) بروكمبير، جينز وكربو، دونالد: السرد والهوية دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة، ترجمة: عبد المقصود عبد الكريم، مؤسسة هنداوي، ٢٠٢٤م، ١٠.

بالأسطورة"[1]، وهو الأمر الذي جعل التأطيرَ لعلمِ السَّردِ لا يُغفِلُ الحكاياتِ المؤسِّسةَ للإبداعِ الإنسانيّ، كالإلياذةِ والأوديسا، وتقاليد الحكي، وأنماطَ الحكايات كالملحمة والحكاية الخرافية والقصص المغناة وغيرها. وربما يفسر ذلك المسلك الذي اعتمده منظرو الأدب ونقاد السرد في ارتكازهم على الحكي الفلكلوري وهم يفسرون قوانين العمل الروائي في صورته الحديثة.

فجيرار جينيت، في *خطاب الحكاية*، والذي ارتكز على رواية *البحث عن الزمن المفقود*–والتي تعَدّ عملًا روائيًّا فارقًا – أتى الحكيُ التراثيّ أو الشعبيّ بتنوّعاتِه مرجعيّتَه الأساس، بوصفه جذرًا سرديًّا يُمكّن من فَهمِ خطابِ مارسيل بروست الروائيّ؛ حينما ميّز بين مفاهيمِ الحكايةِ الثلاثة، واقترح أن يُطلَق "اسم *القصة* على المدلول أو المضمون السردي (حتى وإن تكشف هذا المضمون، والحالة هذه، عن ضعف في الكثافة الدرامية أو في الفحوى الحدثي)؛ واسم *الحكاية* بمعناها الحصري على الدال أو المنطوق أو الخطاب أو النص السردي نفسه؛ واسم *السرد* على الفعل السردي، المنتج، وبالتوسع على مجموع الوضع الحقيقي أو التخييلي الذي يحدث فيه ذلك الفعل"[2]

ونحا باختين، في تأصيله للمفاهيم أو المصطلحات الرئيسة المؤسِّسة لتحليل الرواية، مَنْحى المقاربة بين الرواية، التي يُمثّلها عملُ بروست، والجذرِ الشعبيّ للحكاية[3]. ولم يكن جيرار جينيت وحدَه صاحبَ هذا النهج؛ بل إنّ النظريةَ النقديّةَ، في تأطيرها للأنواع الأدبيّة بعامّة، والسرديّة بخاصّة، اتّخذت الطريقَ نفسَه، بالرغم من تنوّع منطلقاتِها.

---

(1) بينيت، طوني – غروسبيرج، لورانس – موريس، ميغان: مفاتيح اصطلاحية جديدة–معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع، ترجمة: سعيد الغانمي، ط1، المنظمة العربية للترجمة، ٢٠١٠م، ص ٣٨٢.

(2) جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ترجمة: محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي، المجلس الأعلى للثقافة، ط2، القاهرة، ١٩٩٧، ٣٨–٣٩.

(3) على سبيل المثال، انظر جينيت، جيرار: خطاب الحكاية بحث في المنهج، ٤٧، ٤٨.

نجدُ الأمرَ لافتًا في نظريةِ الأدبِ عند المدرسةِ الروسيّة، حينما عنون الروسيّ ف. ف. كوزينوف بحثَه عن الرواية بـ "**الرواية ملحمة العصر الحديث**"[1] والذي طُبع ضمن كتاب **نظرية الأدب** لمجموعةٍ من الباحثين السوفييت.

ربّما يُحيلُ هذا الاتجاهُ، الذي ظهر إبّان موجةِ الحداثةِ وما قبلَها في التأطيرِ لنظريّة الأدب، إلى ضرورةِ الاستنادِ إلى الجذورِ الإبداعية، أو البحثِ عنها في حالةِ تواريها؛ إذ لا شيءَ ينضجُ من عدم، أو يُولَدُ دون والدٍ.

- التراث الثقافي غير المادي: تحوّلات الحقل وتقاطعاته مع السرد:

وعند الانتقال إلى التراث الثقافي غير المادي (Intangible Cultural Heritage) يتبدّى تقارُبٌ بين الحقلين المعرفيَّين؛ فكما نشأ علمُ السرد من جذورِ الممارسة الإبداعيّة الإنسانيّة، فرديّةٍ كانت أم جماعيّة، وتطوّر إلى منظومةٍ تحليليّةٍ للنصوص، انبثق مفهومُ التراث الثقافيّ غير الماديّ من التجربة الإبداعيّة الجماعيّة للبشريّة. فالمصطلحُ دالّ على مجالٍ متّسع، ويُقصد به: "الممارسات والتصورات وأشكال التعبير والمعارف والمهارات–وما يرتبط بها من آلات وقطع ومصنوعات وأماكن ثقافية – التي تعتبرها الجماعات والمجموعات، وأحيانًا الأفراد، جزءًا من تراثهم الثقافي. وهذا التراث الثقافي غير المادي، المتوارَث جيلًا بعد جيل، تبدعه الجماعات والمجموعات من جديد بصورة مستمرة بما يتّفق مع بيئتها وتَفاعُلاتها مع الطبيعة وتاريخها، وهو ينمّي لديها الإحساس بهويتها والشعور باستمراريتها، ومن ثمّ يعزّز احترام التنوع الثقافي والقدرة الإبداعية البشرية". [2] وبرغم الشهرةِ والانتشارِ اللذين حازَهما مصطلحُ «التراث الثقافيّ غير الماديّ»، فإنّه يُعَدّ،

(1) نظرية الأدب: تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، العراق، ١٩٨٠م، ٢١١.

(2) النصوص الأساسية اتفاقية ٢٠٠٣، صون التراث الثقافي غير المادي، اليونسكو، باريس، طبعة ٢٠٢٢م، ٥.

بمفاهيمِه، تطوّرًا لحقلٍ أسبق هو الفولكلور؛ وهو مصطلحٌ استخدم عالميًّا، وله ترجماتٌ متعدّدةٌ في الثقافة العربيّة، منها: التراث الشعبيّ، المأثورات الشعبيّة، الفنون الشعبيّة، وهي التي ما تزال هذه المصطلحاتُ تشهدُ استعمالًا أكاديميًّا إلى يومِنا هذا. غير أنّ التراثَ الثقافيَّ غيرَ الماديّ اتّسع ليشملَ أنماطًا إبداعيّةً وممارساتٍ لم تحظَ بعنايةِ الفولكلور، الذي نشأ في رحابِ الدراساتِ الاستشراقيّة في القرن التاسع عشر، وتبلورت أهدافُه على يدِ المستشرق الإنجليزيّ ويليَم جون توماس، الذي صاغ المصطلحَ وقد نشره أول مرة سنة 1846 في مجلة The Athenaeum البريطانية. وكان مقتصرًا في بدايته على الأدب الشعبي والأنواع الشفاهية الإبداعية؛ وتمحور حول "دراسة المأثورات غير المدونة للشعب، كما تبدو في القصص الشعبي، والعادات، والمعتقدات، والسحر، والطقوس"[1].

وما يزال مصطلح الفلكلور بالرغم مما شهده الحقل المعرفي من تطورات يحظى بنقاشات جدلية حتى يومنا هذا، نظرًا إلى اتساع نطاقه الذي انتشر فيه، ومرونته الاستعمالية. أما اتساع التراث الثقافي غير المادي فيظهر في المجالات الخمسة الرئيسة التي اقترنت بظهور المفهوم، هي:

– التقاليد وأشكال التعبير الشفهي، بما في ذلك اللغة كواسطة للتعبير عن التراث الثقافي غير المادي؛

– فنون وتقاليد أداء العروض؛

– الممارسات الاجتماعية، والطقوس، والاحتفالات؛

– المعارف والممارسات المتعلقة بالطبيعة والكون؛

– المهارات المرتبطة بالفنون الحرفية التقليدية.[2]

---

(1) هجرتي، ألكسندر هاجرتي: علم الفولكلور، ترجمة: أحمد رشدي صالح، مؤسسة التأليف والنشر، القاهرة، 1967، 13.

(2) النصوص الأساسية اتفاقية صون التراث الثقافي غير المادي: ٥، ٦.

يتقاطع المجالان في انتماءِ أنواعٍ أدبيّةٍ إلى كليهما، وأغلبُ هذه الأنواع ما ينتمي إلى فعلِ الحكي، مثل: الأسطورة، والحكاية الخرافيّة، والحكايات الشعبيّة بأنواعها الكثيرة، والملاحم، والسِّير. وكلُّ مجالٍ أسهمَ في تقنينِ بنيةِ كلِّ نوعٍ وخصائصِه. وقد قوبل هذا التقاطع — أو بالأحرى تأثيرُ علمِ الفولكلور على علمِ الأدب، وبخاصّة السَّرد — بقدرٍ من الحذر، نظرًا لاختلافِ توجّهاتِ كلٍّ من المجالَين وغاياتِهما.

بيد أنّ نظريّة الأدب أقَرّت بوجود "آثارِ الفولكلور بارزةً في مواضيعِ وأصنافِ ومفرداتِ الأدب، غير أنّنا لا نُراعي دائمًا حقيقةَ أنّ النموذجَ الشعبيَّ للحياةِ اليوميّةِ والفكريّةِ قد عَشِش بصورةٍ محدّدةٍ في الجوهرِ نفسه للأدبِ ونظرته إلى العالم، وفي جميعِ أشكالِه وأصنافِه وأبنيته الموجَّهةِ للحياة، بصورةٍ لا يستطيعُ معها الكاتبُ أن يخطوَ خطوةً واحدةً ولا أن ينطقَ بكلمةٍ واحدةٍ دون أن يندمجَ في جوّ العقيدة الشعبية"(1).

وهو الأمر الذي يشي بأنّ العلاقةَ بين علمَي الأدبِ والفولكلور لم تكن حدودُها علاقاتٍ نصيّةً قوليّةً فحسب، أو بحثًا عن الجذور لمعرفةِ البدايات؛ بل إنّها شبكةٌ متّسعةٌ من العلاقات النصيّة وفقًا لمفاهيم النصّ الراهنة التي تتجاوزُ النصوصَ القوليّةَ والكتابيّة. وهو الأمرُ الذي يُشرعنُ قراءةَ النصوصِ السرديّةِ الحديثة–روايةً وقصّةً قصيرةً–وفق رؤيةٍ تجعل وجودَ مفرداتِ الحياة الشعبيّة وعناصرِ التراث الثقافيّ غير المادّي أمرًا مُهمًّا في إثراءِ النصّ، لا مَأخذًا عليه كما كان شأنَ النقدِ القديم الذي كان ينظرُ إلى الرواياتِ التي تعتمدُ مفرداتِ الحياة اليوميّة على أنّها تهبطُ باللغةِ من عليائِها وتُزيحُ عن الأدبِ وَقارَه.

- **السرد وتمثيل الحياة:**

التعبيرُ عن الحياةِ قاسمٌ مشتركٌ متينٌ يجمعُ فنَّ القصّ، سواء أكان روايةً أم قصةً قصيرةً أم أقصوصةً أم ومضةً قصصيةً — وهي التي أُطلق عليها «ق.ق.ج» (أي: قصة

(1) كاجيف، ك.د.، كوزينوف، ف.ف.: غِنى مضمون الأشكال الأدبية، ضمن كتاب نظرية الأدب، ٦٦.

قصيرة جدًا) — بالتراثِ الثقافيّ غيرِ المادّي، لأنَّ القصَّ متوسِّلٌ بفعلِ السردِ الذي يُعَدّ، في أحد وجوهه، "شيفرة بعدية (metacode) ومعطى إنساني كوني يمكن على أساسه نقل الرسائل عبر الثقافات حول طبيعة واقع مشترك... وبالتالي فإن غياب القدرة علي السرد أو رفض السرد يشير إلى غياب المعنى ذاته ورفضه"[1]؛ الأمرُ الذي يُحيلُ فنونَ القصّ الحديثةَ إلى أن تكونَ فنونًا حياتيّة، لمقدرتِها على الالتصاق بالحياةِ والواقعِ المعيش، وارتباطِها بهما؛ ويمكنُ أن تتجاوزَ ذلك إلى مقدرتِها على استشراف المستقبل وإخصابِ العقليّةِ البشريّةِ بأفكارٍ غيرِ نمطيّة، عبر خيالاتِ السردِ التي تنطلقُ من الواقعِ متجاوزةً تصوّراتِ العقلِ الماديّة.

ويربطُ بين الحياةِ وفنِّ القصّ عنصرٌ أساسٌ ومهمٌّ، هو «المفارقة»؛ لأنّ الأشخاص — في الحياةِ وفي الروايةِ على السواء — يعيشون آمالًا وطموحاتٍ كبيرة، وقد تساعدُهم ظروفُ الحياةِ على تحقيقِ بعضِها، ولكنّها في أكثرِ الأحيانِ تصدمُ طموحاتِهم، وتتّجهُ بهم اتجاهًا آخرَ غيرَ ما يتمنّون. إذ إنَّ واحدًا من أهدافِ "وجود الرواية هي أن تتناول الإنسان والمجتمعات الإنسانية أنها تعرف في الوقت نفسه أنها دخلت التاريخ، وتفهم أنها تعيش تاريخًا."[2]

إذا كانت الروايةُ صدى للحياةِ والواقعِ، فإنَّ المأثوراتِ الشعبيّةَ — التي هي نتاجُ تفاعلِ الإنسانِ مع واقعِه الثقافيّ والاجتماعيّ، بل والاقتصاديّ أيضًا — تلعبُ دورًا مهمًّا في بناءِ القصِّ والسردِ بصفةٍ عامّة، وتُعَدُّ بذلك مكوّنًا أساسًا من مكوّناتِ السرد. وتشهدُ على ذلك كلُّ الأعمالِ السرديّةِ الخالدةِ للأدباءِ العالميّين، مثل: تولستوي،

(1) وايت، هايدن: محتوى الشكل الخطاب السردي والتمثيل التاريخي، ترجمة: نايف الياسين، هيئة البحرين للثقافة والآثار، ط2، البحرين، ٢٠١٩م، ٢٨.

(2) زيرافا، ميشيل: الرواية، ضمن كتاب الأدب والأنواع الأدبية، ترجمة: طاهر حجار، تقديم: محمود الربداوي، طلاس للترجمة والنشر، ط1، سوريا، ١٩٨٥م، ١٢٩.

ودوستويفسكي، وبلزاك، وغيرهم؛ فبقراءةِ إنتاجِهم الروائيّ والقصصيّ بعنايةٍ وبعينٍ فاحصةٍ يمكنُ إدراكُ مدى تأثيرِ التراثِ الثقافيّ الحيّ — أو التراثِ الثقافيّ غيرِ المادّي — في هذه الأعمال التي كُتِبَ لها الانتشارُ والاهتمامُ الأكاديميّ، كلٌّ بحسبِ البيئةِ التي أنجبتْها والثقافةِ التي انطلقتْ منها.

والشواهدُ على ذلك أكثرُ من أن تُحصى؛ مثل رائعةِ دوستويفسكي **الأبله** و**الإخوة كارامازوف**، إذ جاءت رواياتُه مشبعةً بالطقوسِ الشعبيّةِ الروسيّة، والرموزِ الدينيّةِ الأرثوذكسيّة، والحكاياتِ الشعبيّةِ المتداوَلةِ شِفاهةً عن القدّيسين والخطاة.

وكذلك في **الحرب والسلام** لتولستوي، التي وظّفت تفاصيلَ الحياةِ اليوميّةِ والاحتفالاتِ الشعبيّةِ، فَجسّدت الحياةَ التقليديّةَ الروسيّةَ بأدقّ ملامحها.

وأيضًا في **البحث عن الزمن المفقود** مارسيل بروست، التي منحت باختين سُبُلًا في تلمّسِ أثرِ الذاكرةِ الشعبيّةِ وحكاياتِها الخالدة، وهو يُقعّد لخطابِ الرواية.

كما يتجلّى هذا المنحى في مئة عام من العزلة لغابرييل غارسيا ماركيز، التي تُعَدّ نموذجًا بديعًا في صهرِ الأسطورةِ والطقوسِ والحكاياتِ الشعبيّةِ في قالبٍ روائيٍّ متفرّدٍ يجمع بين الواقعيّ والعجائبيّ، ويُبرز الذاكرةَ الجمعيّةَ بوصفها روحَ السردِ ومصدرَ ديمومتِه.

ولا يشذُّ الإبداعُ العربيُّ بعامّةٍ عن هذه القاعدة؛ فمنذ أن انطلق الإبداعُ الروائيُّ في أواخرِ القرنِ التاسعِ عشرَ على يدِ المويلحي، ومرورًا بتطوّراتِه الفنيّةِ في القرنِ العشرين، ظلَّ الإرثُ الثقافيُّ العربيُّ، بما يضُمّه من التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ، يلعبُ دورَه المهمَّ في تشكيلِ الأعمالِ الروائيّةِ البارزةِ والخالدةِ في آنٍ واحد.

في بدايات التعرّف على النموذج النوعي للرواية في مصر، جاء النوع الروائي محمَّلًا بعلاقاتٍ نصيّةٍ متينةٍ في تشابكها، ومتداخلةٍ مع بنية النصّ الروائي. وما كان يُعتقَد أنّه تخلٍّ عن اللغة الراقية للرواية يُعدّ — وفقًا للمعطيات المنهجيّة — ثراءً دلاليًّا؛ فـ«زينب» لمحمد حسين هيكل في وصفها الدقيق للحياة الريفية بتقاليدها ومعتقداتها الشعبيّة،

وسلوكيات أفرادها، وطرائق عيشهم، والإبانةِ في بعض مواضعها عن لهجة الريف. وأيًّا ما كانت الآراءُ النقديّة في رواية زينب، والتي من بينها أنّها كانت مفرطةً في وصف الأشياء والأشخاص والمواقف، فضلًا عن النصوص الغنائية والمونولوجات[1]، فإنّ ذلك إنّما يتّسق مع ما تنحوه الدراسة وتسعى إلى الكشف عنه من علاقةٍ متينةٍ بين السرد والتراث الثقافيّ غير الماديّ.

ويتلمّس الأمر عند طه حسين في الأيّام، التي حملت أوصافًا دقيقةً للأماكن والتقاليد من منظورٍ ثقافي؛ حيث أتى الوصف الذي استعاض به طه حسين عن بصر العين بالحياة التي عاشها أرشيفًا نصّيًّا مهمًّا، حين تتداول الأيّامُ وقائعَها في سياقٍ زمنيّ ابتعد عنها.

وكذلك **دعاء الكروان** في رصدها لقوّة عادات وتقاليد المجتمع المحلّي في مصر وتمسّك أهله بها، و**شجرة البؤس** التي توقّفت بتأنٍّ أمام تفاصيل حياة أهل القرية، وطبقاتهم، وممارساتهم الشعائريّة، وطرائق التعليم التقليديّة، ومجالس الذكر، والطعام المصريّ التقليديّ، وغير ذلك من موتيفات الحياة.

ويمتدّ هذا الاتّجاه عند العقّاد، وفي أعمالِ نجيب محفوظ، ومحمد عبد الحليم عبد الله، ويحيى حقي، وإحسان عبد القدوس، ويوسف السباعي، ويوسف إدريس، وعبد الرحمن منيف —كما في مدن الملح — والطيب صالح في روايته موسم الهجرة إلى الشمال، وغيرهم على اختلافِ مشاربِهم واتّجاهاتهم الفنيّة.

– محمد مستجاب استيعاب التراث الثقافي الحي والحياة التقليدية:

تتخيّرُ الدراسةُ نماذجَ من نصوصٍ محمد مستجاب الأدبية وهو مبدع مصري له باعٌ في القصةِ القصيرةِ والروايةِ والمقال الأدبي. تفوح في أعماله عناصر المأثورِ الشعبيّ التي تمتزج فيها امتزاجًا تكادُ تتوارى معه ملامحُ الجديدِ عن القديم.

---

(1) انظر Saad Elkhadem, "On the Rise of the Egyptian Novel," The International Fiction Review 5, no. 1 (1978): 25–34.

وقد عدَّه يوسف إدريس ومعه يحيى الطاهر عبد الله خليفتَهما في القصةِ القصيرة، ولكلٍّ منهما توجّهُه الخاصُّ الذي يُميّزه عن الآخر، بالرغمِ من انتمائِهما إلى الجنوب.

فأدبُ يحيى الطاهر عبد الله، بما يتمثّله من واقعيّةٍ فادحةٍ، يُواجِهُ مشكلاتِ الواقعِ بكلِّ وضوحٍ وصراحةٍ وقوّة، ولغتُه السرديّةُ كثيفةٌ وإيقاعُها حادّ.

أمّا محمد مستجاب فيستعينُ بالمأثورِ الشعبيّ، ويتّخذُ من أسلوبِ الحكي وسيلةً لمواجهةِ مشكلاتِ الجنوب، وإن كان ينطلقُ أحيانًا إلى فضاءِ الوطنِ بأسره.

ونصوصُ محمد مستجاب السرديّةُ تُحيلُ القارئَ إلى أنّه يستمعُ إلى راوٍ يحكي ما في جعبتِه من سرديّاتٍ شعبيّةٍ، ففعلُ القراءةِ عنده مقرونٌ عفويًّا بفعلِ روايةِ القصِّ الشعبيّ. وهي آليّةٌ يمكنُ أن نُطلِقَ عليها الكتابةَ على السجيّة، وهي كتابةٌ تولّدُها معرفةٌ كامنةٌ لدى المؤلّفِ تستدعيها لحظةُ الكتابةِ دون إخلالٍ بالقواعدِ المؤطِّرةِ للنوعِ الأدبيّ.

يَسري التراثُ الثقافيُّ غيرُ الماديّ في إبداعِ محمد مستجاب في مَساربَ عدّة، تُركّزُ الدراسةُ منها على صورتين؛

الأولى: هي استدعاءُ هذا الإرثِ الحيّ وتضمينُه في ثنايا نصوصه (وهو أحدُ أشكالِ التناصِّ في الخطاب السردي)، الذي يقوم على إنتاج نصٍّ متفاعلٍ مع نصوصٍ أخرى، يتمثّل المعارفَ الشعبيّةَ التقليديّةَ والطقوسَ والرموزَ والمعتقداتِ والعاداتِ والمأثوراتِ.

ويتجلّى ذلك في صورتين: أُولاهما: ذِكرُ حكايةٍ من الحكايات الشعبيّة المأثورة عن شيخٍ من الشيوخ، وثانيتهما: قصّةٍ خارقةٍ لشخصٍ من الأشخاص، وهي متداوَلةٌ بين أهل الجنوب، بل ربما تكون متداوَلةً بين أهل الشمال أيضًا.

أما **الثانية**: أن يتّخذ السردُ نمطًا من التفاعل مع التاريخ الشفاهيّ، المتداوَلِ أو المتخيَّل، فيشرع في صوغِ أسطورةٍ جديدةٍ حول أحدِ أفراد القرية أو نسائها، ويُقيمُ القصةَ حولها في سردٍ ممتعٍ ومشوّقٍ.

وفي كلتا الحالتين، فإنّه يهدف إلى شرح حالةٍ من الحالات، أو مأساةٍ من المآسي المعاشةِ في الواقع، فيأتي النصُّ مُحمّلًا بإرثٍ اجتماعيٍّ، فوفقًا لأمبرتو إيكو" إن الإرث الاجتماعي لا يحيل في تصورنا على لغة بعينها باعتبارها نسقًا من القواعد فقط، بل يتسع ليشمل الموسوعة العامة التي أنتجها الاستعمال الخاص لهذه اللغة"[1].

– نبش الغراب:

كتب مستجاب مقالاتٍ في مجلة العربي الكويتية، في بابٍ أسماه **نبش الغراب،** وهي مقالات تجمع بين السرد والحياة والقضايا الثقافية، كلّها تُرفَد من رَفْد التراث الثقافي غير المادّي، إمّا صراحةً أو ضِمنًا. ضمّها **كتاب العربي** فيما بعد بالاسم نفسه، وطُبعت مختاراتٌ منها فيما بعد في كتبٍ. تُستدعى هذه المقالات هنا باعتبارها نموذجًا في الكتابة الأدبيّة يجمع بين السمات الفنيّة للمقال والقصة القصيرة؛ حيث يشترك المقال مع القصة القصيرة في فعل السرد أو الحكي، والتشويق والحيويّة، ووحدة الحدث والموضوع، والتكثيف اللغويّ في جَزالةٍ تُديم التركيز على الفكرة حتى ينتهي المقال.

و«نبش الغراب» نبشٌ في المعرفة، يمكن أن يحلَّ العنوانُ في كلِّ مقالٍ محلَّ الشخصية الرئيسة في القصة القصيرة؛ ففي مقال العين في الجزء الخاص بالإنسان، ينبش مستجاب في دلالاته اللغويّة والثقافيّة والعلميّة في التراث العربيّ الرسميّ، ويضفر هذه السرديّة بموتيفاتٍ من التراث الثقافيّ غير الماديّ المميّزة لموطنه.

يقول: "والعيون قادرة على الإفصاح عما يعجز عنه العقل، وقادرة أن تفيض بالدموع حزنًا أو تشكيًا أو امتنانًا أو مراوغة. وأبو العيون شيخ صالح تولى شؤون الأزهر، وعندما توفاه الله أقام له أهله في دشلوط (أسيوط) مقامًا أصبح مزارًا للعامة.... والنداء

(1) إيكو، أمبرتو: التأويل بين السيميائيات والتفكيكية، ترجمة: سعيد بنكراد، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، 2000، 86.

على العين في اللهجات العربية: يا عيني–يعني اللوعة والوجل، هي غير (يا ليل يا عين) التي تعني شكوى المحب من الزمان، ويطلق تجار اللحوم والجزارون (الجوهرة) على العين أطباء العيون أيضًا"[1].

ينبش مستجاب هنا في الذاكرة الثقافيّة للجماعة الشعبيّة، فيأتي على ذكر الشيخ الصالح أبي العيون، ويُلمِح إلى التبرّك بالمقامات والصالحين، ويفسّر مطالع الأغنيات الشعبيّة.

وفي حديثه عن الأذن ودلالاتها واستعمالاتها الثقافيّة، يذكر مسمّى واحدةٍ من طرائق الأكل التقليديّ في صعيد مصر وريفها، فيقول: "وأشهر أذن شعبية فهي أذن القطة: وهي طريقة تلف بها لقمة الخبز في الملوخية"[2]، وهي طريقةٌ تقليديّةٌ يُتقنها سكّانُ الريف والصعيد في مصر، ويُطلق عليها في الدارجة المصريّة «وِدْن قِطّة»، وفيها تُلفّ بها لُقيمةُ الخبز الطريّ لتخرج بأكبرِ كمّيّةٍ ممكنةٍ من طعام نبات الملوخيّة الشهير في مصر.

وقصّةُ الشَّعْر لديه مكتنزةٌ بعناصرَ من الإرث الثقافيّ الحيّ؛ ولا يكتفي مستجاب بسردها، بل يستدعي حكايةً من ذاكرته عن حدثٍ وقع في قريةٍ مجاورةٍ لقريته لامرأةٍ "اشتهرت بجمالها، وكان لزوجها فروسية وشكيمة، لكنه قُتل علنًا، ولم يتم إثبات الإدانة على المتهمين بقتله فصدر حكم القضاء ببراءتهم، وحاولت الزوجة الجميلة تحريك – أو عقد–مجلس عرفي لتأخذ بعض حقها–وثأرها دون جدوى. وكان احتجاجها على الجميع بليغًا–وبالغًا، حلقت شعر رأسها وخرجت عارية الدماغ تجوب القرى في صمت"[3]. ويصل مستجاب ما هو متّصل بالفعل من إرثٍ حاضريٍّ كامنٍ في الوجدان المصريّ، ويستدعي بانسيابيّةٍ لافتةٍ أسطورةَ أوديب وحكايةَ إخناتون في صراعه مع المعبود آمون،

(1) مستجاب، محمد: نبش الغراب في واحة العربي، الإنسان، الكرمة للنشر، القاهرة، ٢٠٢١م، /1٨، ٧.

(2) مستجاب، محمد: نبش الغراب، 1/17.

(3) مستجاب، محمد: نبش الغراب، 19.

التي على أثرها ترك إخناتون عرشَه، وهام في البراري والصحاري المصريّة، وحلق شعرَ رأسه حزنًا واحتجاجًا صامتً"[1].

وفي نبش الغراب تكتسي العادات والتقاليد الشعبية دلالات تضاف إلى التصورات القارة في الضمير الشعبي، ففي الحديث عن **الذراع حين تبتهل وتتوسل**، يدمج مستجاب تقاليد الوشم التي كانت منتشرة في مصر وبخاصة في الموالد، الاحتفالات التقليدية المصرية، ويحيل النص إلى أن الوشم على الذراع كان بمثابة بطاقة تعريف لصاحبه وموقفه من الحياة فيقول: "الذراع تعد زول عضو استعمل في إثبات هوية – أي بطاقة شخصية لصاحبه- ، وفي الريف – الصعيد المصري وجنوب محافظة البحيرة وبدو الفيوم بالذات- كانوا يرسمون بالوشم إشارات الفخر على الصدور، الأسد والسيوف والصقر، وعلى الذراع بعد المعصم مباشرة- تجد إشارة دينية: الصليب المسيحي أو المربعات والهلال عند المسلمين، ثم على بطن الساعد اليسرى زخارف من أوراق أشجار تحمل اسم صاحب الذراع وبلدته، فإذا صعدت قليلًا نحو الكتف فسوف تجد شعارًا دينيًا، الحمد لله والله أكبر وصلى الله على خاتم المرسلين"[2]. ويمكن أن يطلق على ذلك أنه إعادة توليد ثقافي للمعاني والأشياء التي تبدو عادية لدي أبناء هذه الثقافة، وغريبة لمن هم من خارجها.

-التراث الثقافي في القصة القصيرة:

للقصة القصيرة عند مستجاب سمت لافت في استيعاب للتراث الثقافي غير المادي، فهو المنتمي إلى بيئته المحلية والغائص في تراثه، فالأدب "يقوم دائمًا بتشرب واستيعاب الجانب الشعبي من الحياة ومن أسلوب التفكير. وإن كل هذه الطبقة الضخمة والفريدة الخاصة بالحياة اليومية والعقيدة تندمج في نهاية المطاف في هذا الأسلوب الصغير، في هذا

(1) انظر، مستجاب، محمد: نبش الغراب، 20.

(2) مستجاب، محمد: نبش الغراب، 51.

التأكيد على الكلام الشفاهي"[1]. يقول مستجاب في قصة "كلب السنط": عند مشارف البلدة انحرفت المرأة فشعرت بالتردد والخوف قليلًا بسبب العفريت الذي يظهر في هذا المكان في عز الظهر"[2]، هذه موتيفة شعبية سائدة في ريف مصر شمالها وجنوبها، وهي تجسد العفريت في صورة حيوان وبخاصة الكلاب والقطط. وكل الناس يرددونها، وكلهم يتجنبون الذهاب إلى هذا المكان، وفي القصة نفسها: تساءلت المرأة عن سبب إصابة أخيه بالعمى فيرد " الأعداء عملوا له (عملًا) فمرض وهو في العشرين بالجدري والتهم المرض عينيه"[3].

وهو تدعيم للموتيفة السابقة، بالعفريت من الجن، و"العمل"، وهو اللجوء إلى الأساليب السحرية وهي متداولة في الثقافة الإنسانية التقليدية بعامة. يصنعه الذين يعملون معتمدين على الجن أيضًا، والقصة كلها حول الجن الذي يتجسد في صورة أنثى جميلة ثم يتغير شكله في ثوان معدودة وقد يقتل ضحيته وقد يشفق عليها ويتركها.

وفي قصة (كوبري البغيلي) يقول: "ذلك أن كوبري البغيلي — يا مؤمنين مسكون، يقيم تحت إبطيه منذ أبد الآبدين–ثلاثة شياطين وعبدة سوداء وقرد، وروى من نثق فيهم أنهم رأوا بعيونهم الشياطين والعبدة والقرود يخرجون من تحت الكوبري ويلعبون الحجلة فوق سطحه، ويقال إن الشياطين — بسم الله الرحمن الرحيم — يمارسون ألعابًا أخرى مخزية مع القرد والعبدة السوداء"[4].

إنَّه يستخدم هذه المعتقدات التي تُعَدُّ خطابًا سائدًا في بيئة الصعيد، بل وفي ريف الدلتا، ولها هيمنةٌ على عقول الناس، وذلك بالرغم من عدم معرفة قائلها، وغالبًا ما تبدأ

---

(1) كاجيف، ك.د.و كوزينوف، ف.ف: غِنى مضمون الأشكال الأدبية، ٦٥.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة–الأعمال القصصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2019، 21.

(3) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 22.

(4) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 30.

في صورة حكايةٍ شعبيّةٍ، ثم تتحوّل إلى معتقد. ويقول عبد الحميد يونس في خصائص الحكاية الشعبية: "وأول هذه الخصائص أن الحكاية الشعبية عريقة؛ أي إنها ليست من ابتكار لحظة معروفة، أو موقف معروف. وثاني هذه الخصائص أنها تنتقل من شخص إلى شخص آخر بحرية ولا يزعم أحد أن الفضل يعود إليه وحده في أصالتها، ويكون هذا الانتقال في الأغلب الأعم عن طريق الرواية الشفاهية، فهي تسمع وتردد بقدر ما تسعف ذاكرة الرواي، وقد يحكيها كما يسمعها، وقد يضيف إليها من عنده، ومن خصائص الحكاية الشعبية التي تقرن بالخصيصتين السابقتين أنها تتسم بالمرونة، وأن هذه المرونة تجعلها قابلة للتطور بحيث يضاف إليها أو يحذف فيها أو تعدل عباراتها ومضامينها، وعلاقاتها على لسان الراوي الجديد تبعًا لمزاجه أو موقفه أو ظروف بيئته الاجتماعية."[1]

وينطبق ذلك بوضوحٍ على الإبداع القصصيّ لمحمد مستجاب؛ فهو إمّا يتبنّى حكاياتٍ، وعلى لسانه يُضيف أو يُجدِّد، أو يتّخذ رأيًا آخر عليها، فيحكي الحكاية ويُضيف إليها. وكثيرٌ من هذه الحكايات مرتبطٌ بالجنّ والعفاريت؛

ففي قصّة كوبري البغيلي يقول:

«وقال رجلٌ كسب رهانًا بعبوره الكوبري في منتصف الليل مرّتَيْن:

إلهي يطلَع له أبو دُرْقَة!

وما هو أبو دُرْقَة يا شيخ إسماعيل؟

أبو دُرْقَة هو الحنَش ذو الجوهرة التي تُضيء في صدره عند الإحساس بالخطر"[2].

(1) يونس، عبد الحميد: الأعمال الكاملة (الحكاية الشعبية)، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، 2007م، 2/420، 419.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 32.

هكذا يأتي بحكاية الحنش أبو درقة على لسان الشيخ إسماعيل، وهو في الحكايات القديمة التي يعرفها الكبار ولا يعرفها الصغار" ولذلك انتحى جانبًا بثلاثة من الصبية قليلي التجارب وبدأ يجاهد ليشرح لعقلهم الضيق كل ما يعرف عن أبي درقة"[1].

وفي قصّة القربان، التي تُعَدّ نموذجًا لاندماج المأثور الشعبيّ في النصّ القصصيّ، يقول مستجاب:

فلا بُدَّ بين الحين والحين من واحدٍ تلدغه عقرب، أو يغرق في النهر، أو يسقط عليه حائط، أو يهوي من فوق نخلة، أو يخرج له عِفريت هواش الشهير ليرعبه ويُشِلَّه، أو تناوره عَبْدةُ السواقي لتجرفه معها إلى بطن ساقيةٍ أو جوف هويس"[2].

وهكذا لا تخلو قصّةٌ من ذكر العفاريت أو الجنيّات، ممّا يُوحي بأنّ مستجاب يعيش واقعه الثقافيَّ بكلّ وعي، ومن ثمّ يندمج هذا الموروثُ في قصصه بسلاسةٍ، ليغدو جزءًا من نسيج القصة، فلا تبدو منه نغمةٌ نشاز.

ويأتي مستجاب بمقتبسٍ واضحٍ وصريحٍ من هـ. ج. وِيلز في سفره «عوالم تاريخ الإنسانيّة»، ويحدّد رقم الجزء: الكتاب السادس، ورقم الصفحة. والغريب أنّ المقتبس يتوافق تمامًا مع أحداث قصّة القربان.

يقول النصّ:

"كانت دورُ الحريمِ والترفيه مكتظّةً بالجواري والراقصات والمضحكين والوسطاء والحُرّاس؛ الكلُّ يلتفّون بالروّاد، والأغنياء يحاولون أن يحظَوا بعطفِ الضيوف؛ ذلك العطفُ الذي ملأ الدورَ والخزائنَ ذهبًا، والعقولَ متعةً. ولقد توقّف الزمنُ خارج هذه البلدة، رافضًا أن يقتحمها، حيث لا بُدَّ أن نعيدَ النظرَ في معنى الخلود"[3].

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 32.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 43.

(3) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 52.

هذه الممارساتُ الشعبيّةُ من صميمِ المأثور الشعبيّ/ التراث الثقافيّ غير الماديّ، وفي الوقت نفسه متطابقةٌ مع أحداث القصة، وقد أصبحت من نسيجها الفنيّ، وذلك بالرغم من وضعها في صورتها الحقيقيّة (مقتبسةٍ من كتبه).

تفوحُ من القصة رائحةُ الموقف الاجتماعيّ تعليقًا على أحداثٍ حدثت في الواقع: اِكسبوا وتنعّموا لكن لا تتكلّموا؛ إذْ يتآلفون مع الصمت إلى درجة أنّه حينما جاء ساحرٌ من بلاد أطلس (بلاد المغرب) ليفكَّ السحرَ الذي أَلجم أهلَ القرية، قتلوه ليُعبّروا عن رضاهم بالحالة التي هم عليها.

ويتفرّد خطابُ محمد مستجاب السرديّ عن جميع أقرانه؛ فهو يجمع في جملةٍ واحدةٍ بين المتقاربات والمتشابهات من المعارف والمعلومات، يقول في مقدّمة قصّة القربان:

"لا نعرف بالتحديد متى تمَّ ذلك، لكنه بالتأكيد حدث، ورد ذكرُه على لسان أبي، ولم تُنكِره أمي، وثرثر فيه يحيى حقي، ويوسف إدريس، وخليل عيسى الغار، وعلي الجهيني، والخواجة بسادة، والمقدّس بباوي، وعبد الودود الأحنف. عبد الودود الأحنف كان أكثر القوم إلحاحًا في تأكيد حدوثه، ويوسف إدريس حاول مستميتًا أن يحدّد زمان حدوثه، وتجرّأ ذات مرّة وقال: إنّ ما حدث قد حدث منذ زمانٍ طويل، وعلى وجه الدقّة أيام الكوارث التي اجتاحت سدوم وعمورية".[1]

إنّها فقرةٌ معبّرةٌ عن طريقةِ التعبير التي يستخدمها مستجاب، وربّما تتوافق مع الطروحات التي قدّمتها سارة ميلز في كتابها الخطاب لمجموعةٍ من النقّاد البارزين مثل: جيرار جنيت، وميشيل فوكو. فذكرت هاوثورن، وهو يعلق عل التقابل بين النصّ والخطاب بقوله: "يتعامل مايكل ستابز بين النصّ والخطاب باعتبارهما مترادفَيْن، ولكنه ينوّه إلى أنّ النصّ قد يكون مكتوبًا في بعض الاستخدامات، في حين أنّ الخطاب شفاهيّ، وقد يكون النصّ غيرَ تفاعليّ، بينما الخطاب تفاعليّ، وقد يكون النصّ قصيرًا أو طويلًا، أمّا الخطاب

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 41.

فيدلّ على طولٍ مؤكّد، ولابد للنص أن يتسم بتماسك سطحي، في حين لابد للخطاب أن يتميز بتماسك أعمق."[1]

وإذا تأمّلنا المقتبسَ السابقَ لمحمد مستجاب، فسنجد أنّه يُطبّق عمليًّا إمكانيّةَ الجمع بين النصّ والخطاب في إطارٍ لغويٍّ واحدٍ وتعبيرٍ نصّيٍّ متكامل؛ فهو يجمع بين خصائص النصّ كتابيًّا والخطاب شفهيًّا. يبدأ بالحديث الشفهيّ: "لا نعرف بالتحديد متى تمّ ذلك، وأنّ أباه وأمّه يعرفان»، في إشارةٍ إلى انتقال الحدث شفهيًّا عبر حكايات أبيه وأمّه له، ثمّ تأتي النصّيّة فيُحيل إلى إبداع يحيى حقي ويوسف إدريس، وهما بالتحديد رائدان في مجال القصة القصيرة (وهو مجاله)، وهذه إشارةٌ إلى أنّهما قد تطرّقا إلى هذا الموضوع في إبداعهما عبر نصوصٍ قصصيّةٍ كثيرة، وقد كانا معنيَّيْن بالأحياء الشعبيّة: يحيى حقي في قنديل أمّ هاشم، والريف عند يوسف إدريس في البوسطجي، ومعظم قصصه، وهذه نصّيّةٌ واضحة.

ويعود مستجاب ليذكر أسماءً من أهل قريته، مثل: خليل عيسى الغار، وعلي الجهيني، والخواجة بسادة، والمقدّس بباوي، وعبد الودود الأحنف، ويركّز على عبد الودود الأحنف، وربّما كان أحد الحكّائين في بلدتهم، ثمّ يعود ليؤكّد اهتمام يوسف إدريس بهذا الموضوع في قصصه، وكلّها منشورة.

وهكذا يُراوح مستجاب بين الشفاهيّة والكتابة، مستغلًّا ملكاته السرديّة واللغويّة، وقد ينطبق عليه رأي إميل بنفنيست الذي يضع الخطاب في مقابل نسق اللغة، فيقول:

"الجملة، وهي إبداعٌ غيرُ محدودٍ يتنوّع بلا حدود، وهي روحُ كلام البشر ونخلص من ذلك إلى أنّنا بالجملةِ نغادر نطاقَ اللغة بوصفها نسقَ علاماتٍ، وندخل عالما غيره، هو عالمُ اللغةِ باعتبارها أداةَ تواصُلٍ والتعبير عنها الخطاب"[2].

(1) ميلز، سارة: الخطاب، ترجمة: عبد الوهاب مجلوب، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٦م، ١٦.

(2) ميلز، سارة ميلز: الخطاب، 16.

لا يكتفي محمد مستجاب بالتعبير عن المأثور الشعبيّ الشفاهيّ؛ بل يُدخل الطقوس الشعبيّة في إطار سرده وقصصه، مازجًا بينهما، وغالبًا ما تأخذ طابعًا طبيًّا في طعامٍ أو شرابٍ أو معالجةِ أمراضٍ وأدواء.

فمثلًا، في قصّته عبّاد الشمس، يقول:

"ازدهر عصرُ بذورِ عبّاد الشمس في عهد الأب عبد القدوس؛ غَلَى البذورَ مع الشيح الأصفر، ومنقوع أظلاف الحمير، وعالج البواسير ودود البطن، سَحَق البذور — بذور عبّاد الشمس — مع حبّة البركة وخلاصة زيت الخروع، وعَرَض المسحوق لثمانية أيّامٍ مشمسةٍ من شهر بؤونة ليحصل على إكسير فكِّ رباط العرسان، حَمَّص البذورَ المرطّبةَ ببخار زيت الزاج، وعالجها برماد الشعر المحروق"(1).

كلُّ هذه ممارساتٌ وطقوسٌ شعبيّةٌ يلجؤون إليها، فلم تكن لديهم مستشفياتٌ أو أطبّاء. إنّ أقصى ما كان يوجد في تلك الفترة هو حلاّق الصحّة الذي كان يعالج كلَّ الأمراض، وفي أحيانٍ كثيرةٍ كان ينجح في العلاج.

ولقد سجّل مستجاب كلَّ ذلك في فقرةٍ طويلةٍ من القصّة، ولم ينسَ أبدًا أن يُدخِل اللامعقولَ في حكيه وسرده؛ فبذورُ عبّاد الشمس المخلوطةُ ببخارِ زيت الزاج والمعالَجَةُ برمادِ الشعرِ المحروق، والتي كانت منقوعةً قبل ذلك في الشيح الأصفر ومنقوع أظلاف الحمير، تُعالِجُ الأدواءَ أو تُضيفُ قوّةً جنسيّةً للرّجال.

وهي من صميمِ الطبِّ الشعبيّ الذي يرتبطُ ارتباطًا وثيقًا بالمعتقد الشعبيّ، وفي الوقتِ نفسه تُعطينا صورةً عن الأمراض التي يُعانيها أهلُ القرية، والتي تنتجُ إمّا عن تلوّثِ البيئة وافتقادِها إلى أبسطِ وسائلِ العنايةِ الصحيّة، مع الإحاطةِ بأنّ معظمَ القرى في الجنوب، بل وفي الشمال، تُشاركُها معاناتَها.

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 58.

ربّما أراد الكاتبُ في هذا النصّ المقتبَس إنشاءَ نوعٍ من المفارقة؛ حيث يسعى إلى تكوين نَصِّه من ملفوظاتٍ حاليّةٍ مع نصوصٍ قديمةٍ تتقاطع أو تتنافر مع بعضها، كما ذكر ذلك محمد علي سلامة في بحثه المعنون بـ "المفاهيم العامة للتناص"[1]، فيُصبح النصُّ مجموعةً من العلامات التي تحمل أبعادًا أوليّةً وفضاءاتٍ معرفيّةً.

وتزدادُ المفارقةُ حينما يتبيّنُ الاختلافُ الواضحُ بين ما يُعلَن عن تطوّرٍ وتحديثٍ في واقع البلاد، بينما يقبعُ أهلُ الجنوب في ممارساتٍ شعبيّةٍ تقليديّةٍ في علاجهم. وربّما كان هذا هو ما هدف إليه الكاتبُ من صياغته الساخرةِ لهذا المقتبَس، ويمكن أن يُدرَج تحت مصطلح المفارقة الساخرة. كما يتّفقُ ذلك أيضًا مع تعريف سعيد بنكراد في كتابه «السيميائيّات: مفاهيمها وتطبيقاتها»، حيث يعرّف السيميائيّةَ بأنها: "العِلمُ الذي يدرُس العلاماتِ داخلَ المجتمع، وهي في حقيقتِها كشفٌ واستكشافٌ لعلاقاتٍ دلاليّةٍ غيرِ مرئيّةٍ من خلالِ التجلّي المباشرِ للواقعة. إنّها تدريبٌ للعينِ على التقاطِ الضمنيّ والمتواري والمتمنّع، لا مجرّدُ الاكتفاءِ بتنميةِ المناطقِ النصيّة، أو التعبيرِ عن مكوّناتِ المتن."[2]

ولا يقفُ الأمرُ عند قصّة «عبّاد الشمس»، بل يتوالى ذكرُ هذا في كثيرٍ من قصصه القصيرة، مثل «الجَبَارْنَة»، التي يذكر فيها استخدامَ الجَبَارْنَةِ لكلّ أعضاءِ الجمل لإنتاج علاجٍ لكثيرٍ من الأمراض[3].

وفي قصّة «ورق الجوافة»، حيث الأمُّ المعناةُ بمرضِ ابنها بالسعال تبحث عن ورقِ الجوافة لتغليه وتسقيه للطفل، كما هو شائع، فلمّا لم تجده أخذَ كلُّ واحدٍ تقابله يطرحُ

(1) سلامة، محمد علي: المفاهيم العامة للتناص، مخطوط، 2002.

(2) بنكراد، سعيد: السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاته، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ٢٠٠٣م، ١٠.

(3) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 95.

عليها ورقَ شجرٍ آخر مثل: المانجو، والسَّنط، والعنب، والزيتون، وورق الجرائد؛ كلّ واحدٍ يطرحُ تجربتَه مع الأوراق، لكنّها تُصرّ على ورقِ الجوافة، فلم تجده[1].

هذه ممارساتٌ شعبيّةٌ في الاستشفاء ما زالت شائعةً، ويمارسها أهلُ القرى في الجنوب والشمال على السواء، وهي من المكوّنات الأساسيّة في النصّ السرديّ عند محمد مستجاب، تجسيدًا لثقافةٍ شعبيّةٍ سائدةٍ تطرحُ بُعدَيْن مهمَّيْن في تكوين هذا الشعب.

أوّلًا: روحُ التعاونِ والتماسك التي يتحلّى بها المصريُّ منذ القدم، والتي تحميه من الانهيار أمام الأزمات، حتّى وإن لم تجد الأمُّ مُبتغاها في (ورق الجوافة)، فقد بقيت وبقي ابنُها رغم السعال.

أمّا الأمرُ الثانيُّ المهمُّ فهو نقدُ الوضع الاجتماعي لما يعانيه الناس في الجنوب. ويزداد هذا النقدُ حدّةً حين يتّصل بجانبٍ أساسيٍّ مرتبطٍ بالوجود والحياة، وهو الصحّة؛ فالأمُّ تُعاني ومعها الناسُ جميعًا، لأنّه لا يوجد في المنطقة كلّها مستشفى أو حتّى وحدةٌ صحيّةٌ صغيرةٌ.

-الرواية والتراث الثقافي غير المادي:

ينهج محمد مستجاب في رواياته نهجًا مغايرًا لما كان عليه كُتّاب الستينيات والسبعينيات؛ إذ يلجأ إلى ما يُعرف بـ الرواية القصيرة (الشورت نوفلا). فباستثناء روايته الأولى **من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ**، التي نُشرت في نهاية السبعينيات في نحو ثمانٍ وسبعين صفحة، نجد أن الروايات الخمس التالية لها في الظهور، وذلك في الثمانينيات والتسعينيات، لم تتجاوز الثلاثين صفحة، بل تراوحت ما بين العشرين والثلاثين.

غير أنّ مستجاب عوّض هذا القِصر بتكثيفٍ سرديٍّ لغويٍّ معلوماتيٍّ وثقافيٍّ، يفتح آفاقًا من الدلالات، ويجعل النصّ غنيًّا بالمعاني على الرغم من حجمه المحدود. ويلعب التراث الثقافي غير المادي دورًا رئيسًا في مكوّنها السردي، من خلال نصوصٍ مختصرةٍ

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 227.

وموجزةٍ تتخلّل السرد، أو عبر طقوسٍ يمارسها أهل الجنوب، وربّما شاركهم فيها أهلُ الريف في الشمال.

فمثلًا، في رواية **من التاريخ السري لنعمان عبد الحافظ** يقول:"ومدَّ الشيخُ عبدُ الودودِ يدَه الساحرةَ إلى رأسِ نُعمانَ الغارقِ في السكوتِ والصمت، والآياتُ المقدَّسةُ تنسابُ وتهومُ وتملأُ الغرفة، واقتربَ من نُعمانَ أكثر، وظلَّت أنفاسُه المضمَّخةُ بالآياتِ تزحفُ حولَ رأسِ الولدِ ورقبتِهِ وعنقِهِ وجسده، ثمَّ أحضرَ كتابَه العظيمَ المجلَّدَ بكستورٍ قديمٍ، وظلَّ يُقلِّبُ ويقرأُ ويمسحُ ويستعيذُ بالخالق."[1]

هنا يصف مستجاب طقسًا يُمارَس عند إصابة أحد الأفراد بمرضٍ أو عِلّةٍ من العلل، ولا يجدون له علاجًا من الأعشاب الطبيعيّة أو مخرجات الأرض من أوراق الشجر أو النباتات الطفيليّة التي تنمو على حوافّ الأنهار أو النَّزَع والقنوات؛ فيلجؤون إلى المشايخ الذين ينفثون هذه المراتب، وربّما توارثوها في بيتٍ واحدٍ أبًا عن جدٍّ، أو يظهر أحدهم فجأة بعد حفظه القرآن أو جزءًا منه. والحقيقة أنّ مستجاب لم يترك المسألة مبهمة؛ إذ إنّ معظم هذه الآيات التي تُتلى أو تُقرَأ يقوم السارد بتوضيحها في الفقرة التالية مباشرة، فيقول:

"ثم... وكان الشيخُ عبدُ الودودِ قد أمسك بأوّل الخيط، صمت قليلًا وصرخ صرخته الداوية وتناول ريشته وأوراقه، وبدأ يخطّ باللون الزَّفِر ذي الرائحة النافذة، وأشعل النار، وتناول في رحمةٍ وخشوعٍ جسدَ نُعمان، وملأ الدخانُ المكانَ فاغرورقت العيون؛ بسم الله الرحمن الرحيم ﴿يَٰمَعۡشَرَ ٱلۡجِنِّ قَدِ ٱسۡتَكۡثَرۡتُم مِّنَ ٱلۡإِنسِ﴾ (الأنعام: 128)، ﴿قُلۡنَا يَٰذَا ٱلۡقَرۡنَيۡنِ إِمَّآ أَن تُعَذِّبَ وَإِمَّآ أَن تَتَّخِذَ فِيهِمۡ حُسۡنٗا﴾ (الكهف: 86)، (﴿قُلۡنَا يَٰنَارُ كُونِي بَرۡدٗا وَسَلَٰمًا عَلَىٰٓ إِبۡرَٰهِيمَ﴾ (الأنبياء: 69)، ﴿قَالُواْ بَشَّرۡنَٰكَ بِٱلۡحَقِّ فَلَا تَكُن مِّنَ ٱلۡقَٰنِطِينَ﴾ (الحجر:

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، الأعمال الروائية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2020، 24.

55)، ﴿وَإِن مَّسَّهُ ٱلشَّرُّ فَيَـُٔوسٞ قَنُوطٞ﴾ (فصلت: 49)، ﴿وَمَن يَعۡشُ عَن ذِكۡرِ ٱلرَّحۡمَٰنِ نُقَيِّضۡ لَهُۥ شَيۡطَٰنٗا فَهُوَ لَهُۥ قَرِينٞ﴾ (الزخرف: 36)، صدق الله العظيم"[1].

هذه هي التميمة التي يكتبها هؤلاء الشيوخ، وهي مجموعة من الآيات يُرجى منها طردُ الشيطان أو أعوانه من الجنّ الذين يمسّون الإنسَ لإيذائهم، وفي الوقت نفسه تبعثُ الطمأنينةَ في نفسِ من تُتلى عليه. إنّه معتقدٌ دينيٌّ وشعبيٌّ في آنٍ واحد، وتعبيرٌ عن صعوبةِ حالةِ نعمان عبد الحافظ بطلِ الرواية، الذي استطاع بعدها – وبعد أن تخطّت أمُّه النارَ به سبعَ خطواتٍ–"أن يكحَّ، وتخرج منه صرخةٌ هزيلة، لكنها مسموعة؛ والعِفريتُ يخرج من الجسد، والشياطينُ تُفارِق النخاع، والجنُّ تُبارحُ نعمانَ."[2]

وفي الإطار نفسه، تتمّ قراءةُ القرآنِ على المربّع الذي يُحفَر لتُدفَن فيه السيّدةُ المريضةُ المصابةُ بداءٍ عُضال، وقد ساهم نعمان في هذه الحضرة. وتتمثّل هذه الآيات في: تُتلى على كلّ ضلعٍ سورةُ الصمدية، وآيتان من سورة الحديد، وآيتان من سورة التوبة.[3]

ويبدو أنّ مستجابًا – الساردَ – كان في تلك الفترة متأثّرًا بموضوعِ الاستشفاءِ بالقرآن، وقد أوردَه في موضعه دون إقحامٍ، فبدت الإشاراتُ القرآنيةُ معبّرةً في سياقها السردي، مانحةً النصَّ فضاءً دراميًّا وسرديًّا يُعيد إنتاجَ الجوّ الشعبيّ القديم المتأصّل في المعتقد حتى اليوم.

كما يذكر عادةً أخرى من عادات أهل الريف التي كانت تُمارَس حتى وقتٍ قريب، وأظنّ أنّها لم تتوقّف إلّا مع مطلع الألفية الثالثة؛ إذ يقول في الرواية نفسها: "وفي الصباح

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 24.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة–2/ 25.

(3) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة–2/ 52.

التالي – على أكثرِ تقدير – تصلُ البشائرُ ملفوفةً بالأكفان، محمولةً على الأعناق، تتردّد خلفها أنشودةُ الاسترحامِ المقتطفةُ من بردة البوصيري."[1]

ونلاحظ هنا أنّها مضمَرةٌ في الإشارة إليها، استنادًا إلى أنّها صارت محفوظةً حتى للعامة، حيث يتقدّم الشيوخُ الجنازةَ في أوّلها، وهم ينشدون من مقدّمة البُردة:

مولاي صلِّ وسلِّم دائمًا أبدًا

على حبيبك خيرِ الخلقِ كلِّهم

ويتلون بعدها بعضَ الأبيات التي تتضمّن تمجيدَ الله واستلهامَ رحمته، واللافتُ للنظر أنّها كانت تُفيضُ خشوعًا وسكينةً على السائرين في الجنازة.

وعلى ذِكرِ الشعر، يأتي النصُّ الشعريُّ الذي ألّفه الشيوخُ لهجاءِ عبد الحافظ خميس – والدِ نُعمان – حينما أرادوا أن يطردوه من القرية، فارتجلوا بيتًا ونصف بيتٍ من الشعر يتضمّن مطالبَهم، فقالوا:

عبدَ الحافظِ يا خميسْ

يا اللّي فعلَك فعلُ إبليسْ

هاجِرْ وامشِ[2]

ثلاثُ جملٍ تُوجِزُ الغايةَ وسببَها من وجهةِ نظرِهم، أمّا الجملةُ: «يا اللّي فعلَك فعلُ إبليس» فهي ذاتُ فضاءٍ شعبيٍّ واسعٍ؛ إذ تُعبّر – في الوقتِ نفسِه – عن قِمّةِ الهجاءِ الشعبيّ، وعلى المتلقّي أن يتخيّلَ ما يفعله إبليسُ من الموبقات كي يُلصقَها الراوي بالرجل. وفي الآن ذاته هي جملةٌ ذكيّة؛ لأنّهم لا يتّهمونه برذيلةٍ محدَّدةٍ قد يُحاسَبون عليها إذا لم يجدوا دليلًا ماديًّا يعضد قولَهم.

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة-2/ 56.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 2/14.

اعتمدت رواياتُ محمد مستجاب القصيرةُ مبدأَ تكثيفِ تناصِّ السردِ مع التراثِ الثقافيِّ بعامّةٍ، وإنْ حاز التراثُ الثقافيُّ غيرُ الماديِّ مساحةً متميزةً من صنوفِ التراثِ الثقافيِّ؛ الأمرُ الذي يجعلُ الكشفَ عن شبكةِ العلاقاتِ النصيّةِ في هذا الصنفِ من الرواياتِ أمرًا يتطلّب معرفةً دقيقةً بعناصرِ التراثِ الثقافيِّ الماديِّ وغيرِ الماديِّ الفرعيةِ، لا بمجالاتِه المؤطَّرة.

بدأ الأمرُ من عناوينِ الروايات؛ إذ إنَّ كلَّ عنوانٍ يتيحُ مجالًا للتأويل، يستنفرُ النبشَ في التراثِ الثقافيِّ غيرِ الماديِّ، نبشًا يتّسقُ مع محتوى الرواياتِ ذاتِها. فللوهلةِ الأولى لا يبدو ذلك جليًّا، غيرَ أنّ الأحداثَ والحوارَ وشخصياتِ الروايةِ تدفعُ إلى العودةِ للعنوانِ؛ تأكيدًا على أنّ عناوينَ رواياتِ مستجابَ نموذجٌ دالٌّ على كونِها عتبةَ النصِّ، وفقًا لمفهومِ ''عتباتِ النصِّ'' كما بلورهُ جيرار جينيت، الذي يرى في العنوانِ مدخلًا دلاليًّا لعالمِ النصِّ.

ففي روايةِ "**إنه الرابعُ من آلِ مستجاب**"، يجسّدُ العنوانُ تيمةً تُحيلُ إلى فكرةِ الأسراتِ في مصرَ القديمة، وهو نظامٌ لتأريخِ حقَبِ الحُكمِ في مصرَ القديمة في وقت ما قبل ميلاد السيد المسيح، والتي بلغ عددُها ثلاثينَ أسرةً، وهو نظامٌ ذو نسقٍ اجتماعيٍّ وسياسيٍّ متكامل. وهذا يحفِّزُ فهمَ التقسيمِ الزمنيِّ والترابطِ العائليِّ في نصِّ الروايةِ، الذي يبحثُ عن فكرةِ الوجودِ، وربّمًا عن المعنى، إذا ما فُعِّلت أدواتُ التأويل.

ويمتد الأمر نفسه في رواية "**كلب آل مستجاب**"، وهو المحمل في متن النص بحكايات خرافية قديمة تجمع بين التراث المصري القديم والتراث العربي الذي توطن في نسيج التراث الثقافي المصري، فبعض الروايات عن هذا الكلب تقول إنه في الأصل كان أسدًا، ومسخ كلبًا لفعل اقترفه. لذا هو يجمع بين صفات الأسد والكلب.

ففي إحدى الروايات التي يسوقها النص الروائي عن الكلب يقول: "سبع له كبرياء تحوطه هالة من لبدة بالغة الكبرياء، ... إلا أن تصرفًا لا يليق به السبع من وراء ظهر مليكه الكبير، ذلك أنه وقع في براثن جنية جاءته في شكل قروية أو حورية أو بائعة

برتقال، فانشغل بها السبع بدأ يتهاون أو يتكاسل أو يتمارض لاجئًا إلى عرينه دون مصاحبة الملك، بناء على وسوسة شريرة كانت الموقعة التي ضبط فيها مستجاب الأول سبعه في أحضان هذه الفاتنة الفاتية، وكان غضبه عظيمًا فقرر أن يطلب من السماء أن تحيل سبعه فأرًا أو حلوفًا حتى يتمرغ في الضآلة والذل، لكن السماء رأت أن يظل العقاب في حدود أن يصبح الأسد كلبًا"[1].

أمّا الكلبُ في النصّ فيُحيلُ إلى صورةِ الكلبِ في مصرَ القديمة، فيضعُ المتلقّي مضطرًّا إلى رسمِ صورةٍ تخيّليّةٍ له، في إحالةٍ إلى صورةِ أنوبيس المقدَّس في مصرَ القديمة، الذي يأتي في بعضِ الرسومِ المصريةِ القديمةِ على "هيئةِ كلبٍ أسودَ رابضٍ فوقَ مقصورةٍ ما". ولكن في أغلبِ الأحيانِ يتّخذُ شكلَ إنسانٍ ذي رأسِ كلبٍ في نطاقِ الأثاثِ الجنائزي، ومن خلالِ زخرفةِ المقابرِ في "كتابِ الموتى" أساسًا. وتُعدُّ مهمةُ أنوبيسَ جنائزيةً، ويُحتملُ أنه قد ابتكرَ التحنيطَ، وبذلك فهو، بصفتهِ هذه، يُسدي العونَ للمتوفّين... إنَّ وظيفةَ أنوبيسَ لا تنحصرُ في مجردِ التحنيطِ؛ إذ إنَّه يقودُ المتوفّى إلى العالمِ الآخر، ثم يقدّمه أمامَ أوزوريس[2]". وهنا تتعالقُ الدلالةُ النصيّةُ بين ما يرد في نص كلب آل مستجاب وما ترويهِ النصوصُ الجنائزيةُ القديمةُ؛ فكلاهما يُعنى بمصيرِ الإنسان في العالم الآخر وعبوره إليه.

وعند الانتقال إلي متن النص الروائي يُلاحظ أن رواية (إنه الرابع من آل مستجاب)، تُصدر بقصيدةٍ قصيرةٍ – أظنّها من إبداعِه – يقول فيها:

ألا نلتقي بالحزنِ

بقولِ الحقِّ

باضطرابِ الكلماتِ فوقَ خطوطِ التنبيهِ

---

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة ٢/٢١٤.

(2) ديناند، فرانسواز–لشتنبرج، روجيه: الحيوانات والبشر تناغم مصري قديم، ترجمة: عبد الله محمود، فاطمة، ط١، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ص١٥٧–١٥٨

أن تظلَّ مبتسمًا
ومخدوعًا
وأنتَ تُطارِدُ صغارَ الماعزِ
إلى جحورِ المعاني
أن تتمنّى لو كنتَ طاهرًا
وصائمًا، وبليدًا، وقويًّا، ونظيفًا
فاخلعْ عقلَكَ مثلي
واركنْهُ جانبًا
قبلَ الدخولِ إلى هذا النصِّ
مَن لم يمتْ بالسيفِ
ماتَ بغيرِه
أمّا الرابعُ
من آلِ مستجابَ
فقد عاشَ بالسيفِ دونَ غيرِه.

وربّما يكون هذا النصّ هو موجزُ الرؤيةِ التي تنطلقُ منها هذه الروايةُ القصيرةُ (الأسطورة)، التي تلعبُ فيها المفارقةُ بين بداياتِ الروايةِ ونهايتِها دورًا مهمًّا ومؤثّرًا في إبرازِ هذا الخيالِ الأسطوريّ الذي ينتهجه مستجاب في إبداعِه الروائيّ بصفةٍ عامّة.

وأظنُّ أنّه يسعى في ذلك كلّه إلى تحويلِ أعمالِه الروائيةِ إلى خطاباتٍ، فالخطابُ أوسعُ مفهومًا ومدلولًا من النصّ الأدبي؛ إذ هو – في جوهره – شفاهيٌّ، "فكلُّ كلمةٍ لها قائلٌ ومُسمِع، ولدى المستمِعِ نيّةُ التأثيرِ في غيره بصورةٍ ما."[1]

(1) مليز، سارة: الخطاب، 17.

كما تتوافقُ عبارته: «فاخلعْ عقلَكَ» مع ما تذكره مكدونل في تناولها لأعمال بيشو حول الخطاب؛ إذ تقول: "ومن الجوانب الأخرى التي تجمع بين كلِّ هذه الآراء المتعلّقة بالخطاب، رؤيتُها أنّ لغاتِ الخطاب تقومُ على ممارساتٍ إقصائيّة؛ ففي حينَ أنّ ما قد يُقال يبدو بديهيًّا وطبيعيًّا، فإنّ هذه الطبيعيّة ناتجةٌ عمّا أُقصِيَ أو عمّا لا يُقال"[1] وبخاصة في الجملتين الأخيرتين من قولها: «ففي حين أنَّ ما تقولُه يبدو بديهيًّا وطبيعيًّا، فهذه الطبيعيّة ناتجةٌ عمّا أُقصِيَ أو عمّا لا يُقال»؛ فكثيرٌ من أحداثِ رواياتِ مستجاب تدورُ في هذا الإطار، ونضربُ مثالًا بروايته القصيرة والعميقة «**مستجاب الفاضل**»، التي يُقدِّم فيها مشهدًا بالغَ الغرابة؛ إذ يُقدِمُ الناسُ على تقطيعِ أجزاءِ البطلِ بصورةٍ بشعةٍ من أجلِ المتاجرةِ بها، وهو أمرٌ يستحيلُ وقوعُه واقعيًّا، لتغدو المسألةُ أشبهَ بالخرافةِ التي ربّما أراد مستجاب أن تحفظها الأجيالُ وتتناقلها مثلَ الحواديتِ والحكاياتِ الشعبيّةِ المتداولةِ على ألسنةِ الناسِ لغرابتِها.

ولعلّه لذلك اختصرها وأوجزها في عشرين صفحةً فقط من القطعِ الكبير، ليُسهِّل حفظَها وتداولَها في المخيال الشعبيّ.

ومرةً أخرى، يُفاجِئُنا مستجاب بمقطعٍ شعريٍّ واضحِ النَّسَب إليه، لارتباطِه بموضوعِ الروايةِ وسيرِ أحداثِها، إذ ينقلبُ التدفقُ السرديُّ لديه في لحظةٍ معيّنةٍ إلى شعرٍ صريحٍ —— وهي ظاهرةٌ مألوفةٌ في تجربتِه الإبداعية، لِما بينَ القصةِ القصيرةِ والشعرِ من وشائجَ قويّةٍ —— فيقولُ أحدُ أبطالِ الروايةِ، بمجلسي شهريان (ولا يُقصدُ بها شهريار ألفِ ليلةٍ وليلةٍ، بل هو رجلٌ وهي امرأةٌ تنعي ابنَها عندَ قبرِه):

اسمُ الله عليك يا أبي يا واعي
خلّيتَنا زيَّ الغنمْ بلا راعي
اسمُ الله عليك يا أبِي يا عَجبانْ

(1) مليز، سارة: الخطاب، 24.

خلّيتَنا زيَّ الغنمْ بلا راعيانْ.

وبالرغم من استخدام الألفاظِ نفسِها، فإنَّ دلالتَها تختلفُ؛ فابنُها الذي مات كان يعولُهم ويرعاهم، وحينَ تركَهم صاروا مثلَ الغنمِ بلا راعٍ. أمّا الثاني، فهو مشغولٌ بنفسِه (عَجبان)، وقد تركَهم لحاشيته، وانشغلَ كلُّ واحدٍ من الرعيان بنفسِه أيضًا، وبما يمكنُ أن يتكسبَه لنفسِه من وظيفتِه أو مسؤوليتِه، فأصبحوا مكشوفين وضعفاء، ولا أحدَ ينتبهُ إليهم، وهم على وشكِ الضياع. وربّما كانت لهذه الصورة إيحاءاتٌ للنقد الاجتماعي.

ويَرِدُ المثالُ التالي في رواية «كلب آلّ مستجاب»، عندما تذهبُ أُمُّهم–وهي تقودُ جماهيرَها–إلى مقبرةِ أبيهم، مفعمةً بشحنِ الوداعِ الذي ظلَّ حارًّا مهما صاغَتْه الأحقاب:

"أشيلْ عيني في الجبلْ وأنوحْ،
وإنْ صابَني ظُلمٌ لمينْ أروحْ،
أشيلْ عيني في الجبلْ وأبكي،
وإنْ صابَني ضَيْمٌ لمينْ أشكي،
يا سِتْ، أبوكي كان زيّ مينْ في دولْ،
وفي الحظّ كلّه ما لقيتْ له زولْ."[1]

فطقوسُ النَّوْحِ لها سِمَةٌ مميّزةٌ في صعيدِ مصر، إذ تمثّل مزيجًا من التراثِ الثقافيّ المصريّ القديمِ والتراثِ العربيّ في آنٍ واحد. فالنّائحةُ إمّا أن تكونَ هي الثكلى نفسَها، أو مشاركةً في النَّوْحِ لصِلةِ قرابةٍ أو حقوقِ الجيرة، وفي حالاتٍ أخرى قد تكونُ مستأجَرةً. وتشتركُ الحالاتِ جميعها في أنهنّ يُنشدْنَ نصوصًا أبدعَها الوجدانُ الجمعيّ، وتُسمّى «العَديد»، وهو نوعٌ من النصوصِ الإبداعيّةِ التي تُنشَدُ في مناسباتِ النَّوْحِ، تُفصّل فيها مناقبَ المتوفّى وتستعرضُ فضائلَه.

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، 2/212.

ولكلِّ نوعٍ من أنواعِ الفقد نصوصٌ تُلائمه؛ فللنَّوْحِ على الرجل نصوصٌ تختلفُ عن تلك التي تُقال في المرأة، كما أنّ لكلِّ فئةٍ عمريّةٍ نصوصَها الخاصّة، وللطبقاتِ الاجتماعيّةِ نصوصُها أيضًا. وفي جميعِ الأحوالِ تبقى النّائحةُ الثكلى غيرَ النّائحةِ المستأجَرة، فلكلٍّ منهما إيقاع تعبيري ووجد متفرّد، يعكسان بعمقٍ طبائعَ الحزنِ التي تستدعي إرثًا قارا في الوجدان والذاكرة تستدعيه حالة الفقد.

وللفقدِ مراحلُ تأهيلٍ نفسيٍّ يقومُ بها التراثُ الثقافيُّ في متنِ النصِّ الروائيّ؛ ففي روايةِ: "إنه الرابعُ من آلِ مستجاب"، تأتي تيمةُ الحُلمِ الذي يتكررُ بأن يذبحَ بطلُ الروايةِ ابنَه، على الرغم من أنّه لم يُنجبْ من أيٍّ من اللّواتي بنى بهنّ، وقد تكرّرت هذه الرؤيا في الروايةِ نحوَ ثمانيَ مرّاتٍ، إلى جانبِ الرؤيا العابرةِ لامرأتِه التي ماتت قبل أن تُنجب، وهي رؤيا تتناصُّ مع قصّةِ النبيِّ يوسفَ عليهِ السلام.

ولا تنفصلُ الرواياتُ عن إبداعِ مستجابٍ السرديِّ في القصةِ القصيرةِ و"نبشِ الغراب"، إذ تأتي محمّلةً بعناصرِ التراثِ الحيِّ الكاشفِ عن البيئةِ التقليديّةِ المصريّة، وبخاصّةٍ في صعيدِ مصرَ؛ وهو الأمر الذي يُدخِلُ المتلقّي في عالمِ الروايةِ وبنيتِها الداخليّةِ من غيرِ إجهادٍ، على الرغم من التشابكاتِ النصيّةِ التي تصلُ أحيانًا إلى حدِّ التعقيد.

ففي روايةِ: "إنه الرابعُ من آلِ مستجاب"، يأتي ذلك الرابعُ الذي "كان وراء عدد لا يحصى من مجالس الصلح ودفع ديات صرعى الاحتكاك سواء من مربعهم أو في تلك المربعات الموغلة في الفيافي والوديان. وهو الوحيد الذي قال فيه ذلك الشاعر الريفي ذو الربابة تلك القصيدة الشهيرة التي مطلعها:

لو كل راس فيها حتة من فنه كانت جبال الصخر رقصت على فنه.

... وهو الأمر المؤكد للمقولة الشعرية الموروثة التي قررت أن الرضيع عندما يبلغ الفطام تخر له الجبابرة ساجدينا"[1].

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، ٢/ ٩٩.

فالعلاقةُ –كما أُشير – قائمةٌ مع نصوصِ التراثِ الثقافيّ بعامّةٍ، بما تشمله من نصوصِ التراثِ الشعريّ العربيّ، ويبدو أنَّ هذا البيتَ الشعريَّ العربيَّ القديمَ كان محوريًّا في وصفِ الأبطالِ من آلِ مستجاب، إذْ يتكررُ في روايةِ كلبِ آلِ مستجاب، ففي الرواية: "قد كشف نص شعري يعلنها صراحة أن الرضيع من آل مستجاب إذا بلغ الفطام تخر له الجبابرة ساجدينا."[1]

بيدَ أنَّ سماتِ البطولةِ التي يمتازُ بها آلُ مستجابَ إنّما تنبعُ من ارتباطِهم بإرثِهم الثقافيّ وإجادتِهم فنَّ الحياةِ وفقَ أنساقِه التقليدية الموروثة، وهو ما يمنحُهم فروسيةً غيرَ نمطيّةٍ، مغايرةً لمفهومِها التقليديّ، ومن بينها إجادتهم للعبة العصا أو ما يطلق عليها (التَّحطيب) وهي لُعبة تقليديّة مصريّة تقوم على التباري بالعصا بين أبطال المجتمع المحلي، وهي تعود إلى مصر القديمة. ففروسية آل مستجاب تتجلى في تفردهم بسمات لا يجاريهم فيها غيرهم وهي:" الهيمنة على البقر، وشجر السنط، وأشواك الكلأ، وأقفاص الدواجن، وحقول القمح وإحليل التماسيح، وجحور الأرانب، وتمائم المؤانسة، وأحجبة الانتقام، محشي الكرنب، والعنب، وقدور الزبيب، ورحيق العسل، وتنميق الحرير، وحفر السراديب، كما أن فروسية العصا تخلي الرغبات الجامحة –الحمقاء– مما قد تثيره السيوف من ارتباطها الشرس بالدماء، مع أن حكايات أخرى محملة مواقع كانت العصا فيها هي الفروسية الفائقة لآل مستجاب"[2] .

يأتي البحثُ عن المعنى والوجودِ سؤالًا كامنًا في رواياتِ محمدٍ مستجاب، أعانَ على تفسيرِه شبكةُ العلاقاتِ النصيّةِ بين السردِ، بوصفِه قادرًا على تقديمِ تفسيراتٍ للعالمِ والذاتِ، والتراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ، بوصفِه بوتقةَ الإبداعِ البشريّ الجمعيّ.

(1) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، ٢/٢٠٦.

(2) مستجاب، محمد: الأعمال الكاملة، ٢/٢٠٨.

الخاتمة:

حاولتْ هذه الدراسةُ كشفَ العلاقةِ بين السردِ والتراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ بوصفِهما مجالَيْنِ معرفيَّيْن؛ حيث إنهما يتقاسمانِ الجذورَ التي اتكأَ عليها التنظيرُ لهذَيْنِ العلمَيْن، وهذه الجذورُ وإنْ بدتْ في ظاهرِها مرتكزةً على الملاحمِ والأساطيرِ والحكاياتِ الخرافيةِ والسرديّاتِ الكبرى المؤسِّسةِ للسرديّاتِ الحديثةِ والأدبِ الشعبيّ بوصفِها الأسلافَ؛ فإنَّ الدراسةَ سعتْ إلى البحثِ عن شبكةِ العلاقاتِ النصيّةِ غيرِ الظاهرةِ بين المجالَيْن، وبخاصّةٍ مع تطوّرِ مفاهيمِ النصّ وتعريفاتِه ومناهجِ دراستِه عند كريستيفا وغيرها من منظّري السرد؛ وهو الأمرُ الذي يُوجِدُ علاقاتٍ نصيّةً متجذّرةً، تنسجُها مفردات وعناصرُ التراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ في السردِ الحديث، كامنةً في بُنى النصّ الروائيّ والقصصيّ، وفي ذاكرةِ الروائيّ والقاصّ، يستدعيها سياقُ النصّ ويُحفّزُ وجودَها الحوارُ ورسمُ الشخصيّات.

ووفقًا لنهجِ التناصّ ونظريّةِ السردِ التي انتهجتْها الدراسةُ، كشفَ أدبُ محمد مستجاب عن فكرةِ الدراسةِ وهدفِها؛ فمستجابُ الأديبُ تشكّلَ في فضاءٍ ذي خصوصيّةٍ ثقافيّةٍ، جذورُه الأولى الإرثُ الثقافيُّ المصريُّ القديمُ، وقسماتُه الحاليّةُ سبيكةٌ انصهرتْ فيها طبقاتُ الثقافةِ المصريّةِ التقليديّة، وهو فضاءُ صعيدِ مصر، وأدبُ مستجاب أبانَ عن هذا، وأتقنَ التناصَّ مع ثقافتِه التقليديّةِ التي تمثّلُ التراثَ الثقافيَّ غيرَ الماديّ دون تكلّف.

فأخذتْ الدراسةُ قراءةَ مقالاتِه الأدبيّةِ التي تجمعُ بين القصةِ القصيرةِ والمقالةِ، والتي استدعتِ المخزونَ الثقافيَّ الحيَّ، فظهرَ عبرَ التحليلِ النصيّ اقترانُه بالتراثِ الثقافيّ العربيّ والمصريّ، ثم انتقلتْ إلى القصصِ القصيرةِ، وانتهتْ بنماذجَ دالّةٍ من روايتِه، لتظهرَ متانةُ العلاقاتِ النصيّةِ بين السردِ والتراثِ الثقافيّ غيرِ الماديّ، كشفَ عنها أدبُ محمد مستجاب بوصفِه نموذجًا أدبيًّا يجسد التفاعل النصيّ بين التراث الثقافيّ الحيّ والحَداثة.

المصادر والمراجع:

إيكو، أمبرتو. التأويل بين السيميائيات والتفكيكية. ترجمة سعيد بنكراد. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2000.

بارت، رولان. التحليل البنيوي للنصوص، تطبيقات على نصوص من التوراة والإنجيل والقصة القصيرة. ترجمة عبد الكبير الشرقاوي. دمشق: دار التكوين، المغرب: منشورات الزمن، 2009.

باركر، كريس. معجم الدراسات الثقافية. ترجمة جمال بلقاسم. القاهرة: دار رؤية للنشر والتوزيع، 2018.

بروكمبير، جينز، ودونالد كربو. السرد والهوية، دراسات في السيرة الذاتية والذات والثقافة. ترجمة عبد المقصود عبد الكريم. القاهرة: مؤسسة هنداوي، 2024.

بنكراد، سعيد. السيميائيات مفاهيمها وتطبيقاته. الدار البيضاء: المركز الثقافي العربي، 2003.

بينيت، طوني، ولورانس غروسبيرج، وميغان موريس. مفاتيح اصطلاحية جديدة، معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع. ترجمة سعيد الغانمي. المنظمة العربية للترجمة، 2010.

تودوروف، تزفيتان. نظرية الأجناس الأدبية، دراسة في التناص والكتابة والنقد. ترجمة عبد الرحمن بوعلي. دمشق: دار نينوى، 2016.

جينيت، جيرار. خطاب الحكاية، بحث في المنهج. ترجمة محمد معتصم وعبد الجليل الأزدي وعمر حلي. الطبعة الثانية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 1997.

زيرافا، ميشيل. الرواية. في: الأدب والأنواع الأدبية. ترجمة طاهر حجار، تقديم محمود الربداوي. سوريا: طلاس للترجمة والنشر، 1985.

سلامة، محمد علي. المفاهيم العامة للتناص. مخطوط غير منشور، 2002.

غروس، نتالي بييفي. مدخل إلى التناص. ترجمة عبد الحميد بورايو. دمشق: دار نينوى، 2000.

مستجاب، محمد. الأعمال الكاملة، الأعمال الروائية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2020.

مستجاب، محمد. الأعمال الكاملة، الأعمال القصصية. القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، 2019.

مستجاب، محمد. نبش الغراب في واحة العربي، الجزء الأول، الإنسان. القاهرة: الكرمة للنشر، 2021.

ميلز، سارة. الخطاب. ترجمة عبد الوهاب مجلوب. القاهرة: المركز القومي للترجمة، 2016.

نظرية الأدب. تأليف عدد من الباحثين السوفييت المختصين بنظرية الأدب والأدب العالمي. ترجمة جميل نصيف التكريتي. العراق: منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980.

هجرتي، ألكسندر هاجرتي. علم الفولكلور. ترجمة أحمد رشدي صالح. القاهرة: مؤسسة التأليف والنشر، 1967.

وايت، هايدن. محتوى الشكل، الخطاب السردي والتمثيل التاريخي. ترجمة نايف الياسين. البحرين: هيئة البحرين للثقافة والآثار، 2019.

يونس، عبد الحميد. الأعمال الكاملة، الحكاية الشعبية. القاهرة: المجلس الأعلى للثقافة، 2007.

اليونسكو. النصوص الأساسية لاتفاقية 2003 لصون التراث الثقافي غير المادي. باريس: اليونسكو، 2022.

Referecnces:

Barker, Chris. Muʿjam al-Dirāsāt al-Thaqāfīyah (Dictionary of Cultural Studies). Translated by Jamāl Balqāsim. Cairo: Dār Ruʾyah lil-Nashr wa-al-Tawzīʿ, 2018.

Barthes, Roland. al-Taḥlīl al-Bunyawī lil-Nuṣūṣ: Taṭbīqāt ʿalā Nuṣūṣ min al-Tawrāh wa-al-Injīl wa-al-Qaṣṣah al-Qaṣīrah (Structural Analysis of Texts: Applications to Texts from the Torah, the Gospel, and the Short Story). Translated by ʿAbd al-Kabīr al-Sharqāwī. Damascus and Rabat: Dār al-Takwīn and Manshūrāt al-Zaman, 2009.

Benkrād, Saʿīd. al-Sīmiyāʾiyyāt: Mafāhīmuhā wa-Taṭbīqātuhā (Semiotics: Its Concepts and Applications). al-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 2003.

Bennett, Tony, Lawrence Grossberg, and Meaghan Morris. Mafātīḥ Iṣṭilāḥīyah Jadīdah: Muʿjam Muṣṭalaḥāt al-Thaqāfah wa-al-Mujtamaʿ (New Conceptual Keys: A Dictionary of Culture and Society). Translated by Saʿīd al-Ghānmī. Beirut: al-Munazzamah al-ʿArabīyah lil-Tarjamah, 2010.

Brockmeier, Jens, and Donald Carbaugh. al-Sard wa-al-Huwīyah: Dirāsāt fī al-Sīrah al-Dhātīyah wa-al-Dhāt wa-al-Thaqāfah (Narrative and Identity: Studies in Autobiography, the Self, and Culture). Translated by ʿAbd al-Maqṣūd ʿAbd al-Karīm. Cairo: Muʾassasat Hindāwī, 2024.

Eco, Umberto. al-Taʾwīl bayn al-Sīmiyāʾiyyāt wa-al-Tafkīkīyah (Interpretation between Semiotics and Deconstruction). Translated by Saʿīd Benkrād. al-Dār al-Bayḍāʾ: al-Markaz al-Thaqāfī al-ʿArabī, 2000.

Genette, Gérard. Khiṭāb al-Ḥikāyah: Baḥth fī al-Manhaj (Narrative Discourse: A Study in Method). Translated by

Muḥammad Muʿtaṣim, ʿAbd al-Jalīl al-Azdī, and ʿUmar Ḥallī. 2nd ed. Cairo: al-Majlis al-Aʿlā lil-Thaqāfah, 1997.

Gros, Nathalie. Madkhal ilā al-Tanāṣṣ (An Introduction to Intertextuality). Translated by ʿAbd al-Ḥamīd Būrāyū. Damascus: Dār Nīnawā, 2000.

Haggerty, Alexander Haggerty. ʿIlm al-Fūlklūr (The Science of Folklore). Translated by Aḥmad Rushdī Ṣāliḥ. Cairo: Muʾassasat al-Taʾlīf wa-al-Nashr, 1967.

Mills, Sara. al-Khiṭāb (Discourse). Translated by ʿAbd al-Wahhāb Majlūb. Cairo: al-Markaz al-Qawmī lil-Tarjamah, 2016.

Mustajāb, Muḥammad. al-Aʿmāl al-Kāmilah: al-Aʿmāl al-Qaṣaṣīyah (The Complete Works: The Short Stories). Cairo: al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 2019.

Mustajāb, Muḥammad. al-Aʿmāl al-Kāmilah: al-Aʿmāl al-Riwāʾīyah (The Complete Works: The Novels). Cairo: al-Hayʾah al-Miṣrīyah al-ʿĀmmah lil-Kitāb, 2020.

Mustajāb, Muḥammad. Nabsh al-Ghurāb fī Wāḥat al-ʿArabī, al-Juzʾ al-Awwal, al-Insān (The Crow's Digging in the Arab Oasis, Part One, The Human). Cairo: al-Karma lil-Nashr, 2021.

Naẓariyat al-Adab (Theory of Literature). By a group of Soviet researchers specialized in literary theory and world literature. Translated by Jamīl Naṣīf al-Tikrītī. Baghdad: Manshūrāt Wizārat al-Thaqāfah wa-al-Iʿlām, 1980.

Saad Elkhadem, "On the Rise of the Egyptian Novel," The International Fiction Review 5, no. 1 (1978): 25–34.

Salāmah, Muḥammad ʿAlī. al-Mafāhīm al-ʿĀmmah lil-Tanāṣṣ (The General Concepts of Intertextuality). Unpublished manuscript, 2002.

Todorov, Tzvetan. Naẓariyat al-Ajnās al-Adabīyah: Dirāsah fī al-Tanāṣṣ wa-al-Kitābah wa-al-Naqd (Theory of Literary Genres: A Study in Intertextuality, Writing, and Criticism).

Translated by ʿAbd al-Raḥmān Būʿalī. Damascus: Dār Nīnawā, 2016.

UNESCO. al-Nuṣūṣ al-Asāsīyah li-Ittifāqīyat 2003 li-Ṣawn al-Turāth al-Thaqāfī ghayr al-Māddī (Basic Texts of the 2003 Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage). Paris: UNESCO, 2022.

White, Hayden. Muḥtawā al-Shakl: al-Khiṭāb al-Sardī wa-al-Tamthīl al-Tārīkhī (The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation). Translated by Nāyif al-Yāsīn. 2nd ed. Manama: Hayʾat al-Baḥrayn lil-Thaqāfah wa-al-Āthār, 2019.

Yūnis, ʿAbd al-Ḥamīd. al-Aʿmāl al-Kāmilah: al-Ḥikāyah al-Shaʿbīyah (The Complete Works: The Folk Tale). Cairo: al-Majlis al-Aʿlā lil-Thaqāfah, 2007, 2:419–420.

Zeraffa, Michel. al-Riwāyah (The Novel). In al-Adab wa-al-Anwāʿ al-Adabīyah (Literature and Literary Genres). Translated by Ṭāhir Ḥajjār, introduction by Maḥmūd al-Rubḍāwī. Damascus: Ṭalās lil-Tarjamah wa-al-Nashr, 1985.